

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



MELODRAMA À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS:

PARA UMA ANÁLISE CONTRASTIVA
ENTRE O MUNDO CONCEPTUAL DE DOUGLAS SIRK
E A SUA APROPRIAÇÃO NO CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

Mónica Luísa Morgadinho Paiva

Mestrado em Estudos Anglísticos
Especialização em Estudos Norte-Americanos

2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



MELODRAMA À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS:

PARA UMA ANÁLISE *CONTRASTIVA*
ENTRE O MUNDO CONCEPTUAL DE DOUGLAS SIRK
E A SUA APROPRIAÇÃO NO CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Mário Jorge Torres

Mónica Luísa Morgadinho Paiva

Mestrado em Estudos Anglísticos
Especialização em Estudos Norte-Americanos

2010

Agradecimentos

Aos meus pais por terem insistido para eu fazer o mestrado; à minha irmã, cunhado e sobrinha pelas folhas de rascunho; aos meus amigos (não vou dizer nomes porque eles sabem quem são) por me terem apoiado quando a caneta não queria escrever; ao Professor Mário Jorge Torres, pela viagem por este belo mundo que é o Cinema; à Professora Teresa Malafaia, por me ter dado a hipótese de ver que a obra de Pedro Almodóvar daria um bom tema para a tese; à Professora Teresa Cid por me mostrar que *The Last of the Mohicans* é um melhor livro do que filme; à Professora Teresa Alves pelas suas conversas e ao Professor Garry Mullender pela sua compreensão quando precisei de tempo para escrever.

A todos, muito obrigada.

Resumo

Esta dissertação, dividida em cinco capítulos, visa mostrar como o melodrama americano se insere na cinematografia eclética de Pedro Almodóvar, através dos melodramas realizados por Douglas Sirk na América, durante os anos 50.

Ao analisar três filmes relevantes da filmografia de cada um dos realizadores, pretende-se também constatar como esta relação suplanta barreiras não só temporais, como sociais e históricas. Abdicando de um capítulo teórico sobre a problemática do melodrama, as características essenciais a esta abordagem serão estudadas ao longo de toda a dissertação.

O estudo de *All that Heaven Allows* centra-se em apresentar as regras do género melodramático, tendo em consideração a ironia *sirkiana*. Já a presença de *Written on the Wind* pretende salientar o lado transgressor de Douglas Sirk, que faz dele um génio do melodrama. Através da ligação entre *Imitation of Life* e *Tacones Lejanos* pretende-se criar uma ponte entre os dois realizadores salientando a vertente melodramática do filme de Sirk e constatando como esta é apropriada por Almodóvar, usando um tema fulcral aos dois realizadores, a maternidade. A análise de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* pretende mostrar o mundo *almodovariano*, tal como *Heaven* apresenta o *sirkiano*, dando ênfase ao *kitsch* visual que facilmente se relaciona com o melodrama. Por fim, *Todo sobre mi Madre*, revela novas perspectivas sobre *topoi* do melodrama, como a família e a necessidade de um final feliz, mostrando como o género melodramático é transformado e inserido no chamado *almodrama*.

Palavras-chave: Douglas Sirk, Pedro Almodóvar, melodrama, artificialidade, subjectividade, *mise en scène*.

Abstract

This dissertation, in five chapters, aims to prove how Douglas Sirk's American melodramas influence Pedro Almodóvar's eclectic cinematography.

We intend to show how this relation breaks time, social and historical barriers by analyzing three significant films from Almodóvar's career and another three from Sirk's. Having decided not to include a theoretical chapter about the issues that surround Melodrama, the most important features, essential to this approach will be developed throughout the entire thesis.

The analysis of *All that Heaven Allows* focuses on presenting the major rules of melodrama in its milieu, underlining the influence of the *sirkian* irony. *Written on the Wind*, on the other hand, intends to show Sirk's transgressions and how these also make him a genius of the melodramatic genre. By connecting *Imitation of Life* and *Tacones Lejanos* one aims to show Sirk's melodramatic point of view and how it is metamorphosed by Almodóvar, using a very important theme for both directors: motherhood. The analysis of *Mujeres al borde de un ataque de nervios* depicts Almodóvar's world in the same way that *Heaven* shows Sirk's by emphasizing the visual kitsch, so easily connected with melodrama. Finally, *Todo sobre mi Madre*, presents new approaches on some melodramatic themes, such as family and the need for a happy ending, substantiating how the melodramatic genre is transformed and absorbed into the so-called *almodrama*.

Key words: Douglas Sirk, Pedro Almodóvar, melodrama, artificiality, subjectivity, *mise en scène*.

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
Melodrama à beira de um ataque de nervos: Uma ponte entre o melodrama americano de Douglas Sirk e o cinema de Pedro Almodóvar	7
Tudo o que o Céu permite: As regras do género e a sua transgressão irónica	17
Se o Vento soubesse Ler: A crítica social através do olhar <i>Sirkiano</i>	36
Imitações de Vida: O entrelaçar dos imaginários de Sirk e Almodóvar	58
Quase Tudo sobre as Mulheres: A afirmação do mundo de Pedro Almodóvar	83
Mães e Filhos: Os Labirintos do Melodrama	106
Do outro lado do espelho ou uma forma aberta de Conclusão	127
Bibliografia	134
Sitiografia	140
<i>Corpus</i> Filmográfico	142
Anexos.....	144

Melodrama à beira de um ataque de nervos

Uma ponte entre o melodrama americano de Douglas Sirk e o cinema de Pedro Almodóvar

“Everybody has some idea
of what is meant by ‘melodramatic’”
Thomas Elsaesser

Tal como refere Thomas Elsaesser no seu ensaio “Tales of Sound and Fury”, todos nós temos uma opinião sobre o que é “melodramático”, seja ela boa, má, erudita ou leiga. Termos como “tearjerker”, “weepie”, ou em português, “lamechas” e “choradeira” são usados para expressar opiniões mais pejorativas. “Emotional” ou “romântico” revelam opiniões mais favoráveis. Muitos referem que já foi tudo inventado no Cinema e que este funciona apenas reinventando aquilo que gerou nos seus primórdios. Cor, géneros, som e, inclusive, o 3D foram-se transformando ao longo dos pouco mais de 100 anos da Sétima Arte. No entanto, considerando aspectos ligados ao contexto social e histórico, elementos gerais como a cor e o som evoluem criando uma especificidade própria do contexto em que são utilizados, recriados para servir múltiplos objectivos em diversas frentes, tal como acontece com os géneros cinematográficos.

Quando comecei a trabalhar no contexto para iniciar esta dissertação parti com a ideia pré-concebida de que o melodrama se limitava àquilo que vemos nas telenovelas ou aos romances de cordel da Harlequin com o casal apaixonado na capa. No fundo, que o melodrama era uma grande *lamechice*, usando um termo pouco académico. E não podia estar mais errada. O género lida com a expressão de sentimentos, mas não unicamente de uma forma exagerada e com o único objectivo de levar o público às lágrimas, independentemente do seu sexo. Apesar de o objecto principal de estudo desta dissertação não ser o melodrama, constitui um dos seus objectos intrínsecos, uma ponte

de ligação entre Douglas Sirk e Pedro Almodóvar. O objectivo desta dissertação não é, pois, definir ou delimitar melodrama, mas este conceito deve estar presente na mente do leitor, a quem, caso considere que as expressões negativas acima mencionadas são as que melhor o definem, espero conseguir provar o contrário no final desta abordagem da obra de dois grandes realizadores que usaram o melodrama de maneiras diferentes, em épocas distintas e com objectivos diversificados.

O melodrama evoluiu muito desde os seus primórdios da literatura do século XVIII, tendo criado um problemático irmão cinematográfico que se serve pouco da sua vertente musical. A qualificação deste género como problemático relaciona-se com a dificuldade em encontrar uma definição consensual que abranja todas as suas vertentes. Muitos autores chegam a questionar se melodrama é um género ou se não será um estilo (*style*) ou uma sensibilidade (*sensibility*) (Mercer e Shingler, 2004), ou então, uma miscelânea de aspectos contraditórios.

Ao longo do último terço do século XX, tornou-se alvo de imensos estudos, quer por parte de áreas como os *film studies*, quer dos *feminist studies*, que o afastaram de uma conotação mais negativa sustentada pelo exagero estético e uma forte teatralidade, tal como Pam Cook refere:

Until the 1970s the term hardly existed in relation to the cinema except pejoratively to mean a ‘melodramatic’ and theatrical mode which manipulated the audience’s emotions and failed aesthetically to justify the response summoned up. (Cook 2005: 157)

As novas abordagens criaram definições de melodrama ligadas a questões como a homossexualidade e famílias monoparentais, desenvolvendo sub-melodramas como *family melodrama* (Elsaesser), que se confunde com o Melodrama no geral, *male*

melodrama (Mercer e Shingler) e os *woman's films* (Mulvey, Gledhill). Este último sofreu uma maior evolução durante a década de 80 e tem como principal premissa uma abordagem do ponto de vista feminino, tendo posto de parte do seu estudo muitas películas consideradas anteriormente como melodrama, por apresentarem uma abordagem maioritariamente patriarcal e opressiva para as mulheres. A menção do melodrama enquanto forma de representação da sociedade burguesa permitiu aos estudos feministas uma abordagem aos melodramas para um estudo sobre o papel feminino em particular, mostrando como a sociedade (neste caso a americana dos anos 50) consegue manipular os vários papéis destinados à mulher¹ e qual a posição de Hollywood sobre essa temática. Christina Gledhill, um dos grandes nomes dos *woman's film*, refere a certa altura que:

A central theme is the symbolic place of 'woman' and the maternal in melodrama in relation to the changing position of women – a relationship explored through the social, ideological and cultural discourses which bear both on the role of women in society and the representation of 'woman' by the film industry.
(Gledhill 1987: 3)

Não obstante, é pertinente afirmar que o melodrama vai mais além no que diz respeito a questões sociais. Mais do que pontos de vista masculinos e femininos, surge uma discordância entre a vontade individual e a social. Usando a família como subgrupo social, enquanto sinédoque da sociedade (especificamente burguesa), o melodrama permite o estudo crítico de atitudes sociais apresentando o ponto de vista individual, podendo ser masculino e/ou feminino, em colisão com os valores sociais, seja através de uma história de amor ou de uma relação conflituosa. Mulvey reitera:

¹ Como se irá ver aquando da análise de *Written on the Wind* esta influência não se limita aos papéis femininos, a vontade individual masculina também é muitas vezes condicionada pela maioria social.

The family is the socially accepted road to respectable normality, an icon of conformity, and at one and the same time, the source of deviance, psychosis and despair. In addition to these elements of dramatic material, the family provides a physical setting, the home, that can hold a drama in claustrophobic intensity and represent, with its highly connotative architectural organization, the passions and antagonisms that lie behind it. (Mulvey 2009: 77)

Para além de questões sociais, o melodrama mostra-se rico em aspectos cénicos, que devido à necessidade de um final feliz por parte dos estúdios de cinema, ganham uma grande importância como forma de criticar indirectamente as questões abordadas. A *mise en scène* melodramática é criada tendo em conta a premissa de que o exagero quantitativo e colorido necessita possuir um significado em si mesmo, caracterizador das personagens que envolve, nomeadamente, através de objectos materiais, opulentos, tornando-se sinal de tempos de riqueza e consumismo desenfreado. Elsaesser explora da seguinte maneira:

The banality of the objects combined with the repressed anxieties and emotions force a contrast that makes the scene almost epitomize the relation of décor to character in melodrama: the more the setting fills with objects to which the plot gives symbolic significance, the more the characters are enclosed in seemingly ineluctable situations. (...) Melodrama is iconographically fixed by the claustrophobic atmosphere of the bourgeois home and/or the smalltown setting, its emotional pattern is that of panic and latent hysteria, reinforced stylistically by a complex handling of space interiors (Sirk, Ray and Losey particularly excel in this) to the point where the world seems totally predetermined and pervaded by ‘meaning’ and interpretable signs. (Elsaesser 1972: 62)

No entanto, e apesar de todos os autores defenderem convictamente as suas perspectivas em relação ao Melodrama, confessam a noção de que a linha que as separa é bastante ténue, e este é um dos aspectos que causa a grande dificuldade em conseguir uma definição unânime. Como por exemplo, na opinião de Charles Affron:

If melodrama is a term insufficient to cinema, and therefore to an understanding of its types of fiction, are there other generic designations more appropriate to cinematic affectivity? “Tearjerker,” “weepy,” and “sentimental” are negative and implicitly judgmental of the films to which they are applied. The “woman’s film” is ambiguous and inaccurate. It suggests that such a film is only about women or that it appeals only to women. Neither is true. The word “family” in family film is more indicative of the kind of audience for which the fiction is intended than it is of its type, although almost all family films have elements of sentiment. (...) Genre distinctions are excessively limiting even when applied to those texts that seem to define the genre. (Affron 1982: 16)

Os principais textos em que esta dissertação se baseia na sua análise de elementos melodramáticos são aqueles que, de acordo com a pesquisa feita, pareceram mais relevantes e respeitados no meio de tantas e variadas abordagens: “Tales of Sound and Fury” de Thomas Elsaesser, escrito em 1972, que ressuscitou os estudos cinematográficos e o estudo do melodrama enquanto género cinematográfico; e “Notes on Melodrama” de Laura Mulvey, de 1977, em que encontramos uma abordagem ligada à posição da mulher enquanto personagem e a referência a melodramas em que o papel principal, ou mais melodramático, é masculino, e se revela repressivo em relação às personagens femininas. Além de que ambos usam filmes de Douglas Sirk para justificarem os seus pontos de vista.

Sendo esta influência melodramática assumida por Almodóvar, este estudo baseia-se na análise de três filmes de cada realizador que se destacam na sua filmografia: *All that Heaven Allows*, *Written on the Wind*, *Imitation of Life*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Tacones Lejanos* e *Todo sobre mi Madre*. Assim, quatro capítulos representam a análise mais detalhada de um filme em que são estudadas as características mais significativas relacionadas não só com questões técnicas, como o uso de cores e de *mise en scène*, como com aspectos ligados com a história do filme e o contexto histórico-social em que cada um foi criado. No terceiro capítulo estabelece-se uma análise comparativa à abordagem que os realizadores fazem sobre a questão da maternidade em *Imitation of Life* e *Tacones Lejanos*.

O primeiro capítulo centra-se na análise de *All that Heaven Allows*, possuidor de todas as características principais de um melodrama dos anos 50, quer técnicas, quer sociais, quer ainda no que respeita às restrições impostas pelos estúdios, na época. Sirk usa a ligação entre o melodrama e a sociedade burguesa para, de uma forma discreta, mostrar um lado mais retrógrada do povo americano representado pela pequena cidade de Stoningham em que as aparências e a opinião social conseguem ter poder sobre a vontade individual. A *mise en scène* artificial e simbólica, tão típica do género, cumpre o seu papel enquanto indiciadora de subjectividade, exagero e solidão; o segundo apresenta o estudo de *Written on the Wind*, onde, apesar de se respeitarem as regras base de um filme dos anos 50 sob a ilusão da era Eisenhower, o tom crítico à sociedade não é tão discreto: através de uma família disfuncional de novos-ricos, o realizador consegue mostrar interpretações muito mais consistentes e poderosas em que, mais do que lutar contra a sociedade, as personagens lutam contra si mesmas e contra uma vida opulenta que afinal não traz felicidade; em seguida surge a comparação entre *Imitation of Life*, que foi um dos filmes mais lucrativos de sempre da Universal, e *Tacones Lejanos*

mostrando assim uma espécie de passagem de testemunho entre os dois realizadores num tema que é abordado várias vezes ao longo da sua filmografia: a maternidade. Ambos os filmes contam a história de duas mulheres cuja verdadeira vocação não é ser mãe, mas ser famosa. O distanciamento da composição típica da família aliada a um meio subjectivo como é o mundo do espectáculo permite estabelecer uma aproximação entre estes realizadores, não só considerando questões temáticas, mas também a forma de as abordar; em seguida surge *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que foi o filme que confirmou o nome de Almodóvar no estrangeiro, particularmente nos Estados Unidos da América. As aventuras de um conjunto de mulheres são centrais na trama desta película onde é notório o uso de elementos, principalmente, visuais com objectivos semelhantes aos de Sirk. O final do filme permite-nos ver Pepa como uma mulher independente, mas não deixa de lado uma acentuada vertente melodramática sob a capa da comédia *tresloucada*; e por fim, debruçamo-nos sobre *Todo sobre mi Madre*, talvez o filme mais importante da filmografia do realizador espanhol até agora, em que a relação com o melodrama incide mais na temática do filme, mas sem esquecer os aspectos técnicos, e acrescentando um aspecto mais controverso ligado directamente com a ideia universal de família e com a associação de um género, que sempre foi usado para defender relações heterossexuais, com a homossexualidade.

Mostrando a influência, directa ou indirecta, que Sirk teve em Almodóvar, esta dissertação pretende também demonstrar a universalidade do Cinema, e como este serve de unificador através das suas narrativas e da maneira de as (re)formular. Apesar de Douglas Sirk ser reconhecido, principalmente, pelo seu trabalho na Universal durante os anos 50, o realizador é alemão e começou a sua carreira no teatro, tendo trabalhado para o Terceiro Reich e fugido para a América, onde se apropriou do melodrama para criar a parte mais importante da sua filmografia, tal como refere António Rodrigues:

O melodrama está no centro da sua [Sirk] obra: permitiu-lhe encontrar a linguagem especificamente cinematográfica, ligando-o aos filmes que tinham marcado a sua descoberta do cinema, na infância; serviu-lhe de traço de união entre a cultura nobre e a cultura plebeia; deu aos filmes deste mestre das formas, uma imensa intensidade (e uma intensa imensidade) emocional e afectiva; permitiu-lhe fazer uma análise crítica e irónica da sociedade americana e dos seus mitos, obedecendo aparentemente às suas regras e aos seus ícones, para subvertê-los, alterar-lhes o sentido. (Rodrigues 2002: 38)

Pedro Almodóvar é um realizador espanhol cujas portas para o cinema se abriram após a morte de Franco. No entanto, tornou-se num autodidacta, também fez teatro, e graças à comunidade latina presente nos Estados Unidos e à fama de realizador *underground* no início da sua carreira, conseguiu tornar-se num dos realizadores europeus de maior prestígio internacional. Assumindo-se como um *ladroão de filmes*, a fusão das suas histórias pessoais e das suas ideias com as dos seus antecessores, aliada a técnicas que ele torna próprias fazem com que o eclectismo dos seus filmes os torne únicos. Esta dissertação não deseja afirmar que os filmes do realizador espanhol são melodramas, mas antes mostrar, através da sua obra e das ligações que se estabelecem com outros filmes, que o Cinema é, cada vez mais, uma Arte universal e que os géneros se cruzam e fundem numa complexa amálgama renovadora. Por exemplo, no caso de Almodóvar, este oferece histórias como uma mãe que abandona a filha para seguir a sua carreira, mas acrescenta-lhe um juiz que é travesti, que mais do que parodiar tem como objectivo suscitar questões mais complexas que à primeira vista não se associariam a uma figura vista como marginal. E é devido a estes pormenores que não nos podemos limitar a afirmar que os filmes de Almodóvar são apenas melodramas. São melodramas aliados a outros géneros cinematográficos, como a comédia, o terror ou a farsa, e a

questões sociais complexas, e, por isso, cada vez faz mais sentido falar-se de “Almodrama”. Sirk também trouxe algo de novo ao melodrama americano, tornando os seus melodramas diferentes dos do melodrama dos anos 30 (John M. Stahl ou King Vidor) e até diferentes dos seus contemporâneos, como Leo McCarey, tendo originado uma expressão como “Sirkian System”.

Ao (des)construir os filmes destes realizadores, a dissertação visa mostrar que o Cinema não se limita a ser um meio de diversão. Tem todo um processo de criação que envolve uma série de aspectos técnicos, históricos, cénicos e até sociológicos que podem passar despercebidos, mas que se revelam mais importantes e, em certos casos, mais interessantes do que a história que o filme pretende contar, provando que a criação de um filme daria, por si só, um filme.

As escolhas recaíram sobre Pedro Almodóvar, Douglas Sirk e o melodrama porque eles personificam um importante sistema de vasos comunicantes, criativos e renovadores. Se me perguntarem o que é o Melodrama, respondo que é, simplesmente, um modo de expressar emoções, tal como (quase) todos os outros géneros cinematográficos, e que aborda questões presentes no dia-a-dia, simultaneamente, do ponto de vista social e visual. E é uma maneira única em que até o excesso *kitsch* parece fazer todo o sentido. Não se limita a expressar emoções amorosas, serve também como forma de expressar raiva, ódio, saudade, até indiferença, suscitando reacções contraditórias no espectador. Sirk disse nas entrevistas a Jon Halliday que *Motion is Emotion* (movimento é emoção, tradução minha) e esta frase apresenta uma boa definição de Cinema enquanto captador de fotografias em movimento e causador de experiências, mas o realizador referia-se especificamente ao poder que uma sequência fílmica tem em suscitar sentimentos no público, algo característico do seu cinema e do melodrama. Os movimentos mostrados através das câmaras demonstram sentimentos,

que por sua vez suscitam emoções em quem filma, em quem é filmado e em quem vê, tendo, inclusive, a mesma cena a capacidade de criar reacções completamente opostas em pessoas distintas. Por exemplo, é difícil ficar indiferente a um filme como *Imitation of Life* de Sirk, devido ao poder daquelas imagens em suscitar algum tipo de sentimento. E é esse o poder do melodrama: o de alguém ser incapaz de lhe ficar indiferente.

**Tudo o que o Céu permite:
As regras do género e a sua transgressão irónica**

Do you expect me
to give you a prescription to cure life?
Dr. Dan

Tendo a *receita* Rock Hudson, Jane Wyman, Douglas Sirk funcionado tão bem no sucesso *Magnificent Obsession* (*Sublime Expição*, 1954), o produtor, Ross Hunter, decidiu repeti-la e criar mais uma história de amor com a diferença de que Wyman não fica cega e Hudson não é um *playboy* irresponsável.

All that Heaven Allows (1955, *O que o Céu Permite*) conta-nos a história de Cary (Jane Wyman), uma viúva de meia-idade, com dois filhos, de classe média-alta, que decide abandonar o luto e voltar a viver graças à aparição de Ron Kirby (Rock Hudson) o jovem jardineiro, de classe baixa que “não dá importância àquilo que não deve importar”. A típica história de “boy meets girl” neste filme tem uma série de variantes relacionadas principalmente com questões sociais, tais como: preconceito em relação à idade, ela é mais velha do que ele; aceitação social, pois ele não pertence à mesma classe social que ela; expectativas e noção de família, porque ao ser viúva os filhos e a sociedade esperam determinadas atitudes por parte da mãe.

Pedro Almodóvar não foi o único realizador a deixar-se encantar pelos melodramas de Sirk. Rainer Werner Fassbinder e Todd Haynes assumem esta influência numa forma ainda mais directa do que o realizador espanhol, através da adaptação de *All that Heaven Allows* à sociedade alemã dos anos 70, em *Angst Essen Seele auf* (1974, *O Medo Devora a Alma*), e, no caso do segundo, lançando o olhar do século XX sobre a sociedade americana dos anos cinquenta em *Far from Heaven* (2002, *Longe do Paraíso*). Ambos os realizadores assumem o seu fascínio por Sirk, em particular

Fassbinder que, para além de realizar este filme (e outros em que a influência também é bastante notória), escreveu vários artigos tentando dissecar a essência do universo *sirkiano*, tendo tido inclusive a oportunidade de trabalhar com o realizador. Almodóvar, por seu lado, para além dos seus filmes, escreveu através do seu pseudónimo, Patty Diphusa, um conto dedicado a Sirk, chamado “Escroto al viento” (Escroto ao vento), aproveitando o jogo de palavras (que também é perceptível em português) entre “escroto” e “escrito”, nome espanhol de *Written on the Wind* (1956, *Escrito no Vento*).

Companheirismo sim, mas Sexo não: O irreal social

Um aspecto interessante dos melodramas americanos de Sirk tem a ver com o duplo sentido que as suas histórias possuem e as dicotomias em que se baseiam.² Para além de falarem de pessoas individuais, falam de comunidades que compõem a América: o tom irónico que se infiltra em *All that Heaven Allows* mostra que nem tudo corria bem na sociedade Americana do pós-guerra e da abundância.

O filme começa por mostrar a pequena cidade em que Cary vive. É Outono e o ecrã é preenchido com os tons castanhos avermelhados das árvores e da roupa clara da viúva, e conhecemos o jovem jardineiro, Ron. Através do seu discurso conseguimos perceber que é uma pessoa educada e com alguns estudos. As conversas iniciais entre as duas personagens apresentam um mundo diferente daquele que foi mostrado até então: o do cultivo das árvores, que se aproxima mais da Natureza e se distancia das leis dos Homens. Cary mostra-se reticente em aceitar o convite de Ron mas acaba por ir ver a estufa e fica encantada com este mundo novo, especialmente com o velho moinho.

² Este duplo sentido começa logo no título. Numa primeira análise, a expressão “all that heaven allows” expressa uma ideia de infinitude e esperança, de que tudo é possível, mas para Sirk o significado é o oposto, aquilo que o céu permite é limitado e pode não ser aquilo que se deseja – *As far as I’m concerned, heaven is stingy.*” (Mercer 2004: 50)

No entanto, na cidade de Stoningham as leis são outras. Quando Cary se prepara para voltar à vida social, os seus filhos são os primeiros a lembrar-lhe que há certas atitudes que se esperam de uma senhora viúva. Ned (William Reynolds), que assume o lugar do pai como a figura masculina da casa, não fica muito agradado com o decote do vestido vermelho da mãe. Kay (Gloria Talbott), a jovem independente e culta, aprova, e até refere que a época em que as mulheres morriam com os maridos já acabou. No entanto, ao citar Freud, afirma que a sexualidade da mãe já não existe entrando em contradição consigo mesma – *As Freud says: “When we reach a certain age sex becomes incongruous”*. Aliás, o companheiro de Cary na festa, Harvey, um senhor de uma certa idade e hipocondríaco, é um bom partido para a mãe porque “age de acordo com a sua idade e já não procura certos sentimentos”. É por isso que, quando a pede em casamento, refere que a sua relação seria de companheirismo, mais do que amorosa, porque na idade deles já não se deseja um outro tipo de relação. Mas Cary deseja continuar a viver, a sentir e a amar, apesar de, nesta sociedade, isso não parecer correcto.

Kay revela-se uma personagem muito interessante porque é construída tendo como base uma série de contradições que se revelam como o princípio da sociedade americana. Apesar do desejo de uma sociedade (de um mundo) igualitária, mesmo com todas as diferenças, sejam elas monetárias ou de raça, a verdade é que mesmo as pessoas, aparentemente, mais iluminadas, como é o caso de Kay, têm dificuldades em aplicar aquilo que aprendem e defendem, quando o problema acontece no seio da própria família. Kay esconde-se atrás dos óculos e das suas teorias e mantendo alguma distância daquelas “coisas femininas” – *Since when did you join the female ranks?*, pergunta o irmão a certa altura. Mas a sua crescente relação amorosa e as decisões da mãe sobre a sua própria vida fazem com que afinal a aceitação social seja mais

importante do que as novas ideias igualitárias. O mexer nos óculos, o ar sério e a alteração do tom de voz cada vez que pronuncia algo que aprendeu na universidade dão um tom subjectivo a essas afirmações, quase premonitório da sua verdadeira opinião sobre a nova relação da mãe. É como se não soubesse realmente do que está a falar e se limitasse à teoria. Kay casa, como seria de se esperar, com um namorado do mais estereotipado possível: um desportista pouco inteligente que usa frases de engate como: *How can anyone so little be so smart? And yet so pretty*. No entanto, quando ela própria se apaixona apercebe-se de que o amor da mãe por Ron era algo mais sério do que pensava, e chega a pedir desculpas por ter sido tão infantil, mencionando a possibilidade de não ser tarde demais para o casal.

Mas Ned nunca chega a compreender a relação da mãe com um homem mais novo que, ainda por cima, não tem nada a ver com o seu pai. Sendo contra esta relação o jovem usa argumentos como vergonha, a honra da família, a memória do pai, a mudança de residência e a opinião social para convencer a mãe de que eles não podem ficar juntos. Abusando do complexo de Édipo, e sendo o chefe da família (uma vez que é o filho varão) desde a morte do pai acha-se no direito e dever de impedir que os actos impróprios da mãe o prejudiquem, mesmo recorrendo ao insulto quando diz que esta apenas está interessada no desejo carnal que Ron lhe desperta – *All you see is a good set of muscles*. A hipocrisia desta personagem atinge o pico quando, após criticar a mãe por abandonar o lar da família, decide vender a casa que tanto havia defendido. Não se digna a pedir a opinião da progenitora ou discutir alternativas sobre para onde ela irá, uma vez que ele próprio vai partir para a Europa e a irmã irá ter a sua própria casa e a própria família.

A sociedade conservadora de classe média-alta vai-nos sendo apresentada ao longo do filme, com destaque para a festa em que Cary apresenta Ron às pessoas do

Clube e as personagens de Sara (Agnes Moorehead), a melhor amiga de Cary, Mona (Jacqueline de Wit), a alcoviteira e o médico, o Dr. Dan Hennessy (Hayden Rorke).

Sara revela-se diferente da maioria, tendo mais semelhanças com Alida (Virginia Grey) do que com Mona, pois mostra preocupar-se verdadeiramente com a viúva. Sendo amiga de Cary, torna-se a sua consciência dando voz aos pensamentos da sociedade (mas nunca de uma maneira abertamente crítica), contando aquilo que as pessoas poderão pensar sobre a sua relação com Ron e realçando a possibilidade de comentarem que a relação entre ambos terá surgido antes de o marido morrer, bem como as consequências que daí advirão para os filhos. Ela tenta, inclusive, ajudar o casal a inserir-se na sociedade através da festa mas a verdade é que, a estranheza que o jovem jardineiro causa é tanta que não consegue ser aceite. O facto de Cary parecer ter-se envolvido com um interesseiro que apenas quer ficar-lhe com o dinheiro, faz com que a sociedade perca a consideração que tinha por ela quando era casada com um “pilar da sociedade”.

Mona, por seu lado, a alcoviteira da cidade, está sempre à espreita de um mexerico malicioso novo para poder controlar de alguma maneira aquilo que se passa ao seu redor. No entanto, o doutor Dan Hennessy, respeitando a ideia antiga de que um médico é uma pessoa sábia, representa o bom senso. Ele aceita a relação entre Cary e Ron e constata aquilo que os espectadores já haviam intuído: o sacrifício foi em vão, os filhos vão continuar a sua vida e ela ficará ainda mais só do que antes. *The headache is Nature's way of making a protest*, diz o médico. É um protesto por ter cedido à pressão dos convencionalismos que a rodeiam.

A festa de apresentação de Ron à sociedade acontece após Ned e Kay terem mostrado a sua desaprovação face ao novo namorado da mãe, e constitui o espaço onde Sirk faz mais questão de incluir alguma ironia, uma vez que quem acaba por ter atitudes

menos dignas e ficar mal visto aos olhos dos espectadores são os membros do “clube de campo”. Nesta festa, Sirk apresenta-nos as grandes dicotomias pelas quais o filme se rege: homem jovem/mulher velha, sociedade/indivíduo, riqueza/pobreza, aparência/essência.

A cena começa com umas senhoras bem vestidas a espreitar pela janela ansiosas por criticar a chegada do casal, uma atitude que não é nada digna de pessoas de boas famílias, que Sirk faz questão de mostrar. Ron e Cary chegam na carrinha de trabalho do jardineiro, pois, para ele, não se deve dar importância às aparências. Ambos estão elegantes e discretos e são bem recebidos por Sara, mas os outros convidados não deixam de tecer comentários. Falam de oportunismo por parte de Ron e de lascívia por parte de Cary: o jardineiro jovem que só deseja aproveitar-se do dinheiro dela, e a viúva que se esqueceu da sua posição social e da idade e que, apesar de ser discreta, se revelou uma leviana. E é tendo em conta esta ideia pré-concebida sobre Cary que Howard (Donald Curtis), bêbado e despeitado por se sentir trocado por um mero jardineiro, tenta beijá-la à força e a insulta por ter recusado os seus avanços amorosos anteriores. Esta cena é-nos mostrada através do espelho grande da sala de Sara permitindo-nos ver a verdadeira face da sociedade elitista, e supostamente digna, em que Cary se move.³ Ron salva Cary mas mesmo assim a sua atitude não é vista com bons olhos: as poucas palavras em direcção a Howard e o forçá-lo a sentar-se é interpretado como uma tentativa de assassinato e a culpa da situação não recai no inebriado, que é casado, mas sim em Cary porque, supostamente, tentou seduzi-lo.

Por outro lado, como contraponto desta cena, temos o jantar em casa de Mick (Charles Drake) e Alida, os amigos de Ron. Uma casa fora da cidade, roupas simples, garrafas abertas com os dentes, um bailarico, amigos simples e isolados, mas que juntos

³ Ver Anexo 1, imagem 1.

formam um grupo coeso. Apesar do fato de cor discreta, ainda associado ao luto, contrastar com as roupas mais informais e coloridas de Ron e dos Anderson, Cary consegue conviver e inserir-se⁴, algo que Ron não consegue na festa de Sara, mesmo usando a indumentária apropriada. Neste jantar não há a malícia que existe no Clube. Os amigos de Ron não almejam avaliar nem criticar Cary e ela acaba por se sentir bem acolhida no seio daquele grupo que se rege, tal como Ron, pelos ideais dos Transcendentalistas.

Ron, “The Nature Boy” e o Transcendentalismo

De acordo com Alida, *Walden or Life in the Woods* de Henry David Thoreau é a bíblia de Mick, contudo, é Ron o verdadeiro Thoreau, apesar de nunca ter lido o livro.⁵ Ele crê que a Natureza tem mais para oferecer do que a sociedade criada pela humanidade e que posição social e dinheiro não são aspectos dignos de importância, o que importa é a confiança que cada um tem em si próprio “*To thy own self be true.*” *That’s Ron*, como diz Alida. Este modo de vida transcendentalista fascina Cary por ser muito diferente do seu. Trata-se de uma nova maneira de pensar na qual aspectos, como a aparência e estatuto social, perdem uma importância desnecessária como acontece no mundo citadino, distanciando-se das regras e preconceitos da sociedade dominante. Podemos dizer que *Walden* (através de Ron) salvou o casamento de Mick e Alida, porque quando Mick voltou da Segunda Guerra Mundial a sua situação era complicada, porque a América não estava como ele a tinha deixado nem preparada para receber os seus soldados de volta, e tiveram de lidar com muitos problemas, estando a sua relação

⁴ Ver imagem 2.

⁵ Esta ligação com a Natureza pode ir ainda mais longe, se analisarmos a presença do pequeno veado que surge muito ligado à figura de Ron e que termina o filme. A proximidade de Ron com um animal selvagem mostra que o jardineiro é também um elemento da Natureza e que não pode ser domesticado, leia-se controlado pelas regras sociais, como um cão ou um gato.

em risco. No entanto, ao conhecer Ron, apercebeu-se de que aquilo que tanto o preocupava não era essencial à sua sobrevivência. Coisas como dinheiro e estatuto social passaram a ser secundárias.

Mas se a sociedade dominante apresenta algumas exceções ao seu puritanismo, Sirk não podia deixar de mostrar o outro lado dos amigos de Ron. Numa caçada após Cary ter terminado a relação com Ron, Mick afirma que *she (Cary) doesn't want to make up her own mind. No girl does. She wants you to make it up for her*. Esta afirmação pouco respeitadora da opinião alheia (neste caso feminina) vai contra a valorização do indivíduo defendida pelos Transcendentalistas; Ron diz que cada um tem de saber aquilo que é verdadeiramente importante para si e tomar as suas próprias decisões sem se deixar influenciar por outras pessoas ou circunstâncias.⁶

Mas a verdade é que as relações entre seres humanos não são tão lineares quanto Ron afirma, porque há uma série de pressupostos sociais que não podem ser ignorados. Neste caso (apesar de concordar com Kirby quando diz que Cary não desiste do casamento apenas por causa dos filhos), a personagem feminina tem responsabilidades perante Ned e Kay e a intransigência de Ron face ao casamento demonstra alguma renitência em aceitar e compreender um mundo diferente do seu.

Mise en scène: A dicotomia às cores

Dos três filmes de Sirk analisados nesta dissertação, este possui a *mise en scène* mais rica e mais simbólica. As cores possuem um papel altamente significativo e os cenários surgem como extremamente cuidados e elucidativos sendo construídos, tal como a história, de uma maneira dual: dois espaços narrativos (a cidade e o campo),

⁶ A certa altura, Ron diz a Cary que Mick teve de ser homem para poder enfrentar tudo e todos para tomar as decisões que tomou, inclusive, abandonar a vida que conhecia antes, e que ela também deve ser homem mas apenas no sentido de enfrentar os seus receios e tomar uma decisão.

duas classes sociais (classe média e classe média-alta), duas mentalidades (uma mais puritana representada pela sociedade dominante e outra mais liberal por Ron) e, inclusive, duas estações do ano (Outono e Inverno).

Os espaços sociais principais do filme são espaços fechados: a casa de Cary e o velho moinho que Ron vai restaurando ao longo do filme, que são espaços familiares, e a casa dos Anderson, também ela um espaço familiar, mas cujo relacionamento com o clube privado de Stoningham faz mais sentido por ambos constituírem cenário de festas, também elas dicotómicas.

A casa de Cary e dos filhos é uma casa de cidade, grande, com divisões amplas, como podemos ver pela sala e pelo quarto de casal. Nestes espaços, tudo tem o seu lugar, o que relembra o apartamento de Pepa em *Mujeres*, parecendo saídos de uma revista de decoração.⁷ No entanto, a sala espaçosa é entrecortada pelo biombo que, simbolicamente, através de certas perspectivas, barra o caminho de Cary para a porta da rua. Esta ideia de clausura dentro da própria casa torna-se ainda mais notória quando Sirk mostra Cary à janela, filmando-a da parte de fora. A forma da janela assemelha-se à das grades de uma prisão e para além de estar fechada no espaço do ecrã fica ainda mais presa na moldura.⁸ Os vários tons monocromáticos e o excesso de peças de decoração aliados à parede espelhada - que cria um sentimento de claustrofobia e dá a sensação de vermos o muito que já existe na casa a duplicar - concedem uma artificialidade à casa que transmite a sensação de que ninguém lá vive servindo apenas o único propósito de receber visitas. A habitação possui muitos espelhos, ou melhor, zonas espelhadas, como é o caso do tampo do piano, da parede da lareira e o ecrã do

⁷ Esta afirmação fará mais sentido ao observar a análise do apartamento de Pepa em *Mujeres al Borde de un ataque de nervios* mais adiante nesta dissertação.

⁸ Ver imagem 3.

televisor. De acordo com Sirk, o espelho apresenta o oposto, uma imitação, daquilo que somos nunca mostrando a verdade (Halliday 1971: 48), e daí constituir um objecto tão interessante e tão útil na parafernália cinematográfica. Um exemplo é a imagem da chegada de Ned e Kay vindos da universidade.⁹ Através da projecção no espelho vemos a alegria causada pela chegada dos filhos, mas esta revela-se falsa porque a presença deles apenas trará dissabores. No entanto, a projecção mais significativa acontece na televisão.

Aqui o televisor não tem a mesma importância que em Pedro Almodóvar, em filmes como *Mujeres* ou *Tacones Lejanos*, enquanto meio de comunicação e sinónimo de modernidade e proximidade. Mas é um símbolo do crescimento económico que a América estava a atravessar nos anos 50 e do isolamento da personagem.

Como diz Sara, a televisão é *the last refuge for lonely women* e, para Cary, é um objecto que não devia ter lugar numa casa de família, uma vez que a interacção com aqueles que lhe são próximos é (ou devia ser) suficiente para não precisar de ter *life's parade on your fingertips*.¹⁰ Mas a sua renitência em comprar uma desde o início do filme advém da ideia pré-concebida de que a televisão é a salvação da mulher solitária, e comprova-se isso mesmo, porque o aparelho chega à sua casa quando recebe a notícia da partida dos filhos e se apercebe de que o seu esforço foi inútil, e de que agora está realmente sozinha. Os filhos impediram-na de ficar com o homem que ama e vão abandoná-la, mas em compensação oferecem-lhe um televisor que acaba por representar solidão em vez de companhia. Este mau estar que o aparelho provoca em Cary, por lhe mostrar a sua situação, é perceptível através da decoração da casa: tudo naquela sala

⁹ Ver imagem 4.

¹⁰ Esta expressão torna-se duplamente curiosa se pensarmos que Cary, ao deixar-se influenciar pelos filhos e pela sociedade, deixou de poder controlar a sua própria vida, mas, através da televisão, passaria a poder controlar outras vidas.

tem o seu lugar excepto o televisor, que nunca vemos ligado, e este não só reflecte a sua solidão como serve de prolongamento ao biombo que está diante da porta afastando-a da liberdade.¹¹ Este presente de Natal acaba por se revelar envenenado devido ao seu verdadeiro significado, como salienta Laura Mulvey:

This Christmas gift celebrates her decision to stay and live in their old family home, renouncing her sexuality and reaffirming the property-based values of her bourgeois milieu. The television set becomes charged with metaphor and connotation linking middle-class interior, motherhood, prosperity and repression. (Mulvey 2009: 67)

A casa de Mick e Alida não tem televisão, mas tem muitos convidados e todos muito informais, e como tal não carece de tal objecto. Esta casa de campo é mais pequena e tem cores mais quentes e variadas e, por isso mesmo, torna-se mais acolhedora e todo o espaço à volta da fogueira é aproveitado quer seja para tomar um aperitivo (como também acontece em casa de Cary), quer seja para fazer um banquete e um bailarico que podem ser vistos do céu, em picado, através da enorme clarabóia. O clube, apesar de ser um espaço de convívio social, tem várias divisórias, incluindo um jardim, que permitem que acontecimentos furtivos, como é o caso do beijo de Howard logo na primeira festa em que Cary aparece, aconteçam longe de olhares indiscretos.

O moinho revela-se um caso diferente. Começa por ser um local de trabalho abandonado e acaba tornando-se num ninho de amor pronto a habitar. A estufa é suficiente para Ron enquanto vive sozinho, mas quando se apaixona por Cary decide recuperar o velho moinho, levando à letra a máxima de que uma pessoa só precisa de um amor e de uma cabana. Esta habitação é-nos mostrada em três fases diferentes:

¹¹ Ver imagem 5.

primeiro, quando ainda está em ruínas em tons cinzentos (mas mesmo aqui já possuía o charme de um *locus amenus*); em segundo, quando Ron pede Cary em casamento, em que já surge uma fusão entre as cores quentes da lareira e os tons azuis que emanam da janela grande; e por fim, já completamente restaurado quando já se pode considerar, mais do que uma casa, um lar. Este local demonstra ser o espaço idílico do casal porque não há intervenções de estranhos e nele que acontecem os momentos chave da relação: o primeiro beijo (dado com a ajuda da natureza cinematográfica através de um pombo), o pedido de casamento, com as devidas precauções sobre as consequências, e o “final feliz”.¹² Ao contrário da casa da cidade, o moinho não está excessivamente decorado tendo apenas o essencial, a lareira grande e os tons quentes dão-lhe um ar acolhedor e, de acordo com Cary, é notório o amor com que Ron fez a restauração. No entanto, não deixa de ter um aspecto artificial e inabitado, o que neste caso faz sentido uma vez que só agora é que Cary e Ron vão começar a partilhar o espaço.

No meio desta paisagem (demasiado?) onírica chamo a atenção para um pequeno bule de porcelana partido que a viúva encontra na primeira visita que faz ao velho moinho. Esta peça volta a aparecer na segunda visita, já completamente restaurada por Ron que “demorou dias e dias para encontrar todos os cacos”, mas que é novamente partida, desta vez por Cary, quando discutem sobre as consequências de um possível casamento. O quebrar do bule revela-se dos momentos mais irónicos do filme porque, se considerarmos que a peça simboliza o amor do casal, este revela-se tão frágil que se parte ao menor sinal de adversidade. Esta piscadela de olho ao espectador por parte de Sirk corrobora a ideia do final não ser completamente feliz.

Um dos muitos aspectos que liga Almodóvar a Sirk é o cuidado com o vestuário das personagens e a simbologia nele depositada, e em ambos os casos, o hábito faz,

¹² Estas aspas serão devidamente justificadas mais adiante.

realmente, o monge. As vestes das personagens são essenciais para identificar a condição social e auxiliam na compreensão do estado de espírito de cada uma. Cary mostra-se quase sempre de fato e com cores neutras, talvez por ainda estar de luto, tendo como exceção os dois vestidos de gala que usa, sendo o vermelho altamente simbólico. As outras personagens citadinas também se apresentam quase sempre de fato, ou pelo menos conjuntos monocromáticos. A exceção, mais uma vez, é Sara que não só é ruiva como usa roupas mais coloridas que Cary e alguns acessórios distintivos, como é o caso do lenço vermelho que contrasta com a camisa negra.

Ron e o seu grupo de amigos usam roupas mais descontraídas sem a formalidade de um fato ou de um saia-casaco, e também mais coloridas. Ron, exceptuando a cena da festa no Clube, anda sempre com uma roupa mais simples, vestuário de quem trabalha no campo. No entanto, apesar destas diferenças o fato discreto de Cary não a distancia dos outros na festa em casa dos Anderson.

No entanto, as peças de vestuário mais interessantes são os vestidos vermelhos de Cary e Kay, não só pelo chamariz visual mas principalmente devido à sua importância simbólica. A viúva usa o seu na primeira festa no clube, após ter conhecido Ron, marcando assim o fim definitivo do luto pelo marido e o desejo de continuar a sua vida e de se apaixonar. O vestido de Kay (complementado com uma boina ridícula) é usado quando a jovem, já sem óculos e maquilhada, decide contar à mãe que vai casar. Esta mudança na paleta de cores das personagens indica um desejo de paixão e de viver livremente a sua sexualidade. Para Kay, que é jovem, este aspecto representa algo de normal e espectável, mas a ideia de uma viúva desejar algo mais que companhia, como já foi referido, é algo muito difícil de entender no contexto puritano de Stoningham. Na sua análise do uso da cor em *All that Heaven Allows*, Mary Beth Haralovich explora, deste modo, a importância das vestes das duas personagens:

The red dress is marked by the characters as evidence of a change in Cary's identity as a sexual being. (...) In addition, the gathering at the country club is the first time that Cary's sexuality is explicitly shown to be a problem. She is assaulted by Howard who takes Cary's reappearance in social life (and, presumably, her red dress) as evidence of her sexual availability. (...) A red dress already marked by the film as a signifier of woman's sexuality, is incorporated into Kay's new look as object of desire: no longer wearing glasses, her glamour make-up and misty expression enhanced by soft lighting. (Haralovich 1990: 67)

Ron também tem na sua indumentária peças de roupa vermelha que possuem uma conotação semelhante à dos vestidos de Cary e Kay. As camisas vermelhas axadrezadas, para além de demonstrarem a sua disponibilidade sexual, também provam a sua ligação com a Natureza sendo uma peça (e um padrão) muito associado a homens que trabalham na montanha. Mick e o vendedor de pinheiros usam uma semelhante. A camisa também é adereço na cena em que o jardineiro cai, quando tentava chamar a atenção de Cary, dando-lhe uma conotação trágica para além da, mais obviamente, sexual.

Os jogos de cores e de luz do filme não se ficam pelos contrastes sociais que as roupas indiciam. A oposição entre o azul (cor fria) e o amarelo (cor quente) acentua ainda mais a dicotomia que compõe este filme, as cores quente de Outono que começam o filme vão-se esvanecendo, dando lugar aos tons mais frios e escuros do Inverno à medida que a trama avança e a relação amorosa esfria. Mas o momento alto é a profusão de cores no quarto de Kay aquando da conversa decisiva com Cary.¹³ Após o fiasco da

¹³ Ver imagem 6.

tentativa de inserção de Ron no mundo de Cary, Kay tem uma forte discussão com o namorado numa tentativa de defender a mãe e de se mostrar convicta de todas as suas teorias. No entanto, a sua máscara cai por terra quando assume que a opinião alheia é muito importante para ela – *I told him I didn't care what people say, but, mama, I do care! I care terribly!*

A paleta de cores invade o quarto da jovem tornando-o num caleidoscópio *kitsch* gigante onde se tenta gerir uma série de emoções relacionadas com a sexualidade de Cary e os valores sociais. Kay diz que a sua vida depende do afastamento da mãe do jovem jardineiro e esta não é capaz de enfrentar a opinião da filha, cedendo assim à pressão alheia. Haralovich demonstra como esta mistura entre as cores e as emoções das personagens vai ao encontro das convenções do melodrama:

Because the conventions of melodrama are situated in ideological conflicts and because characters must express emotions that derive from these fundamental conflicts, the aesthetics of melodrama must sometimes diverge from the verisimilitude of realism in order to vent the emotions importance to the genre. (Haralovich 1990: 61)

O fim que nunca aconteceu

Na sua maioria, os finais dos filmes de Douglas Sirk têm sempre uma dupla interpretação. O que muitos vêem como um final feliz, outros vêem como uma ilusão, ou até mesmo uma imposição da Universal às ideias do realizador. É verdade que Cary e Ron acabam juntos no seu ninho de amor com a bênção da natureza simbolizada pelo veado que aparece na enorme janela no fim do filme, mas há certas condicionantes à sua felicidade que não desapareceram. Ron está ferido e vai precisar de cuidados tornando-o

dependente de Cary, apesar de o médico afirmar que a situação é temporária.¹⁴ Não obstante, creio que o mais relevante é que a sociedade dominante não passou a aceitá-los: Kay percebeu a paixão da mãe, mas Ned não, e Mona continua à espreita para poder criticar a relação desafiante dos bons costumes. O facto de Cary ter “ido para casa” e de se ter apercebido da influência que deixou que outros tivessem sobre a sua vida não quer dizer que a importância dada à aceitação social se tenha dissipado por completo, e que, agora, esteja realmente pronta para o esforço (leia-se adaptar-se ao novo estilo de vida) que o amor exige, como refere o Dr. Dan: *You were ready for a love affair but not for love*. Nem significa que a insegurança que Cary sentia cada vez que via Ron com uma moça mais jovem se tenha dissipado.¹⁵

Não obstante, o filme termina com o casal junto no mundo onírico de *Walden* num final feliz que só o celulóide poderia criar, apesar de os problemas poderem surgir fora desse mundo. E Robert Reimer sublinha esta questão:

While it may be that Kirby and Carey's¹⁶ affair could fail in real life, it will not fail in the *Walden* of Sirk's film. Indeed the film suggests just the opposite: if a couple can remove external obstacles to their life as the hero and heroine have done, then they truly can live happily ever after. (Reimer 1996: 284)

No entanto, R. W. Fassbinder refere que o final feliz é impossível porque Cary vai sentir falta da sociedade puritana em que sempre se viu inserida:

¹⁴ Esta dependência de Ron é uma inversão da situação que vemos ao longo de todo o filme. Quando a relação entre ambos começa é o jardineiro quem se mostra sempre disposto a apoiar Cary, quando esta enfrenta alguma imposição contra a sua relação.

¹⁵ Fassbinder, numa das suas críticas, faz uma observação curiosa sobre o final afirmando que as personagens não merecem que este seja feliz por terem complicado algo que, como Cary refere, era muito simples.

¹⁶ Em várias obras o nome da personagem de Jane Wyman escreve-se “Carey” e não “Cary” como surge escrito nos créditos finais do filme.

Mais tarde, ela volta para o Rock, com enxaquecas de fundo emocional. Embora ela esteja ali, não se trata de um final feliz, apesar dos [sic] dois ficarem juntos. Um amor que traz tantas dificuldades não pode trazer a felicidade mais tarde. (...) Talvez tudo nela (Cary) já esteja tão cristalizado que ela sentiria saudades do seu estilo de vida na casa do Rock. É o mais provável. É também por isso que este “final feliz” não é feliz. A Jane combina melhor com o seu próprio mundo do que com o do Rock. (Fassbinder 2002: 118, 120. Sublinhado meu)

Curiosamente, este nem era o fim que Sirk desejava para o filme. O realizador queria que o filme terminasse com o acidente de Ron deixando tudo ainda mais em aberto, mas os produtores não concordaram, pois havia aquela necessidade do final feliz, que em Sirk fica pelo “quase”. A este nível, a imagem final do veado denuncia a ironia do bilhete-postal de boas festas reconstruído, tal como refere James Harvey:

It seems appropriate that this movie too should conclude with a view of a painted flat, representing a snowscape outside Ron and Carey's big new (that renovated barn) picture window – but even *more* appropriate that the freedom of natural feeling that Carey has finally gained with Ron should now be symbolized by the reappearance at their window of a wild fawn: the animal looking bewildered and trapped, as it clearly *is*, between them and the fake scenery. (Harvey 2001: 376)

Esta questão da falta de controlo sobre a sua obra torna-se deveras pertinente e liga os dois realizadores de uma maneira mais próxima do que à primeira vista poderia parecer. A passagem de Douglas Sirk pela Universal aconteceu na época áurea dos estúdios e do *star system*; havia dinheiro para gastar e argumentos (não necessariamente de qualidade) para fazer. Contudo, era necessário seguir determinadas regras (até

porque o Código Hays, implementado nos anos 30, ainda estava em vigor, apesar de ser bastante mais liberal): o, já referido, final feliz, o aparecimento de estrelas e histórias apelativas ao público, tendo sempre a sociedade americana como público-alvo. Para além do final deste filme, destaco a escolha de Lana Turner ter sido feita pela Universal, assim como o facto de *The Tarnished Angels* e *There's Always Tomorrow* serem a preto e branco e não a cores como o realizador queria. Apesar destas restrições, Sirk conseguiu (não estivesse ele habituado a lidar com a censura nazi), através de jogos muito bem pensados de *mise en scène*, passar a ideia de que o sonho americano não era tão perfeito quanto a propaganda da altura afirmava. Isto faz com que, ao ver um filme de Douglas Sirk, tenhamos de estar bem atentos ao subtexto dos filmes porque uma cena pode ter um significado secundário mais relevante do que o principal, podendo a ironia estar presente sem nos apercebermos dela, tal como Jon Halliday refere na sua introdução à entrevista com Sirk:

Yet just beneath the surface it [*All that Heaven Allows*] is a tough attack on the moralism of petit bourgeois America. Within the story, and the genre (and the cast), Sirk has constructed a film which historicizes the lost American ideal of Thoreau and situates the barren ideology of bourgeois America in class terms. (Halliday 1971: 10)

Sendo um “control freak” (não encontro melhor expressão para o definir) de tudo o que diz respeito aos seus filmes, Pedro Almodóvar teve sérios problemas até conseguir criar a sua própria produtora, El Deseo. No início da carreira, o realizador espanhol teve de lidar com as vontades (e dinheiro) alheias para conseguir criar os seus filmes. O caso mais polémico foi o de *Entre Tinieblas* (1983, *Negros Hábitos*) em que a actriz Cristina Pascual foi condição *sine qua non* para que um dos produtores da Tesauro SA aceitasse financiar o filme. Não sendo grande actriz e estando quase sempre

drogada, as filmagens foram muito penosas tendo o resultado ficado bem longe das expectativas do realizador. Outro exemplo é o de *Kika* (1993) em que certos actores foram impostos pela Ciby 2000, assim como alterações ao guião.

Ambos conseguiram ludibriar os seus opositores de forma a manterem os filmes da maneira mais pessoal possível: Sirk conseguiu contornar as regras da Universal e Almodóvar ganhou a sua liberdade através da criação sua produtora.

Se o Vento soubesse Ler: A crítica social através do olhar *Sirkiano*

He was sad. The saddest of us all.
Marylee Hadley

Written on the Wind (1956, *Escrito no Vento*), juntamente com *The Tarnished Angels* (1958, *O Meu Maior Pecado*), são os dois filmes de Sirk produzidos por Arthur Zugsmith, um quase oposto de Ross Hunter. Mais comedido no que diz respeito aos cenários coloridos e exuberantes, mas menos controlador no que respeita a trama narrativa.

Robert Stack é Kyle, o filho mais velho de uma família rica, com uma cidade com o seu próprio nome. Contudo, é também um alcoólico, um falhado que vive na sombra do seu melhor amigo, o jovem pobre e trabalhador, favorito do patriarca da família Hadley, Mitch Wayne, que é interpretado pelo ícone do público feminino da altura, Rock Hudson. Kyle apaixona-se por Lucy (Lauren Bacall), por quem Mitch se apaixonou antes, uma secretária que abandona o seu trabalho para casar com o jovem Hadley e ajudá-lo a reestruturar a sua vida. Jasper Hadley (Robert Keith) fica contente ao ver uma luz ao fundo do túnel para o filho, mas a irmã mais nova, a lasciva Marylee (Dorothy Malone), não fica convencida em relação à cunhada. Eternamente apaixonada por Mitch e por um passado transcendentalista que nunca irá voltar, esta personagem, apesar de secundária, revela-se mais interessante e mais complexa do que todas as outras tendo a seu cargo a mítica *Temptation Dance* (Klinger 1989: 13).

Mau grado série de apetrechos cénicos à maneira de Hunter, Sirk consegue reduzir o seu excesso, no sentido em que a quantidade passa a ser menor, mas a importância e a simbologia de espelhos e de outros elementos duplicados continuam

presentes. Desta vez, a crítica à sociedade americana é mais directa do que noutros filmes de Hollywood do realizador alemão. Contudo, mantém-se o suposto final feliz.

Uma cidade construída do nada: Uma *mise en scène* dupla

Apesar de a maioria dos cenários ter uma decoração mais discreta e objectiva em que tudo tem o seu lugar, *Written on the Wind* possui o mesmo ar artificial e excessivo que os outros filmes de Sirk analisados nesta dissertação. Tal artificialidade, consequência da riqueza e ostentação da família Hadley, juntamente com as questões sociais (e psicológicas) que surgem no filme, serve para demonstrar ao público que o sonho americano se pode tornar num pesadelo. Tal como em *All that Heaven Allows* temos uma série de contrastes de cores que representam duas facções diferentes: Marylee e Lucy que, por sua vez, representam a ostentação dos novos-ricos e a modéstia da sociedade burguesa. No entanto, são os espelhos que mais riqueza dão ao desenrolar da trama.

A primeira imagem que temos da cidade/cenário Hadley é nocturna, *embrulhada* em tons azuis que contrastam com a sombra do edifício da companhia de petróleo, com um sinal enorme em néon, que assombra Kyle Hadley, quanto este tenta fugir no seu carro amarelo. A imagem que nos surge durante o dia não muda muito: prédios, os poços de petróleo e a sede do império Hadley, símbolo da sociedade patriarcal a que os descendentes tentam, desesperadamente, fugir.

No entanto, surge um novo cenário importante para os jovens Hadley: o bar “The Cove”. É aqui que conhecemos Marylee. Jovem, com um vestido rosa com um decote sugestivo, loira e à procura de homem. No entanto, esta busca tem uma razão de ser e toda a cena permite pensar na história do cavaleiro e da donzela em perigo.

Marylee espera que o seu cavaleiro andante, Mitch, a quem ela chama de Sir Galahad¹⁷, apareça para a salvar daquele cenário desinteressante (*I'm bored. And the afternoon is waisting away.* - como ela própria diz) e a leve em direcção ao pôr-do-sol. Mas isso não acontece. Mitch e Kyle vão buscá-la, e apesar da sua declaração de amor no carro vermelho, o seu cavaleiro não partilha dos mesmos sentimentos. Ao contrário dela e de Kyle, Mitch cresceu e já não vê o rio como o cenário perfeito. É neste bar que também iremos ver Kyle na sua fase mais decadente. Após saber que, possivelmente, não poderá ter herdeiros, o jovem Hadley volta a beber e é ali que arranja a sua coragem,¹⁸ que é o nome que Dan (Robert Wilke) dá ao álcool que lhe vende.

Outro cenário importante é a mansão Hadley. Uma casa grande, exemplo da riqueza dos Hadley em que se destacam duas divisões: o quarto de Marylee e o escritório de Jasper.

O primeiro é um pouco excessivo: flores vermelhas (que parecem de plástico); um telefone, também vermelho, que apenas vemos a funcionar para receber uma chamada de Mitch¹⁹; um móvel transparente, cheio daquilo que parece ser frascos de perfume, que juntamente com um cortinado servem de divisória entre a zona da cama e aquilo a que se assemelha a uma sala de estar; mesas espalhadas; a grafonola e uma enorme fotografia emoldurada de Mitch.²⁰ A decoração deste quarto revela uma necessidade de ostentação e falta de gosto. Quando vemos o quarto de Kyle e Lucy nota-se um maior cuidado na colocação das coisas. Existe um biombo em vez de uma

¹⁷ Um dos cavaleiros da Távola Redonda, filho de Lancelote e descobridor do Santo Graal.

¹⁸ A importância desta “coragem” será analisada mais adiante.

¹⁹ O quarto de Marylee revela-se um modelo possível para a decoração excessiva de interiores na obra de Pedro Almodóvar. Por exemplo, o telefone vermelho é igual àquele que vemos na casa de Pepa em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, e tem o mesmo propósito de comunicar com o objecto amado. O quarto apresenta as mesmas características da casa de Pepa, incluindo as prateleiras enquanto separadores e as cortinas a separar vários espaços.

²⁰ Ver Anexo 2, imagem 1.

estante a servir de divisor, não vemos coisas como frascos de perfume e bustos espalhados pelo quarto. À exceção da planta em que Marylee despeja a sua bebida quando conhece Lucy e do cortinado em que esta se envolve ao sair, o quarto parece ter uma decoração simples, quando comparado com as outras divisões da casa.

No entanto, há ainda a suite do hotel para onde Kyle leva Lucy, que mostra que não é só Marylee que sente necessidade de mostrar a sua riqueza. É notório que Kyle está habituado a conquistar mulheres através de prendas luxuosas, julgando que é isso que as deixa satisfeitas, limitando-as a bonecas sem sentimentos e sem vontade própria. Este cenário *kitsch* agradaria a Marylee devido a todo o seu luxo e artificialidade, dignos de uma estrela de Hollywood. No entanto, os vestidos luxuosos, as carteiras douradas, os chapéus variados, as flores coloridas e a vista (falsa)²¹ para o mar acabam por não agradar a Lucy, apesar de serem bastante tentadores, como ela própria confessa. Ela compreende que aquelas prendas têm o objectivo de a levar para a cama, ou *having fun*, para usar as palavras do jovem Hadley. Não obstante, não deixa de ser curioso que a já Sra. Hadley fique bastante contente - é um dos poucos momentos em que vemos a personagem de Bacall a sorrir naquela casa - ao receber um colar de brilhantes do sogro. O que mostra que Lucy não é tão indiferente à riqueza dos Hadley quanto mostra no quarto de hotel, mas sim às intenções com que é usada.

Mas voltando à casa, o escritório é o local onde as cenas fulcrais acontecem. É nesta divisão que Jasper se assume como um homem de família fracassado, que Mitch se declara a Lucy e que Kyle e Marylee encontram o seu fim.

Aquele escritório é símbolo do poder de Jasper enquanto homem de negócios, e é aí que lida com as decepções que os filhos lhe dão. A sua confissão de marido e pai negligente demonstra como a sociedade se tornou demasiado preocupada em criar

²¹ Em *Mujeres*, Almodóvar também usa uma vista de Madrid falsa para criar uma sensação de conforto e perfeição, mas que é completamente artificial.

dinheiro, em vez de criar os filhos. Tendo a mulher morrido ao dar à luz, Hadley vira-se para os negócios para tentar compensar financeiramente os filhos pela ausência da mãe. Mas falha e a debilidade física reflecte a sua frustração psicológica, tal como refere Stella Bruzzi:

This sense of failure is emphasized by Jasper's physical frailty (he stumbles as he gets up from his chair) and by the insignificance of his appearance. Dressed in brown cardigan, trousers and tie, Jasper blends seamlessly with the brownness of his library walls and shelves. It is as if the father is disappearing into the material trappings his wealth and social standing have brought, a debilitation further exacerbated by Sirk's use of framing in this scene, often positioning Jasper so low in the frame that he seems in danger of sliding out of shot. (Bruzzi 2005: 61, 62)

Para além de colocar Jasper na parte de baixo da imagem, como refere Bruzzi, Sirk torna esta debilidade ainda mais notória ao juntá-lo ao alto e encorpado Mitch. Após a morte de Jasper, a situação na casa Hadley torna-se desesperante. Lucy, que surge com um traje verde, cor da esperança, já não sabe o que fazer para ajudar o marido que continua a embebedar-se continuamente, e Mitch decide mesmo ir-se embora, não sem antes confessar o seu amor pela Sra. Hadley.

Esta cena tem um aspecto curioso: supostamente, os que se amam deviam estar frente a frente ao nível do olhar, ou, de acordo com uma visão mais romântica, o amoroso podia estar de joelhos a olhar a sua amada de baixo para cima. Mas aqui Lucy encontra-se sentada e Mitch coloca-se sobre ela²², olhando-a de cima para baixo dando a sensação de que se está a impor, mais do que a declarar-se. Inclusive o diálogo entre

²² Ver imagem 2.

ambos está isento de palavras amorosas, assemelhando-se a uma conversa de negócios. Mitch não diz que a ama e ela, ao perceber as suas insinuações, refere que há uma questão de respeito pelo casamento com Kyle, mas não fala em amor pelo marido. Este pequeno pormenor ganha consistência se pensarmos que a personagem continua a ser politicamente correcta e a respeitar o marido, e que Sirk não gosta particularmente destas personagens, achando que aquilo que os une não é amor. Ou pelo menos, não é um amor exacerbado como o que Marylee sente por Mitch.

A insinuação de Marylee de que Mitch e Lucy tinham um caso, aliada à notícia da gravidez da mulher quando Kyle, supostamente, não pode ter filhos, faz com que o jovem Hadley perca a cabeça, recorrendo à violência e batendo na mulher causando a morte do herdeiro que poderia ser a cura para todos os seus males. Mitch intervém e agride o amigo, ameaça-o de morte e expulsa-o da sua própria casa. Sendo acusado pela irmã de cobardia, Kyle vai buscar coragem à bebida para poder fazer alguma coisa para “defender a sua honra”, que é arranjar uma arma. Todas estas cenas são montadas de uma maneira muito rápida e com recurso a melodias dramáticas criando uma tensão digna de um filme de *gangsters* e alertando o público para a iminência de um acontecimento trágico.

O encontro final dá-se no escritório e a agitação frenética (e alcoólica) de Kyle opõe-se a um Mitch demasiado calmo para quem corre o risco de levar um tiro.²³ Neste cenário, os móveis castanhos acabam por combinar melhor com Mitch mostrando Kyle como o intruso, apesar de ser o dono da casa. É o momento de falar do passado e de atirar culpas: Kyle acusa Mitch de se ter aproveitado dele e de ter virado a irmã e o pai contra ele, já Mitch acusa Kyle de ter empatado a sua vida, afirma que não lutou por Lucy por esta ser casada com ele, e que nunca teve nada com ela por respeito à amizade

²³ Ver imagem 3.

existente entre os dois. Enquanto isto, Marylee aproxima-se, mais interessada em salvar o seu amado do que em terminar a discussão de uma forma pacífica. Ambos lutam e quando a arma dispara Kyle leva um tiro. Aquilo que não vemos e ouvimos no início do filme, constituído por uma dupla elipse, com as folhas do calendário a voarem e a conduzirem a narrativa a um *flash-back*, é mostrado agora: o rosto de Kyle enquanto se arrasta para fora de casa em direcção ao rio e murmura as últimas palavras:

What are we doing here, Mitch? Let's go down to the river...
where we belong.
I'll be down at the river, waiting. Waiting...

Estas frases levam-nos à ideia geral do filme. Para além da inocência perdida da juventude dos irmãos Hadley, há aqui um grande vazio sobre qual a função de Kyle no mundo. Ele julga-se incapaz de vingar numa sociedade patriarcal por não se achar um digno sucessor do pai e de ser incapaz de gerar um herdeiro. O regresso ao rio significa voltar às raízes, ao início quando Kyle ainda não sentia o peso de ser o sucessor do império Hadley. No entanto, como este regresso ao passado é impossível, a única solução para Kyle é a morte:

And the only way they can get back to “the river” is by dying, it seems – as Kyle finally does, promising to wait there for the others, for Mitch and Marylee. (...) And that sense of bewildering out of place in his own life, as if it were something he'd been exiled to, is probably the deepest note in Stack's performance (Sirk told him, Stack said, to play the torment, not the drunk). (Harvey 2001: 358)

Os carros desportivos de Marylee e Kyle são outro símbolo da riqueza dos Hadley, da irresponsabilidade com que estas personagens viviam a vida e o excesso dos

vertiginosos anos 50. Kyle tem um descapotável amarelo que contrasta com as imagens noturnas, em tons de azul, enquanto rasga o cenário à velocidade do vento, quase se confundindo com este, parando em frente aos pilares brancos da entrada da mansão onde o condutor encontrará a sua morte. Este excesso de cor e de velocidade são sinais da abundância da família Hadley e de um estilo de vida excessivo e perigoso que os levará à dissolução:

A yellow sports-car drawing up the graveled driveway to stop in front of a pair of shining white doric columns outside the Hadley mansion is not only a powerful piece of American iconography, especially when taken in a plunging high-angle shot, but the contrary associations of imperial splendor and vulgar materials (polished chrome-plate and stucco plaster) create a tension of correspondences and dissimilarities in the same image, which perfectly crystallizes the decadent affluence and melancholic energy that give the film its uncanny fascination. (Elsaesser 1972: 53)

O carro de Marylee é vermelho e para além de também constituir um símbolo de excesso e decadência, torna-se num símbolo de sexualidade e de desejo. É com ele que a jovem Hadley vagueia pela cidade em busca de outros homens e, quando Sirk coloca Mitch dentro daquele carro, cerca-o com o amor doentio da sua condutora. Os veículos neste filme, particularmente os automóveis, são muitos usados pelo realizador para enquadrar os casais e mostrá-los de frente para o espectador, fazendo uma espécie de apresentação ao público para este escolher qual prefere. Primeiro mostra Mitch e Lucy quando se dirigem para o “Clube 21”, depois Kyle e Lucy quando vão para o aeroporto e finalmente Mitch e Marylee no descapotável.

Written on the Wind revela-se um filme muito rico no que diz respeito a um elemento muito caro ao que podemos chamar a iconografia Sirkiana: os espelhos.

But the mirror is the imitation of life. What is interesting about a mirror is that it does not show you yourself as you are, it shows you your own opposite. (Halliday 1971: 48)

Os espelhos, ou superfícies espelhadas, são objectos que sempre se mostraram muito úteis no cinema, sempre bem localizados quando uma personagem precisa de olhar-se a si própria, antes de tomar alguma decisão importante, ou para fazer algum jogo de imagens. Na literatura, também é um elemento muito usado e é quase sempre algo mais que um mero objecto de beleza: prevê o futuro, fala e até serve de portal para um mundo paralelo como acontece em *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll.

Mais do que mostrar o nosso oposto, como afirma Sirk, um espelho mostra aquilo que não queremos ver em nós próprios, seja uma ruga ou a conclusão de que a nossa vida não vale nada. E é isso que vemos através dos espelhos deste filme: o medo que surge quando nos conhecemos melhor a nós próprios. É um medo que se cria não só naquele se vê reflectido, mas também naqueles que o rodeiam e vêem esse reflexo. Quando Kyle atira o uísque ao seu próprio reflexo²⁴ mostra o desagrado e repulsa por si próprio e pela sua incapacidade de agir, mais do que por Marylee ou Mitch, desafiando-se a si mesmo a tomar uma atitude. A sua imagem fica distorcida, como se o seu corpo se estivesse a desfazer. Aquilo que vemos no espelho nem sempre é o que gostaríamos ou que esperaríamos.

The drunken Kyle (...) is brooding over what he thinks is an affair between his wife and his best friend (again, Rock Hudson). He stares at himself for a moment and then throws his

²⁴ Ver imagem 4.

drink at his reflection, golden rivulets of whiskey splash everywhere, streaming down the silvered surface. It is the reverse of the stereotypical movie scene of someone throwing a drink into another man's face. In Sirk's world, men hate themselves the most. (Kashner 2002: 147. Sublinhado meu.)

Para além desta cena, chamo a atenção para os dois espelhos que estão à entrada da mansão Hadley através dos quais o espectador vê o desmoronar da descendência Hadley e a grande diferença que existe entre os dois irmãos. Kyle nem consegue entrar em casa sozinho sendo levado às costas, inconsciente, por Mitch, enquanto Marylee entra ativa e sozinha, como se não tivesse acabado de chegar a casa escoltada pela polícia. Enquanto ela se mostra indiferente às consequências dos seus actos fora de casa, ele leva os problemas para casa e mostra-se incapaz de lidar com eles.

No hotel, há um jogo curioso em que Sirk impõe a presença de Mitch a Lucy e Kyle, enquanto este último tenta conquistar a secretária.²⁵ Quando o jovem Hadley encosta literalmente Lucy à parede e se prepara para avançar, eis que surge o companheiro inseparável reflectido no espelho para evitar que o amigo se saia mal (ou bem), significando que a presença de Mitch pairará sempre entre o casal enquanto melhor amigo de Kyle e de enamorado de Lucy.

Um elemento da *mise en scène* deste filme muito usado na sua promoção, e que suscita diversas referências, é a enorme escadaria circular da mansão Hadley. Sirk costumava usar escadas nos seus filmes com vários objectivos. Em *All that Heaven Allows*, Cary cai das escadas nos braços de Ron e daí surge o primeiro beijo do casal; em *Imitation of Life*, as escadas já se apresentam como cenário de discussão. Sendo mais estreitas e quase claustrofóbicas, é aí que Steve propõe casamento a Lora

²⁵ Ver imagem 5.

asfixiando-a física e psicologicamente, impondo o seu corpo e a sua vontade sobre os sonhos da personagem.

Curiosamente, este adereço, só recentemente adquiriu uma importância maior na filmografia de Pedro Almodóvar. Talvez nos venha à memória o aparecimento de Lola no cimo das escadas do cemitério, em *Todo sobre Madre*, mas é no último *Abrazos Rotos* (*Abraços Desfeitos*, 2009) que as escadas têm um papel mais significativo enquanto cenário. A personagem interpretada por Penélope Cruz é empurrada, pelo marido, por umas escadas em caracol abaixo, para que esta não o abandone. E esta queda vai provocar uma outra queda no filme dentro do filme, feito por Mateo Blanco (Lluís Homar).

A escadaria da mansão Hadley começa logo por se apresentar de uma maneira imponente aparecendo no ecrã enquadrada ao lado do nome de Sirk.²⁶ O tamanho e a sua centralidade na casa revelam a sua importância na trama. Na promoção do filme dizia-se que *It takes a circular staircase to bring out a girl's sex appeal* (Klinger 1989: 16), associando as escadas à personagem de Dorothy Malone e à sua sexualidade. As curvas da escadaria são como um prolongamento das curvas de Marylee. Esta afirmação remete para outros filmes em que atrizes e escadas se interligaram de forma tão significativa. Vêm à memória várias imagens de Scarlet O'Hara, interpretada por Vivien Leigh, em *Gone with the Wind* (*E tudo o Vento levou*, 1939) ou de Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson em *Sunset Boulevard* (*O Crepúsculo dos Deuses*, 1950).

No entanto, apesar desta ligação com Marylee, a personagem não está fisicamente na cena mais importante da escadaria. Sirk intercala a famosa *Temptation*

²⁶ Ver imagem 6.

Dance com cenas da morte de Jasper. Enquanto Marylee dança como se estivesse possuída, fazendo um *striptease* para a fotografia de Mitch, trocando o seu vestido branco por um robe avermelhado, o pai dela, após se arrastar pelas escadas acima, visivelmente abalado com as decepções que os filhos acabam de lhe dar, tem um ataque cardíaco e cai, mostrando o terror estampado no seu rosto ao filho adotivo, Mitch.²⁷ É curiosa a maneira como Sirk constrói esta cena. As personagens de Dorothy Malone e de Robert Keith nunca se encontram em cena ao longo de todo o filme, mas aqui é como se isso acontecesse, e aquilo que Jasper vê desilude-o. A cena começa com Marylee a subir a escadaria. A maneira ativa e elegante como o faz contrasta com o esforço e o transtorno do pai, quando esboça o mesmo gesto. Os movimentos bruscos e selvagens da filha enquanto dança opõem-se aos gestos limitados e sofridos do pai que são rodeados por uma música agitada, que se torna claustrofóbica, e que representa o êxtase sexual da filha e o batimento cardíaco do pai. Esta queda é altamente simbólica, pois com Jasper cai a sua família, o seu nome, e a ideologia do *self-made man* americano.

Thomas Elsaesser em “Tales of Sound and Fury” de 1972 refere que a crítica que é feita é sempre a nível social e não pessoal e que o melodrama permite, melhor que outros géneros, mostrar a ascensão e queda de uma sociedade através de uma personagem simbólica, que neste caso é Jasper Hadley:

The critique – the questions of ‘evil’, of responsibility – is firmly placed on a social and existential level, away from arbitrary and finally obtuse logic of private motives and individualized psychology (...) and the linear trajectory of self-fulfilment so potent in American ideology is twisted into the downward spiral of a self-destructive urge seemingly possessing a whole social class. (Elsaesser 1972: 64, 65)

²⁷ Ver imagens 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Rock Hudson, the pretty, gay boy

Written on the Wind tem uma vantagem em relação a outros filmes de Sirk: as suas personagens são mais complexas. Desta vez, para além de termos de prestar atenção aos elementos cénicos também temos de estar atentos aos gestos e falas das personagens, pois com estas o realizador faz com que a sua crítica à sociedade americana não seja tão subliminar e limitada a uma *mise en scène* altamente simbólica, que, como já foi mostrado, continua presente. Os defeitos das quatro personagens principais permitem mostrar que, quer a sociedade alta (representada pelos Hadley), quer a burguesia (representada por Lucy e Mitch) têm falhas que comprometem o sucesso de uma sociedade que, nesta altura, se queria perfeita.

Rock Hudson tornou-se na estrela de que Douglas Sirk precisava para receber mais fundos e para ajudar os seus filmes a atingir o sucesso que tiveram. Jovem, alto e espadaúdo, o sonho de qualquer jovem dos anos 50 (e de agora). No entanto, com um pequeno senão, o actor de sonho da Universal era *gay*. Tal notícia era escondida a qualquer custo, incluindo um casamento falso com Phyllis Gates, que também não sabia que o homem que a cortejava era, na realidade, homossexual. Foi das primeiras celebridades a morrer oficialmente de SIDA em Outubro de 1985.

Mas a vida do actor não se limita às suas tendências sexuais e a toda a rede criada pela Universal, que por si só daria um filme, para tentar ocultar esse facto. Hudson conseguiu criar uma carreira de sucesso contando com mais de 70 filmes entre os quais *Giant* (*O Gigante*, 1956) de George Stevens, com Elisabeth Taylor, que lhe valeu a nomeação para o Oscar de melhor actor, e várias comédias de sucesso com Doris Day. Foi com Douglas Sirk que surgiu o sucesso e a fama de galã e de “America’s Everyman” (Kashner 2002: 145). Papéis como os do *playboy* regenerado Bob Merrick em *Magnificent Obsession*, do transcendentalista Ron Kirby de *All that*

Heaven Allows ou do índio Taza em *Taza, son of Cochise* tornaram-no na personificação da imagem do herói americano. Um homem bom com espírito de sacrifício, que sofre pelo seu semelhante, que não só consegue ser sensível como firme. E ao mesmo tempo, para benefícios cinematográficos, consegue ser atraente ao olhar feminino e um exemplo a seguir para o público masculino. E Mitch Wayne não é excepção a esta linha de personagens.

O jovem adoptado pela família Hadley fica sempre em segundo plano em relação ao verdadeiro filho Kyle. O pai, Jasper Hadley, pode mostrar preferência por Mitch, uma vez que este é mais trabalhador e mais correcto, mas a verdade é que a personagem de Hudson é como se fosse um substituto de Jasper tentando ter sucesso onde ele próprio falhou enquanto pai. No início do filme, Mitch conhece e apaixona-se por Lucy, uma jovem secretária burguesa que casa com Kyle, o melhor amigo de Mitch. Este fica desiludido por Lucy se deixar encantar pela riqueza e futilidade (representada, entre outras coisas, por uma sandes do famoso restaurante “21”) da vida de Kyle, mas nunca deixa de a amar.

De acordo do R. W. Fassbinder, Mitch é *um autêntico parvalhão* (Fassbinder 2002: 121) por não ceder aos encantos da fogosa Marylee Hadley, a sua irmã de infância, que na opinião do realizador alemão é bastante mais interessante do que a personagem de Lauren Bacall. Tendo-se apaixonado por Lucy, Mitch acaba por se guardar para ela, no sentido em que não perde a esperança de que ela o ame.

Com a morte de Jasper, a família Hadley desmorona-se: Mitch decide *the hell with the Hadleys*, Kyle culpabiliza-se e à irmã pela morte do pai, e Lucy começa a aproximar-se de Mitch. Uma vez que o objecto do seu respeito desapareceu, Mitch já não tem de prestar contas a ninguém, nem de continuar a resolver os problemas de Kyle. Por isso, já não se coíbe de dizer a Lucy que a ama, oferecendo à Sra. Hadley uma fuga

da cidade e da casa que deixou de ser um lar. Esta bondade de Mitch para com a família Hadley torna a personagem demasiado artificial, causando até alguma estranheza. A personagem parece estar sempre presente, como se fosse uma sombra, controlando os seus sentimentos e aguardando o momento exacto para, finalmente, dizer o que pensa e agir de acordo com os seus verdadeiros objectivos.²⁸

Se compararmos Mitch com Kyle, a personagem de Robert Stack sai a ganhar. O herdeiro Hadley é uma personagem muito mais rica no que toca à sua complexidade e paranóia. Kyle afoga todas as suas frustrações, inclusive a falta de esperma e o facto de se sentir preterido face a Mitch, em longas bebedeiras. Mas o curioso desta personagem é que essa frustração, essa tristeza, é notória no seu rosto mesmo estando sóbrio. Por exemplo, na cena em que Kyle se declara a Lucy no aeroporto, quando se revela no avião ou até quando regressa da lua-de-mel. Olhamos para Stack e ficamos com a sensação de que falta ali alguma coisa que poderá ser o amor do pai, ausência da mãe ou a saudade da inocência daqueles tempos junto ao rio em que tudo era perfeito. E é uma lacuna que Lucy não consegue colmatar. Quando morre, o jovem Hadley refere que esperará por Mitch junto ao rio, de onde nunca deviam ter saído. No entanto, tendo em conta o final do filme, a única pessoa que poderá ir ter com ele será Marylee porque

²⁸ As personagens masculinas criadas por Pedro Almodóvar são, na sua maioria, secundárias, e também apresentam imensas fragilidades, sendo criadas como personagens-tipo e com o objectivo de criticar alguma parte da sociedade. São homens com imensas dúvidas existenciais que se manifestam em pouca confiança em si mesmos e/ou atitudes pouco correctas. Por exemplo, Pablo (Eusébio Poncela) de *La Ley del Deseo* é um realizador de sucesso, obcecado com o controlo da sua vida e dos seus filmes (um alter ego do próprio Almodóvar) e que, quando Antonio (Antonio Banderas) altera este controlo, não consegue reagir, acabando por sucumbir ao vilão apaixonado. Antonio é também uma personagem exemplar desta obsessão que, por vezes, invade as personagens almodovarianas (não só as masculinas, como as femininas). O desejo amoroso incontrolável pelo realizador vai levá-lo a uma série de acções que culminam com a sua morte. No entanto, se recuarmos aos primeiros filmes de Almodóvar, encontramos personagens como o polícia violador de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1981, *Pepi, Luci e Bom e outras tipas do grupo*), cuja existência no filme se limita a ser símbolo de uma instituição alvo da profunda crítica do realizador espanhol.

Mitch parte com Lucy para longe do rio, de Hadley e de todo o seu legado, a fim de poder viver a sua vida sem ter de pensar na família que o criou.

O jovem Kyle mostra-se profundamente atormentado por algo que se revela uma profunda infelicidade. Sente-se inferior a Mitch porque este sempre foi melhor do que ele, a irmã é a sua *licensed torturer* (Harvey 2001: 348), acusando-o constantemente de ser um fraco e não ser capaz de matar mais nada a não ser uma garrafa de álcool, nunca manifestando algum tipo de apoio ao irmão. O *flash-back* inicial permite-nos saber que Kyle bebe e que irá morrer, virando a nossa atenção para o “como” e para o “porquê”, uma vez que “o quê”, o fim, é apresentado logo no início.

O percurso da personagem de Robert Stack ao longo do filme é curioso. Após a sua morte vemo-lo rodeado de belas mulheres num restaurante famoso. Nota-se a sua “pinta de galã” e de quem gosta de se divertir. Mas, logo em seguida, vemos a sua faceta mais séria e responsável. *Up in the blue*²⁹, Kyle mostra a sua verdadeira natureza a Lucy, conta os seus receios e tristezas, e, ao mostrar potencial para ser mais do que aquilo que aparenta, acaba por suscitar algum tipo de sentimento na jovem burguesa. Se é amor ou pena, torna-se difícil discernir. O olhar vago de Lauren Bacall, mostrado através de uma maquilhagem que lhe torna os olhos pequenos, parece sempre vazio sendo difícil ler os seus sentimentos. Mas parece mais provável ser pena. Eles casam, para grande desgosto de Mitch, e Kyle consegue aguentar um ano inteiro sóbrio. No entanto, ao ser confrontado com mais um falhanço pessoal, o de falta de esperma, que para ele significa não poder ter filhos, volta à única coisa que lhe dá algum consolo e segurança. Seria de esperar que fosse a mulher, mas não, Kyle volta ao álcool, à garrafa que ele abraça como se fosse alguém querido. Lucy, ao não conseguir ajudar o marido,

²⁹ Curiosamente, aqui “blue(s)” não se associa à tristeza da expressão inglesa “to have the blues” ou “to feel blue”. Para Kyle, o azul do céu é sinónimo de alegria e, principalmente, de liberdade daquilo que o atormenta em terra.

começa a aproximar-se do seu melhor amigo que, convenientemente, continua apaixonado por ela.

O Robert volta a beber. Agora, é claro que Lauren Bacall em nada ajuda o seu marido. Ao invés de embriagar-se com ele e perceber alguma coisa dos sofrimentos dele, torna-se cada vez mais séria e pura, o que nos causa um mal-estar crescente, pois vemos claramente que ela combina melhor com Rock Hudson, que também é intragavelmente puro. As pessoas que têm este tipo de educação, que são feitas para ser úteis e têm a cabeça cheia de sonhos fabricados, são todas intragáveis. (Fassbinder 2002: 122)

Há duas ideias importantes a destacar nas palavras de Fassbinder: a pureza da personagem de Bacall e o facto de esta não conseguir compreender o marido. O distanciamento de Lucy em relação aos seus sentimentos e a “pureza”, para usar a expressão de Fassbinder, que se reflecte na necessidade de tomar sempre a atitude mais correcta, tornam a personagem profundamente artificial e ambígua. Como já foi referido, o seu olhar não permite compreender se realmente ama Kyle e, ao invés de apoiar o marido e de o obrigar a contar-lhe o que o levou a voltar a beber, refugia-se em Mitch, embora diga não às suas investidas por respeito ao casamento com Hadley. Não obstante, mantém o melhor amigo do marido por perto, na eventualidade de as coisas não funcionarem.

Girl Power – a sexualidade de Marylee

Já perto do final do filme, Mitch diz a Marylee, *You know, for a beautiful girl you can look real ugly sometimes*. E nesta fala, juntam-se dois aspectos fulcrais da personagem de Dorothy Malone: a sua beleza física e a sua fealdade interior.

Marylee é-nos apresentada através de espelhos. A primeira vez que surge na tela é no espelho do bar e Lucy conhece a cunhada através do espelho do tocador do quarto. Esta apresentação do reflexo, mais do que da pessoa, é indício de que Marylee é mais do que a lasciva egocêntrica e ninfomaniaca que vemos ao longo do filme.

Por oposição a Lucy, pela sua atitude libidinosa face aos homens, pelo excesso dos seus sentimentos, pela roupa, Marylee é a personagem mais *feminina* do filme. Lucy é uma personagem demasiado apática e muito artificial, que mantém os seus sentimentos sobre controlo, enquanto a cunhada não tem problemas em confessar o seu amor a alguém que sabe que não lhe corresponde, e em arranjar problemas só para se divertir e chamar a atenção de Mitch. É mais apelativa enquanto personagem, contudo, é com Lucy que Mitch escolhe ficar no final. Este filme não deixa de estar sob as regras da Universal e um final feliz e moralmente aceitável não podia deixar de fazer-se sentir. A *mensagem* do filme é que mulheres como Marylee podem ser mais interessantes e atraentes, mas acabam sozinhas. Já mulheres *direitas* e fiéis ao marido acabam por ficar com o herói no final, no entanto, foi Dorothy Malone que ganhou o Oscar.

A sexualidade de Marylee é ampliada pela comparação com a frigidez e ambiguidade de Lucy, e até nas roupas o contraste é notório. As roupas de Lucy resumem-se a cores claras e discretas, já as de Marylee têm cores fortes e vivas – destaque para o vestido rosa que usa quando a vemos pela primeira vez e para a camisa “do rio” em tons de azul e rosa mostrando inocência, mas ao mesmo tempo o surgir de uma paixão – são decotadas, realçam-lhe as formas e sinalizam a sua sexualidade. Até os chapéus que usam no tribunal são distintos. Enquanto Lucy usa uma espécie de boina, Marylee usa um imponente chapéu negro de aba larga.

A personagem de Dorothy Malone é quase sempre vista como uma ameaça às regras da sociedade, uma personagem má, caso este filme as tivesse. Contudo, a cena do

tribunal faz com que o público, de alguma maneira, não a hostilize. Cumprindo a sua ameaça, Marylee prepara-se para pôr Mitch na cadeia, mas num momento catártico não o consegue fazer. Este auto-sacrifício é a maior prova de amor que ela poderia dar, pois ela sabe que Mitch já escolheu ficar com Lucy.

Marylee conta o acidente que vitimou o irmão e fala dos seus problemas. A certa altura diz que ele estava triste, tal como ela e Mitch, sendo que esta tristeza está associada a um grande sentimento de frustração que percorre todas as personagens. Mitch sente-se frustrado porque nunca conseguiu viver a sua própria vida, Lucy porque o seu casamento não funciona, Kyle porque sempre falhou aos olhos do pai, Marylee por não conseguir o amor de Mitch e até Jasper se mostra frustrado por ter falhado enquanto pai, apesar da riqueza que construiu.

Ao contar a verdade sobre a sua família, Marylee conta uma verdade pouco simpática sobre a sociedade americana. Sirk refere que *Written on the Wind* é sobre a fraqueza da América nos anos 50. Estando imbuídos de um espírito de ostentação e de sucesso, os Americanos, naquela época, pareciam ter-se esquecido da sua humanidade e da possibilidade de fracassar. E os estúdios de cinema não faziam questão de relembrá-los disso.

O filme poderia terminar com Marylee a baixar a cabeça cobrindo o plano com o seu chapéu preto, como se este fosse uma cortina.³⁰ A confissão sobre o acidente que vitimou o irmão e o consequente salvamento de Mitch mostram que Marylee não é tão egocêntrica quanto se mostrou ao longo de todo o filme, conseguindo *fazer as pazes* com o público num momento final de redenção, e dando uma sensação de “closure” à personagem.

³⁰ Ver imagem 13.

A intensidade revelada pelas atitudes de Marylee permite-nos elaborar uma comparação interessante com Antonio (Antonio Banderas) de *La Ley del Deseo* (*A Lei do Desejo*, 1987) de Pedro Almodóvar. Antonio é um jovem que, tal como Marylee, está profundamente apaixonado por um homem que não retribui esse sentimento. A obsessão de ambos pelo objecto amado leva-os ao extremo. Ambos envolvidos em triângulos amorosos, estão dispostos a tudo para ultrapassar a concorrência, e para que o seu amor seja notado e retribuído: Marylee faz com que Kyle pense que Lucy o engana para que a afaste de Mitch, e chega a ameaçar mandá-lo para a prisão caso se recuse a casar com ela, seguindo a ideia melodramática de que se não fica com ela, não fica com ninguém. Antonio chega ao extremo de se infiltrar em casa, e na vida do amado, e mata o namorado deste para que não haja ninguém entre eles.

Esta expressão exacerbada e doentia de sentimentos, tipicamente melodramática, leva-os a sacrificarem-se em prol do amor. Apesar de se sentirem seguros de que o seu amor é mais forte do que tudo e de que vale pelos dois, ambos se sacrificam. Antonio, após raptar Tina (Carmen Maura), atrai Pablo (Eusebio Poncela) e faz amor com este ao som de uma música que lhe declara que ninguém o amará como ele: *Dudo que halles un amor más puro como el que tienes en mí*. Enfrentando a ida para a prisão e sabendo-se incapaz de sobreviver sem o seu amado, mata-se para que este possa seguir com a sua vida. Marylee muda de ideias no último momento e salva Mitch da prisão, sendo que ao esconder a cabeça por detrás do chapéu preto admite a derrota na luta pelo seu amor porque o seu amado escolheu a outra. Contudo, sabe que está a fazer o maior acto de amor possível, sendo o agradecimento de Mitch visível no seu olhar.

E tudo o vento levou: Mais um final feliz com um título contraditório

Mais uma vez temos um final *deus ex machina*, como o próprio Sirk chama aos seus finais felizes (Halliday: 1971, 119). E mais uma vez temos consciência de que não é assim tão feliz quanto era suposto. Sirk sempre admitiu a sua paixão por títulos apelativos e *Written on the Wind* (publicitado como *WOW*, uma interjeição semelhante a uau), pela efemeridade que transporta é mais um desses títulos. Como diz o ditado, “palavras, leva-as o vento” e neste caso, é o final que é levado pelo vento. Tendo em conta tudo o que foi o dito em relação à ambiguidade de Lucy e à perfeição artificial de Mitch, o seu abandono da casa Hadley em direcção a uma vida a dois é também artificial, porque a dificuldade em perceber se eles conseguirão mostrar os seus sentimentos um ao outro e serem felizes mantém-se, porque o que os une, verdadeiramente, não é amor, mas sim o facto de serem diferentes dos Hadley.

O final de Marylee é motivo de diferentes interpretações. Teorias feministas defendem que ela passa a ter controlo sobre um império financeiro enorme, algo pouco comum na época, e que isso é uma imensa conquista de uma personagem tão reprimida pela sociedade patriarcal. Coloca-se, assim, em segundo plano o facto de ela não ter conquistado o seu objecto de desejo.

No entanto, outras interpretações afirmam que este final nunca poderá ser feliz para ela porque a sua luta sempre foi por Mitch, e não pelo negócio do petróleo. O império, simbolizado pela miniatura da torre de petróleo que pertencera a seu pai, e que agora afaga nas suas mãos, é um mero substituto do amor que ela sempre desejou. Esta ideia de substituição vai ainda mais longe ao pensarmos na forma fálica que a torre possui. Ao contrário de Kyle, Lucy e Mitch, Marylee nunca demonstrou interesse nos negócios do pai, nem sequer a vemos na mesma cena que Jasper, a não ser agora, representado no quadro que se encontra por cima dela, como se a estivesse a observar

impondo a sua presença e o seu nome. A pressão que Kyle sentia paira agora sobre ela. Tendo em conta o desejo doentio que Marylee demonstra por Mitch ficamos com a certeza de que se este regressasse, ela abandonaria tudo só para ficar com ele, mas o mesmo já não se pode afirmar em relação a Lucy. Observando o fim do filme podemos concluir: *look how far [they] have come from the river.*

Imitações de Vida: O entrelaçar dos imaginários de Sirk e Almodóvar

How do you tell your baby
you were born to hurt?
Annie (Juanita Moore)

Me he pasado la vida imitándote.
Rebeca (Victoria Abril)

Quando se fala de Douglas Sirk e de Pedro Almodóvar, não podemos deixar de falar de mulheres. Tanto as mulheres americanas de Sirk, como as *chicas Almodóvar* já foram objecto de muitos estudos, e continuando essa linha de pensamento seguimos com Lora Meredith e Annie Johnson (Lana Turner e Juanita Moore, as mães de *Imitation of Life*), e Becky del Páramo e Rebeca (Marisa Paredes e Victoria Abril em *Tacones Lejanos*).³¹ Na análise de *Imitation* e *Tacones* dar-se-á destaque às comparações entre a maneira que ambos os realizadores apresentam a sua versão da relação entre mãe e filha.

Imitation of Life (1959, *Imitação da Vida*) mostra-nos duas mães solteiras com objectivos distintos para as suas vidas. Enquanto Lora anseia por ser uma estrela de teatro, Annie apenas quer encontrar um lugar para viver e sustento para que a sua filha Sarah Jane tenha uma vida decente. Apesar da diferença racial e a diferença monetária, que depois surge entre as duas mães, estas acabam por criar laços de amizade e permanecer juntas ao longo do filme. No entanto, não conseguem aproximar-se das próprias filhas. A questão racial incide mais sobre a personagem de Susan Kohner e nos desejos que esta tem de ser branca e de ter uma vida mais semelhante à de Lora do que à da própria mãe.

³¹ Apesar de a mãe mais famosa de Pedro Almodóvar ser Manuela de *Todo sobre mi madre*, não será incluída nesta questão da relação entre mãe e filha, sendo estudada no último capítulo.

Já *Tacones Lejanos* (1991, *Saltos Altos*) conta a história de uma antiga rainha da música espanhola, Becky del Páramo, que regressa ao seu país e à sua filha Rebeca de quem não sabe nada há 15 anos. Durante esta ausência, Rebeca casou com um ex-namorado da mãe, tornou-se jornalista e tem como melhor amiga um travesti chamado Letal que imita a mãe quando esta ainda estava com ela. Para além da questão da maternidade, um dos aspectos fulcrais ao desenrolar das tramas dos dois filmes é a ideia de imitação.

Imitação de Maternidade

A ideia de imitação começa por nos ser apresentada no genérico dos filmes, a subjectividade dos elementos que compõem cada um indicia a artificialidade da vida de cada personagem.

O genérico de *Tacones*, como muitos dos filmes de Almodóvar, é composto por uma colagem de imagens contrastando sombras com cores muito fortes em que o nome dos actores principais coincide com a imagem da respectiva personagem. Há ainda a presença de imagens do próprio realizador com uma câmara de filmar, sapatos de salto alto, armas e maquilhagem fazendo uma alusão directa ao nome do filme e ao teor policial e artificial da trama, como se Almodóvar estivesse a fazer uma apresentação do seu filme ao estilo *pop*.

Já o de *Imitation* tem um significado um pouco mais elaborado. Os diamantes falsos a cair vão brilhando e enchendo o ecrã de um excesso *kitsch* aliado a uma ideia de falsidade que se transpõe para a letra da canção que conta que uma vida sem amor resume-se a uma imitação de vida.³² Esta noção de imitação passa para o título (que foi um dos principais motivos que levaram Sirk a fazer este filme) e abre a porta para a

³² Ver Anexo 6.

subjectividade de toda a trama do filme, tendo continuidade até ao final onde a frase *the end* se impõe sobre os diamantes, reforçando a ideia de que o final deste filme não deve ser interpretado como sendo verdadeiramente feliz.

Em *Imitation of Life* são-nos apresentadas três maneiras de relacionamento entre mãe e filha. Temos a relação entre Lora e Susie (Sandra Dee), entre Annie e Sarah Jane (Susan Kohner) e entre Annie e Susie. Apesar de não serem mãe e filha, Annie acaba por colmatar a ausência de Lora, entregando a Susie o amor que a sua própria filha recusa:

So Annie told you. Well, that's how you usually find things out about me. (...) Let's face it, Mama! Annie's always been more like a real mother. You never had time for me!

Lora e Becky são mulheres de carreira cuja família é posta de parte na busca de um sonho de independência e sucesso. Susie, que cresce com o melhor que a carreira de Lora lhe pode dar, tem Annie para preencher o vazio da mãe, enquanto Rebeca apenas tem a ausência que tenta colmatar com as lembranças que possui (o *flash-back* inicial é o mote para esta necessidade), com o que vê e ouve nos filmes da mãe, e através dos espectáculos de um travesti chamado Femme Letal (Miguel Bosé) que imita a mãe na época em que esta ainda era cantora em Espanha. Sentindo a ausência de Becky, Rebeca vai tentar ser como ela ao longo de toda a sua vida.

Esta *imitação da vida* chega ao extremo de Beca se casar com um ex-namorado da mãe apenas para ter algo que já lhe pertencera, para sentir como é *ser* Becky del Páramo. Mas o auge desta ideia de imitação é Letal, ou melhor, as quatro personagens interpretadas por Miguel Bosé: o travesti Letal, o drogado Hugo, o juiz Dominguez e o filho Eduardo que, supostamente, é o seu nome verdadeiro. Inicialmente, estas vidas foram inventadas para ajudar o juiz a infiltrar-se no mundo das pessoas que perseguia

enquanto agente da autoridade, mas Letal ganha outra importância quando o leva a apaixonar-se por Rebeca. Ao engravidá-la, Letal vai dar-lhe a oportunidade de ser uma mãe diferente de Becky, dando-lhe a hipótese de viver a sua própria vida sem copiar a de outros. Aqui surge uma distinção interessante entre os filmes: apesar da solidão a que a mãe a submeteu, Rebeca necessita deste *twitch* para decidir mudar a sua visão da vida, enquanto Susie anseia por uma vida diferente da de sua mãe. Ela não deseja uma vida de luxo, uma vez que esta apenas lhe trouxe solidão. Não obstante, temos de ter presente que sempre viveu com algum conforto e que enquanto dispensa este tipo de vida, Sarah Jane trocaria de lugar com ela de bom grado.

Ambos os filmes começam de maneira semelhante, Lora anda desesperada à procura da jovem Susie e Becky perde Rebeca numa ilha paradisíaca. Estas cenas são a prova de que, desde o início, as filhas não são as principais preocupações de Lora e Becky. No entanto, Annie revela-se o oposto. Annie Johnson também é mãe solteira, mas ao contrário de Lora e Becky, não ambiciona uma grande carreira nem o sucesso, apenas um sítio onde dormir com a filha e comida na mesa:

Someone to take care of your little girl? A strong, healthy, settled-down woman who eats like a bird – and doesn't care if she gets no time off – and will work real cheap? (...) You wouldn't have to pay no wages. Just let me come and do for you.

O facto de ser negra é algo que não a incomoda, pois revela sempre uma atitude conformada e passiva, mas aborrece bastante a filha Sarah Jane, pois esta não consegue aceitar a sua cor. Ao longo do filme, que acompanha o crescimento das crianças, temos várias situações em que Sarah Jane demonstra o seu desconforto com o facto de ser negra. Mais do que a sua própria cor é a cor da mãe que a afecta, pois enquanto ela pode

passar por branca, Annie não. No entanto, é curioso ver como ao longo da película, as ideias de preconceito partem sempre de Sarah Jane. É ela que tenta esconder a sua cor, que vai negar a própria mãe, e que se acha tratada de maneira diferente por não ter a mesma cor que as outras pessoas à sua volta, mesmo por Lora e Susie. Destaco três sequências importantes que ajudam a compreender isso mesmo: a sequência sobre Jesus Cristo, a discussão com o namorado e quando Annie comete o *ultimate sacrifice* e renega a própria filha, já no final do filme.

A primeira acontece na pequena casa de Lora no Natal. Enquanto esta ensaia o papel para uma peça, (mais uma vez a carreira a distanciá-la da vida familiar), Annie conta a história do menino Jesus às crianças. Susie está encantada, mas Sarah Jane está mais interessada em saber se Cristo era branco ou negro. Apesar de Annie lhe dizer que isso não é importante, pois ele morreu por todos os homens, independentemente da cor, Sarah Jane não compreende e remata a cena dizendo *He was like me... white*. Desde criança que Sarah Jane recusa fortemente as suas origens, negando-se, por isso, a aceitar que não pertence à maioria social, e o olhar aberto e fixo da criança mostra como esta ideia se revela uma obsessão para ela.

A cena que se segue acontece na adolescência de Sarah Jane, e é talvez a cena mais violenta do filme. Mais uma vez, faz-se passar por branca na escola e arranja um namorado branco, mas este descobre que ela afinal é negra e agride-a fisicamente. Um aspecto curioso desta cena é o facto de o namorado apenas a acusar de ser mentirosa, sendo que a cor da pele nunca é motivo de insulto. É a mentira dela que causa a reacção violenta, provando que Annie tem razão quando afirma que *It's a sin to be ashamed of what you are*. Sarah Jane está a ser punida, através da sociedade, por negar a cor que Deus lhe deu, as suas raízes e a si mesma. Não obstante, temos que ter em conta que o rapaz não diz que namoraria com ela caso soubesse, desde o início, que ela era negra,

mas o facto é que Sirk não mostra o rapaz a bater-lhe e a acusá-la de ser negra, mas sim de ser mentirosa. No entanto, há que considerar a sua tendência para a ironia. Para além disso, esta cena prova a mestria de Sirk no uso das zonas espelhadas. O realizador aproveita a montra de uma loja para mostrar o início da sequência de violência e a semelhança entre a cor de pele das duas personagens.³³

A última cena é, talvez, a mais simbólica porque é a última vez que mãe e filha se encontram. Sentindo-se a desfalecer, Annie resolve procurar Sarah Jane para se despedir e para pedir desculpa *for loving her too much*. A mãe assiste a um espectáculo de cabaret da filha e depois vai ter com ela ao quarto. Annie explica que a procurou apenas porque está cansada e quer despedir-se. Promete não voltar a incomodá-la, mas não lhe diz que está a morrer, e esta cena final mostra o cumprimento da promessa e o auto-sacrifício da mãe. Pergunta apenas se Sarah Jane se sente feliz com a vida que leva e a resposta é directa, mas ao mesmo tempo não é elucidativa dos verdadeiros sentimentos da filha. *I'm somebody else. I'm white. White!* diz a gritar olhando-se a si própria no espelho, enquanto está de costas para a mãe, que é a sua interlocutora, tentando convencer-se mais a si própria do que a Annie,³⁴ dando a sensação de que Sarah Jane não está feliz com a sua imitação de vida. Mais uma vez, o uso do espelho é fulcral, sendo que obriga a jovem a enfrentar a própria verdade (ou mentira). Quando uma colega de Sarah Jane entra no quarto, Annie é confundida com uma empregada de limpeza e limita-se a responder educadamente que é uma antiga ama de Sarah Jane. É uma despedida muito sentida e deve ser uma das cenas em que os sentimentos se expressam de maneira mais intensa interiormente, mas mais contida fisicamente: as lágrimas de ambas as partes e a tensão que surge entre as duas personagens, dão ao

³³ Ver Anexo 3, imagem 1.

³⁴ Ver imagem 2.

espectador a sensação de que é a despedida final, suscitando a lágrima ao canto do olho e terminando com um sentido, mas dito baixinho, *Goodbye Mama*. No seu estudo deste filme, James Harvey descreve esta sequência como uma *painfull masquerade* em que o sacrifício de Annie talvez não seja o melhor para a filha:

Sarah Jane, upset and angry, supposes she might as well pack her bags again, that her mother's already seen the boss about her. No, says Annie, she hasn't, and she means never to interfere with her daughter's life again. (...) "I just want to look at you. That's why I came." And then: "Are you happy here, honey? Are you findin' what you really want?" It's said with love, but it's still a terrible question – whether it's yes or no, you feel, the answer has to be unhappy. (...) It's not Sarah Jane's agitation that controls these early moments as much as Annie's sorrowful serenity. (...) the renunciation scene, where the heroine (or hero, though rarely) gives up the beloved other (...) for what she feels is the other's good. This always involves some painful masquerade (...) And the heroine's belief that she is doing the Right Thing is always at least open to question: (...) relinquishing Sarah Jane to – well, *what*? A life of "imitation"... (Harvey 2001: 400)

Há aqui uma forte vontade, de ambas as personagens, de se entregarem à sua relação de mãe e filha, carregando a sequência de uma profunda intensidade, mas, ao mesmo tempo de farsa. Contudo, Sarah Jane quer continuar a representar uma *vida de branca* e leva Annie a concretizar esse desejo representando uma *vida de negra*. Os sentimentos que deviam ter sido extravasados nesta cena libertam-se apenas no funeral, quando, ironicamente, já é demasiado tarde.

Letal: A imitação da imitação

Em *Tacones Lejanos*, o preconceito é de outra natureza, estando relacionado com questões sexuais. O tacanho Manuel resolve confrontar Letal sobre a sua sexualidade, mas esta cena para além de demonstrar preconceito, demonstra a mentalidade fechada de parte da sociedade espanhola, mesmo passados 15 anos do fim do Franquismo. Manuel é o exemplo do chamado típico macho latino: machista, mulherengo e que não gosta de se sentir ameaçado por situações que não conhece e/ou não controla. Um reflexo perfeito deste medo do desconhecido passa pelo momento em que Almodóvar filma a virilha de Letal e logo em seguida a pistola que Manuel levou para o cabaret, como se fosse um duelo.³⁵ O marido de Rebeca sente-se ameaçado pela (a)sexualidade de Letal e pela ideia de se poder escolher um sexo. Para ele ou se é homem ou se é mulher, não se pode ser os dois:

- Perdona, pero Letal ¿es masculino o femenino?
- Para ti soy un hombre.

Matando Manuel e parodiando a heterossexualidade do juiz Dominguez mostrando-o a cuidar da mãe acamada, Almodóvar destrói o estereótipo do homem *macho*. Marvin D'Lugo faz uma análise interessante das personagens de Bosé referindo as mudanças em desenvolvimento na sociedade patriarcal espanhola e reitera a importância de Letal para Pedro Almodóvar mostrar esse processo de mudança:

Letal's multiple identities underscore the essential hybridity of the cultural moment in which patterns of patriarchal society, embodied in the predatory Manuel, are in the process of being eliminated (the murder plot) or made over through parody (Femme Letal and her groupies). (D'Lugo 2006: 79)

³⁵ Ver imagens 3 e 4.

A escolha de Miguel Bosé para o papel de Letal reforça esta vontade de criticar o panorama espanhol através da paródia de um dos seus elementos durante os anos 80 e 90. O papel foi escrito a pensar em Antonio Banderas mas a escolha de um cantor e actor tão conhecido para um papel tão controverso não foi um mero acaso, foi um risco, quer para o actor como para o próprio realizador. Mas conhecendo a irreverência de Almodóvar, estes riscos fazem parte da sua maneira de fazer filmes. Apesar de Bosé ter personagens masculinas no filme, e de Letal se envolver sexualmente com Rebeca, as suas tendências sexuais foram postas em causa. O jovem cantor/actor que pertencia ao imaginário de tantas jovens aparecia, de repente, de saltos altos e vestido de mulher. O contraste entre a imagem feminina de Letal e a imagem sensual, heterossexual e tipicamente hispânica do cantor tornou-se um choque para a sociedade espanhola que vê um dos seus ídolos da altura destruir toda uma iconografia de masculinidade da sociedade que representava:

Bosè is well known to the Spanish public as the son of a famous bullfighter and actress; there is thus a pointed irony in his performing as he does here against a background of stereotyped matadors and gypsies. (Smith 2000: 126)

A construção estética de Letal permite-nos salientar o lado *kitsch* do filme em que o mau gosto da chamada *low culture*, ou neste caso, *movida* madrilenha, representado pela peruca loira, sapatos plataforma, pelas *groupies* de Letal e até pela decoração excessivamente colorida e invulgar da casa de Rebeca³⁶, mostra a preferência do realizador espanhol por este melodrama mais visualmente apelativo, que lhe permite expressar-se de uma forma que vai mais além das palavras das suas personagens e cria

³⁶ Chamo a atenção para um sapato que se encontra em cima de uma mesa, no meio de uma série de garrafas.

uma forte sensação, propositada, de artificialidade nos seus filmes, como ele próprio refere:

Out of all the ways of treating a melodrama I chose the most luxurious. I could either have made an arid, pared-down melodrama like Cassavettes or one like Douglas Sirk in which the luxury and artifice are as expressive as the characters. And the latter was precisely the kind of Hollywood aesthetics I chose. It has to do with the way I see the story. I also feel it brings me close to the audience. As I said, what I like in cinema is the artifice, the representation of reality. (Strauss 2006: 116)

O luxo e artifício de Sirk que Almodóvar refere podem ser constatados em *Imitation* através das roupas (dos guarda-roupa mais caros da Universal) da personagem de Lana Turner, do espectáculo *vaudeville* de Sarah Jane e do funeral de estrela de Annie, todos com o objectivo de envolver as personagens num ambiente de artificialidade.

A meio do filme de Almodóvar, Marisa Paredes e Victoria Abril protagonizam o grande confronto, no cenário perfeito: um tribunal. Esta cena é o clímax do filme onde finalmente mãe e filha se julgam uma à outra: Rebeca liberta toda a sua raiva e frustração, e confessa os seus crimes enquanto Becky cumpre a sua penitência. A filha justifica os seus actos dizendo que tudo o que fez foi pela mãe, só queria estar com ela e seguir os seus passos. A vida de Rebeca tem sido uma imitação. Ao querer ser como a mãe esquece-se de ser ela mesma, e esta vontade de personificar a mãe também leva a uma vontade de competir: Rebeca casou com Manuel apenas porque este tinha sido namorado da mãe e porque esta preferiu levá-lo a ele para o México, em vez dela. Apesar de Rebeca ter realmente morto Manuel a tiro, omite este facto para aumentar o

sentimento de culpa de Becky por ter sido uma mãe negligente, e ao confessar durante o noticiário consegue vingar-se da traição de Manuel e dela tirando-lhe algo que desejava, e ultrapassando-a na sua possibilidade de cometer um acto altruísta (que acaba por fazer) pela filha. Esta competição é ainda mais notória devido à referência de *Höstsonaten* (*Sonata de Outono*, 1978) de Ingmar Bergman. Rebeca usa a cena da mãe e da filha a tocarem piano para referir que a imitação pode revelar-se mais uma forma de insulto do que louvor, sendo que a ajuda chega tarde demais na vida das duas jovens. Becky pouco diz, assiste aos desabafos e acusações da filha e começa a sentir-se culpada pelas suas acções, chegando a pedir desculpas. Quando Rebeca confessa a morte do padrasto, Becky cumpre o seu papel de mãe ao punir a filha através de um estalo. No entanto, para a pequena Beca foi uma forma de amor porque se apercebera de que ele era um estorvo para a carreira internacional que a mãe tanto ambicionava.

É curioso ver como Pedro Almodóvar filmou esta cena. No início, ambas estão na zona da assistência. Becky ouve os argumentos de Rebeca e à medida que a tensão da cena e o tom de acusação da filha aumentam, chegam a estar lado a lado, culminando no momento do contacto físico, e no fim temos Rebeca na zona do juiz de onde dita a sua sentença de jamais perdoar a mãe por não a ter deixado partilhar a sua vida, e é a primeira a sair da sala, tal como um juiz. E para reforçar a fragilidade de Becky vemo-la a tomar os comprimidos para a sua enfermidade.

Tal como em *Written on the Wind*, *Tacones* também tem a sua “dança da tentação” que, neste caso, acontece no pátio de uma prisão e é feita ao ritmo de uma música bastante mexida, por um grupo de reclusas com principal destaque para uma jovem alourada, alta, de calções curtos, interpretada pelo transexual Bibi Andersen. Esta cena, tal como muitas protagonizadas por Agrado em *Todo sobre mi Madre*, tem uma forte componente escapista surgindo antes da conversa entre Rebeca e Becky no

tribunal e durante o momento em que a filha descobre uma das outras identidades de Letal, evitando que o filme crie uma tensão e seriedade que Almodóvar não deseja que este possua.

A sequência célebre de *Tacones* (à parte da de Bosé a cantar “Un año de Amor” vestido de Letal) é a confissão em directo de Rebeca. Ela é pivô de notícias no canal gerido por Manuel e aproveita a sua profissão para confessar, a nível nacional, o assassinato do próprio marido. Durante a confissão, Rebeca mostra uma série de fotografias de objectos banais, que com a morte de Manuel ganharam um simbolismo especial por lhe estarem associados. Apesar de Beca ser a estrela principal desta cena, é de destacar a presença da tradutora de língua gestual, Isabel (Míriam Díaz Aroca), que também era amante de Manuel. Ao se aperceber daquilo que está a traduzir, entra em pânico e começa a apontar para a locutora de forma a que os surdos não a confundam com a verdadeira assassina.³⁷ Graças a este *comic relief* proporcionado pela tradutora e ao desespero de um discreto Javier Bardem, esta cena ganha toda uma conotação cómica em vez de manter o tom sério e dramático que se seria de esperar de uma revelação deste género. Esta cena é muito querida do realizador, pois era uma ideia que desejava explorar num dos seus filmes e não tinha tido oportunidade até então de o fazer e que lhe permite parodiar os noticiários levantando a questão do controlo (governamental) sobre as informações que são noticiadas em Espanha.

O melodrama como forma de abordar criticamente a sociedade

Um aspecto que devemos ter em conta na análise destes dois filmes é o contexto histórico dos respectivos países. *Imitation* saiu em 1959, mas o tempo cronológico do filme inicia-se no final da década de quarenta e vai até ao final da década de cinquenta.

³⁷ Ver imagem 5.

No início dos anos 40, os Estados Unidos entram na Segunda Guerra Mundial e surge a necessidade das mulheres entrarem no mundo de trabalho para colmatar a ausência dos maridos. A mulher abandona o lar e as tarefas domésticas para se tornar numa trabalhadora assalariada, neste caso, numa vedeta da Broadway:

Thus the story is situated in the immediate postwar era, a period of drastic change for American women. (...) This decade witnessed shifts in female employment and its relation to domestic responsibilities. (Fischer 1991: 6, 7).

Há que salientar o tom irónico que o próprio Sirk admite que os seus filmes possuem, que se revela muito útil na abordagem desta questão pois, apesar desta evolução da mulher a nível laboral, a qualidade da relação com os filhos decresce.³⁸ O filme mostra que Lora, apesar de ter conseguido a sua carreira de sonho, sente, a certa altura, que a sua vida não está completa, pois apesar de ter uma filha não tem uma verdadeira família. Daí o conceito de “imitação da vida”. Numa conversa que Annie tem com Lora sobre o seu funeral, esta mostra-se espantada pelo facto de Annie ter tantos amigos, ao que Annie responde: *Ms Lora, you never asked*. Este comentário demonstra que, mais do que distante da vida da filha, Lora esteve afastada da vida de todos os que a rodeavam, não se dando conta do lento perecer da governanta, nem da paixão da filha pelo próprio namorado.

³⁸ As opiniões em relação a este tema são divergentes. As feministas afirmam que a mulher só deve ser elogiada por se ter tornado numa assalariada, e por ter cuidado da família enquanto o marido estava ausente. Mas outros afirmam que a mulher, após o regresso dos homens da guerra, devia ter voltado para casa para ficar junto dos filhos pois a educação deles passou a ser negligenciada e a ausência do “ganha-pão” original da família já tinha terminado. Fischer refere estes acontecimentos assim: *William Chafe charts how the war years saw female employment grow by over 50 percent – the largest gains coming for older married women. While such developments were salutary, others were troubling: women’s wages trailed men’s; females were discouraged from joining unions; inadequate child care plagued parent-workers; delinquency and teenage marriage rose.* (Fischer 1991: 7)

Vários autores referem a relação do melodrama com a sociedade burguesa americana e a presença de conflitos ideológicos nas suas tramas como uma das suas principais características, o que o torna no género ideal para ambos realizadores abordarem temáticas histórico-sociais dos países que tentam retratar. Elsaesser explora esta característica abrangendo ainda aspectos psicológicos e morais, sempre relacionados com a sociedade e não com o indivíduo:

The critique - the questions of 'evil', of responsibility – is firmly placed on a social and existential level, away from arbitrary and finally obtuse logic of private motives and individualised psychology. This is why the melodrama, at its most accomplished, seems capable of reproducing more directly than other genres the patterns of domination and exploitation existing in a giving society, especially the relation between psychology, morality and class-consciousness, by emphasizing so clearly an emotional dynamic whose social correlative is a network of external forces directed oppressingly inward. (Elsaesser 1972: 64)

Um aspecto sociocultural importante prende-se com a questão racial, já abordada anteriormente. Durante a década abrangida por *Imitation* muito aconteceu a favor dos direitos humanos dos negros como o caso do autocarro em que Rosa Parks se recusou a dar o seu lugar a um passageiro branco, e o surgir de uma figura fulcral na luta pela igualdade: Martin Luther King, Jr. Contudo, apesar desta evolução a favor da igualdade, as atitudes de Sarah Jane demonstram que o caminho para a alcançar é sinuoso e mais complicado do que seria de esperar, pois para além de ser necessário mudar a mentalidade dos brancos, também é preciso mudar o pensamento das pessoas de cor. Apesar de nunca ser tratada de maneira diferente, Sarah Jane não deixa de se sentir discriminada por causa da sua cor de pele e, como já foi referido, não deixa de ser

curioso o facto de a questão do racismo partir sempre dela. Outro aspecto tem a ver com as atitudes divergentes que mãe e filha têm face à própria cor. Annie é submissa e conformada com o destino que Deus lhe deu, enquanto a filha demonstra o seu descontentamento e inconformismo. Contudo, a revolta de Sarah Jane não é igual à que aconteceu durante os anos 50, uma vez que esta tinha vergonha da sua própria cor, enquanto as manifestações eram sempre de orgulho e de luta pela igualdade e direito à diferença, não de vontade de ser como a maioria.

Tacones saiu no início da década de noventa, quando a Espanha estava a recompor-se da época louca da *movida*, em que os espanhóis resolveram aproveitar a liberdade, que até então não tinham tido, devido à ditadura franquista que durou até 1975. As mulheres em Espanha também começaram a infiltrar-se no mundo do trabalho, deixando de ser meras donas de casa e revolucionando os ideais patriarcais. No início do filme, Becky discute com o padrasto de Beca porque este não a quer deixar partir para o México para trabalhar. Rebeca resolve este problema ao matar o padrasto, pois acha que assim poderá ficar com a mãe, o que não acontece. Esta necessidade de ir para fora de Espanha para fazer carreira demonstra a opressão que era vivida nos anos 70. No entanto, como prova da mudança dos tempos está o facto de Rebeca ter uma profissão de destaque e o facto de um travesti poder fazer espectáculos ao vivo (mesmo sendo num meio *underground*), e por esse mesmo travesti ser interpretado por um *sex-symbol* da sociedade espanhola. Aliás, um filme como *Tacones* não poderia aparecer na época de Franco.

Como já foi dito, Lora e Becky são duas mulheres que anseiam por conseguir uma carreira de sucesso no mundo do espectáculo, mesmo que isso implique abdicar da família e estar ausente da vida das filhas. Em ambos os casos, elas representam muitas outras mulheres que, quer nos Estados Unidos da América, quer na Espanha (de certo

modo, representando a Europa), lutaram para poder trabalhar, e mostram a mudança de mentalidades nestes países, não só masculinas como das próprias mulheres que começam a querer mais para si mesmas. Ter uma carreira significa mais do que sustento, significa ambição e desejo de independência face ao homem, o ganha-pão *natural* de uma família. Por exemplo, Lora recusa casar-se com Steve (John Gavin) quando este resolve impor a sua vontade ao tentar impedi-la de ir buscar um guião para uma peça de teatro, pois, para ele, tudo não passa de um sonho e deve é pensar-se em estabilidade, como refere Fischer:

Her [Lora's] occupational ambivalence is complicated by her affair with Steve, who prods her towards domesticity. When he proposes marriage, he claims that he wants to "give her a home" and "take care" of her. When a famous playwright wishes to audition her, Steve pressures Lora to refuse. "I'm not asking you... I'm telling you", he shouts, that his love should be "enough". (Fischer, 1991: 15)

Diz o poeta que o sonho comanda a vida e no caso de Lora e Becky isso é verdade, apesar de partilhar esse desejo com a ambição, que não se contenta com as regras da resignação.

A ambiguidade dos finais

Apesar das dificuldades em definir melodrama, umas das características que compõem este género é o facto de as suas personagens terem de lidar com adversidades e de conseguir superá-las, demonstrando grande força de vontade e capacidade de recuperar, e é o que as personagens destes filmes fazem: Becky consegue ir para o estrangeiro mesmo contra a vontade do companheiro, Rebeca consegue o amor da sua mãe e Lora consegue superar os seus problemas financeiros. Contudo, todas perdem

algo em troca. Em *Tacones*, Becky acaba por morrer e apesar de Rebeca conseguir uma prova do amor da mãe, não consegue que esta fique consigo. A ausência física da mãe continua e, desta vez, de uma maneira permanente. No que diz respeito ao filme de Sirk, esta perda surge de uma forma mais irónica associada aos seus filmes. Apesar de Lora se ter tornado numa diva do teatro e de ter proporcionado o melhor a Susie, ela não tem o amor da filha e, apesar de muitos afirmarem que o final de *Imitation* é feliz, uma vez que acabam todos juntos, este pode ser interpretado das duas maneiras. O próprio Sirk afirmou, anos mais tarde, que o espectador não deve ficar satisfeito com o *suposto* final feliz:

In *Imitation of Life*, you don't believe the happy end, and you're not really supposed to. What remains in your memory is the funeral. (...) You sense it's hopeless, even though in a very bare and brief little scene afterwards the happy turn is being indicated. Everything seems to be OK, but you well know it isn't. (Halliday 1972: 132)

A morte de Annie acaba por trazer Sarah Jane para junto daqueles que sempre lhe foram mais próximos fazendo com que assuma o amor pela sua mãe negra. Contudo, apesar da imagem final da família unida³⁹ falta o pilar que os mantinha, de alguma maneira, ligados uns aos outros: era através de Annie que Lora sabia dos problemas de Susie e que esta sabia que afinal a mãe gostava dela. E assim o fim fica em aberto, porque não sabemos se eles irão conseguir viver como a família feliz que aparentam, não sabemos se Lora vai conseguir dedicar-se a Susie e Sarah Jane, uma vez que esta ficou órfã, como Annie se dedicava, não sabemos se ela e Steve vão conseguir ser felizes, nem se Sarah Jane não irá partir outra vez em busca da sua *imitação de vida*.

³⁹ Ver imagem 6.

Sirk não nos dá pistas suficientes para percebermos se eles vão conseguir mudar e ser realmente uma família feliz, ou se vão continuar como até ali, mas desta vez sem o apoio de Annie. E não deixa de ser irônico que a personagem que morre seja aquela que sempre foi mais conformada e aquela que mais se sacrificou.

A relação entre Annie e Lora é de cumplicidade e, de certa maneira, elas complementam-se. No início do filme, as duas mulheres apresentam-se em pé de igualdade: ambas sem marido, sem emprego e com uma filha pequena para sustentar, mas enquanto Lora é uma *mother in distress*, Annie é uma mãe atenta e solícita, sem grandes ambições financeiras e compensa com a sua candura e carinho o lado prático e ambicioso da atriz. À medida que a vida de Lora vai melhorando artística e financeiramente, as duas nunca deixam de ser amigas⁴⁰, apesar de se tornar claro um certo distanciamento não só entre as duas mães, como entre todos os que rodeiam a agora estrela de teatro, incluindo Steve, Sarah Jane e a própria filha. Lora deixa de ser mãe para ser atriz. Durante o crescimento de Susie vemos-la a ter as “típicas conversas de adolescente” com Annie em vez de Lora, pois esta nunca estava disponível para a ouvir nem para estar com ela. Uma das sequências em que Sirk demonstra bem este distanciamento entre mãe e filha é quando Susie apresenta uma lista de assuntos que tem para falar com a mãe, quase como se fosse uma jornalista a preparar uma entrevista.

Imitation saiu poucos anos depois do escândalo do assassinato de Johnny Stompanato, o namorado *gangster* de Lana Turner morto pela sua própria filha Cheryl Crane. Nesta altura, falou-se muito da incompetência de Turner enquanto mãe, pois a filha também tinha problemas com drogas e álcool, e consta que esteve envolvida

⁴⁰ Definir a relação de Annie e Lora de amizade pode suscitar alguma hesitação uma vez que a primeira trabalha para a segunda, mas a verdade é que a sua relação não é a de simples patroa-governanta, e Sirk prova esta amizade ao mostrar Lora a chorar no leito de morte de Annie. Estas mulheres ajudaram-se mutuamente no início do filme e nota-se que se preocupam uma com a outra e a presença de uma certa cumplicidade – *They [Lora e Annie] are figured as friends, and racial and class tensions are minimized.* (Fischer, 1991: 12)

sexualmente com o namorado da mãe.⁴¹ Este escândalo em torno da actriz acabou por trazer alguma publicidade gratuita ao filme porque acontece uma situação semelhante: sentindo o distanciamento da mãe, Susie apaixona-se por Steve. Sendo órfã de pai, a paixão da mãe é a figura masculina mais presente na vida da jovem, e torna-se de tal maneira importante que acaba por se enamorar por ele, sem se dar conta de que este continua apaixonado pela mãe.

Apesar da relação frustrada entre Lora e Susie, o papel da filha rebelde cabe a Sarah Jane. A jovem não se consegue conformar com a cor da pele e rejeita qualquer tentativa de aproximação, ou compensação, por parte da mãe. Ela não aceita o facto de ser filha de mãe negra e isto deixa Annie, literalmente, de coração partido. Annie tenta fazer os possíveis para que Sarah Jane aceite a sua condição, mas não consegue, conseguindo apenas o desprezo da filha. Sarah Jane mostra o seu desrespeito pela mãe e pelo seu trabalho, quando a jovem vai servir os convidados de Lora e age como se fosse uma escrava: ela leva a bandeja na cabeça e começa a falar uma espécie de crioulo, imitando o estereótipo da escrava negra.⁴² À medida que Sarah Jane se afasta de Annie, e Lora se afasta de Susie, a mãe negra e a filha branca vão-se unindo cada vez mais, compensando assim a ausência das suas parentes de sangue. Annie dá a Susie o amor e os conselhos que Sarah Jane não quer, e Susie aceita-os de bom grado uma vez que a própria mãe não está presente para os dar, encontrando uma solução que não consegue reparar o coração destrozado de Annie, nem preencher o vazio na vida de Susie.

Quando Lora fala com Annie sobre a reacção negativa da filha à notícia do noivado com Steve, a doente diz uma frase que define bem a relação entre a actriz e a filha (e também com a própria Annie): *Maybe because you weren't around*. A ausência

⁴¹ Esta relação com o namorado da mãe serviu de inspiração para a relação entre Becky, Rebeca e Manuel em *Tacones Lejanos*.

⁴² Ver imagem 7.

causou o desmoronar da sua relação com todos os que a rodeiam, principalmente com Susie, advindo a solidão que a personagem começa a sentir.

À medida que nos aproximamos do fim e Annie vai piorando, Lora aproxima-se mais dos seus. Volta a apaixonar-se por Steve, passa mais tempo com Susie e toma conta de Annie e, nesta fase, as duas mães abordam a questão da maternidade. Annie diz que tentou ser uma boa mãe, mas que falhou porque foi invejosa e amou demasiado Sarah Jane porque *she was all I had*. Contudo, foi uma boa mãe para Susie, o que lhe permitiu cumprir o estereótipo da ama dedicada. Lora também admite ter sido uma má mãe, mas numa discussão com a filha justifica a sua negligência maternal com o facto de querer dar, através da sua carreira, aquilo que ela não teve, tal como Becky:

Why, you give me credit for nothing. Yes, I'm ambitious – perhaps too ambitious – but it's been for your sake as well as mine! Isn't this house just a little bit nicer than a cold-water flat? And your new horse – aren't you just crazy about it? (...) It's only because of my ambition that you've had the best of everything! And that's a solid achievement that any mother can be proud of!

Lora tenta compensar a sua incompetência enquanto mãe sacrificando o seu amor por Steve. Contudo, a jovem não se deixa iludir com a sua encenação – *Oh Mama, stop acting! Stop playing the martyr*. A filha já não consegue acreditar nas palavras da mãe, e a sua frustração aumenta com o facto de ver que esta não é capaz de ser sincera com ela, provando que Lora já só consegue ser actriz. Esta encenação de sentimentos vai de encontro à ideia de imitação que percorre os filmes. O momento da morte de Annie seria ideal para a actriz se demonstrar mais humana, no entanto, é quando parece ainda mais artificial: a recusa em ouvir falar em morte, como se esta atitude realmente a afastasse, e não conseguir enfrentar a doença da governanta, culmina com um grito de

dor que resulta profundamente falso e encenado. O facto de Lora não conseguir ser verdadeira prova que vive numa imitação de vida da qual já não se consegue libertar, aumentando o fosso entre aquilo que deseja e aquilo que realmente consegue.⁴³ O mesmo acontece com Becky que ao tentar ajudar a filha e recuperar o tempo perdido falha envolvendo-se com o genro e acabando por se afastar dela para sempre. Elsaesser explica desta forma:

The discrepancy of seeming and being, of intention and result, registers as a perplexing frustration, and an ever-increasing gap opens between the emotions and the reality they seek to reach. What strikes one as true pathos is the very mediocrity of the human beings involved, putting such high demands upon themselves trying to live up to an exalted vision of man, but instead living out the impossible contradictions that have turned the American dream into its proverbial nightmare. (Elsaesser 1972: 67)

Becky também tem uma cena de sacrifício no final de *Tacones*, mas esta é mais sentida (ou pelo menos mais convincente) que a de *Imitation*. A cantora vai assumir a responsabilidade pelo assassinato de Manuel, expiando a culpa ao colocar as suas impressões digitais na pistola usada pela filha. Este momento maternal poderia tocar no sentimentalismo exacerbado, mas é salvo pelo conselho materno – *Tienes que aprender a solucionar tus problemas con los hombres de outro modo*. Revela-se um pouco absurdo tendo em conta o momento de dor que as duas estão a passar, mas não deixa de ser válido uma vez que, à excepção de Letal e do pai, Rebeca matou todos os homens que marcaram a sua vida, e é, principalmente, um bom exemplo da mistura de géneros

⁴³ Mais à frente nesta dissertação, será estabelecida uma comparação entre Lora Meredith e Huma Rojo, que podemos considerar um *alter ego almodovariano* desta personagem, em que esta questão da artificialidade das personagens é levantada.

que Almodóvar faz nos seus filmes, neste caso entre o melodrama e a comédia. Para além de parecer deslocada, esta frase também demonstra uma simplificação dos problemas que exist(em)iam entre elas, reduzindo-os a uma questão sobre as relações com o sexo oposto.

A morte fica-vos tão bem: A Morte libertadora e o ritual de passagem

Os filmes terminam com a morte de duas das mães, mas esta não surge como forma de punição, mas sim como libertação dos erros e dos castigos do passado, e como motivo para questionar a religião. Quando Annie diz que está cansada do sofrimento da vida e que deseja que o seu funeral seja memorável, e Becky refere não se importar de morrer sem a bênção da igreja, os realizadores mostram possuir uma visão do fim da vida física enquanto forma de recompensar estas personagens. Ambas fizeram o possível pelas filhas e serão compensadas com a libertação dos problemas mundanos.

O funeral pomposo de *Imitation* não parece enquadrar-se na vida pacata da personagem de Juanita Moore, pois Annie sempre se mostrou humilde, pouco interessada em algo que a pusesse em lugar de destaque, contudo afirma no seu leito de morte que as melhores situações que se vivem na vida são o casamento e o funeral (ambos momentos religiosos), e sabemos que este último foi feito de acordo com as indicações que deixou a Steve. Ao longo do filme, apenas a vemos no meio envolvente da casa, levando-nos a pensar que a governanta não teria uma vida para além de Lora, contudo, a certa altura, sabemos que tinha uma vida diferente daquela que Sirk nos mostra, da qual só temos verdadeira noção quando vemos aquela multidão a encher a igreja e na rua à espera de lhe dar o último adeus.⁴⁴

⁴⁴ Uma multidão com um estatuto social mais próximo ao dela do que de Lora. Ao longo do filme, a questão racial está sempre mais ligada à personagem de Sarah Jane, e a *aparente* igualdade entre Lora e Annie deixa esse assunto de lado. Contudo, é de salientar que, à excepção de Lora, Steve, Susie e do leiteiro da antiga casa da actriz, todos os outros presentes são negros. Este pormenor é a maneira de Sirk

Vários autores questionam esta cena, mas a verdade é que não podemos esquecer de que este é um filme realizado por Douglas Sirk onde tudo tem um significado subliminar. Fassbinder defende que é uma forma de Annie obter algum reconhecimento por tudo o que fez ao longo da trama, Harvey refere que nunca chegamos a conhecer bem a personagem. Ambos têm razão, porque esta foi a maneira de o realizador salientar quem é, para ele, a personagem central do filme, mas é também o culminar de toda a artificialidade que atravessa a trama. Através desta fase final do ritual fúnebre, Sirk mostra-nos uma noção de espectáculo, que associaríamos mais a Lora do que Annie, mas que vai de encontro ao estereótipo do funeral *perfeito*. Charles Affron refere esta espectacularidade da cerimónia fúnebre:

The film's climax, Annie's grandiose funeral, receives a spectacular staging with music, white horses, and a rapt audience, befitting Hollywood's notions of spectacle as well as those of the black woman lying in the flower-stern coffin. Annie's soulfulness reaches its apogee in the gospel singing of Mahalia Jackson, the voice of black soul acceptable to white America in 1959. (Affron 1982: 155)

Nós não sabemos sequer se Annie foi casada com o pai de Sarah Jane, ou com qualquer outro homem, e como tal, no filme, resta-lhe este *funeral em grande*, digno de uma estrela de cinema: um gospel cantado por Mahalia Jackson, um caixão branco todo ornamentado puxado por cavalos brancos, uma multidão de amigos e o arrependimento tardio da filha, sendo que nenhum destes elementos aparece por acaso seguindo toda uma tradição religiosa de lamentação (*mourning*) e despedida. O *requiem* cantado pela

dizer que, apesar de tudo o que se passou ao longo da década de cinquenta, ainda há muito para fazer: os negros continuam numa espécie de gueto, longe das hipóteses de real integração, tendo a temática racial uma importância maior do que se poderá pensar, apesar da amizade de Lora e Annie.

cantora funciona como despedida de Annie em que diz *Trouble of the World, I'm going home to live with my Lord*. Ela parte deixando para trás as adversidades da vida mundana, que já foram referidas, para ir descansar junto do Senhor, onde vai finalmente encontrar paz. Uma das características dos filmes de Sirk tem a ver com o uso das cores e o jogo de contrastes aqui é notório: o branco do caixão e dos cavalos que a levam simbolizam o Céu, a partida para um mundo onde todos são iguais no sentido em que são puros e onde a cor da pele não importa uma vez que, de acordo com Lora, Deus não faz essas distinções. Há ainda a salientar a oposição entre o preto do luto dos vivos e o branco de liberdade do caixão de Annie, bem notória quando Sarah Jane, vestida de negro, numa cena em que o *pathos* finalmente parece ser verdadeiro, abraça o caixão da mãe coberto de flores brancas.

Em *Tacones*, o momento religioso possui características diferentes e um objectivo distinto, não tendo a ornamentação e artificialidade do funeral encenado por Sirk. Sabendo que está quase a morrer, Becky pede a presença de um padre para se poder confessar e receber a extrema-unção antes de partir. Durante a confissão, a cantora conta que mentiu à polícia para salvar a filha e compensá-la, de alguma maneira, pelos anos de ausência. Contudo, para Becky obter a redenção aos olhos de Deus tem de se arrepender de ter pecado, algo que não faz. Não é perdoada pela Igreja, mas é perdoada por Rebeca e morre feliz por conseguir redimir-se e por salvar a filha. Aqui não temos um funeral, mas temos a vigília protagonizada pelas beatas a rezar à porta do quarto de Becky, momentos antes da sua morte, sinal das suas raízes do campo.

Esta visão negativa e um pouco turva de Deus, uma vez que não aceita o sacrifício maternal, não é algo que surpreenda vindo de Pedro Almodóvar, pois este

sempre teve uma relação atribulada com a igreja católica, servindo como forma de denunciar a opressão religiosa espanhola.⁴⁵

Ao terminar com a morte de Becky e uma gravidez, Almodóvar dá uma nova oportunidade a Rebeca. Esta vai ter a possibilidade de viver a sua própria vida e ser uma mãe diferente da sua. Este final é quase como se a morte do passado espanhol, na personagem de Marisa Paredes, fizesse os espectadores olharem com esperança para o futuro incorporado em Rebeca e no filho, mas, tal como em Sirk, não temos informações suficientes para saber se as personagens terão a coragem necessária para mudar.

⁴⁵ A aversão de Pedro Almodóvar ao catolicismo tem a ver com a sua experiência pessoal enquanto aluno de um colégio interno quando era jovem (ver Vidal 1990). Através de *Entre Tenebras*, em 1983, o realizador aborda o tema de uma forma essencialmente paródica, deturpando símbolos muito queridos da sociedade católica: as freiras (tendo nomes como Irmã Rata ou Irmã Excremento e vícios humanos, como a droga), e a presença de Deus, simbolizado no tigre (símbolo de virilidade), que parece ter abandonado o mundo, aquele convento em particular. As religiosas são confrontadas com coisas mundanas como questões monetárias e amorosas. Já em *La Mala Educación*, de 2004, através de uma abordagem mais madura, o seu filme mais autobiográfico pretende fazer uma crítica mais directa e dura, abordando a questão da pedofilia e dos maus tratos a que as crianças eram/são submetidas, e reforçando a ideia da ticanhez de pensamento das entidades católicas.

Quase Tudo sobre as Mulheres: A afirmação do mundo de Pedro Almodóvar

Say something nice... lie.
“Johnny Guitar”

Teatro. Lo tuyo es puro teatro.
“Puro Teatro”, La Lupe

Se *La Ley del Deseo* trouxe o conhecimento, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* traz o reconhecimento internacional através da nomeação para Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, e pelo facto de ser dos filmes de língua estrangeira mais vistos nos Estados Unidos em 1989. É para muitos o seu melhor filme, talvez devido à proximidade com a “screwball comedy”, pela ideia de fazer uma comédia usando um desgosto amoroso como tema central, e devido à evolução significativa a nível técnico e de argumento. Trata-se também do último filme que faz com Carmen Maura em 20 anos até *Volver*.

A história de *Mujeres* gira à volta de Pepa (Carmen Maura) e da sua vontade de encontrar o seu ex-companheiro, Iván (Fernando Guillén), para ter uma conversa final sobre a sua relação. No entanto, até que isso aconteça vão-se sucedendo uma série de coincidências que vão uni-la à ex-mulher, ao filho e à nova companheira de Iván, a uma amiga que se envolveu com um grupo de terroristas e a uma virgem mal-humorada. Há ainda lugar para um gaspacho com poderes mágicos e um taxista loiro.

A voz⁴⁶

Neste filme, a voz e a parafernália a si associada possuem um papel muito importante, normalmente, mais associado a aspectos visuais. *Mujeres* começa com Iván

⁴⁶ Chamo a atenção para o facto de a base deste filme ser *La Voix Humane* de Jean Cocteau, usado também em *La Ley del Deseo*, o que pode ajudar a compreender a importância dada à voz.

a fazer uma declaração amorosa, através de um microfone antigo, a todas as mulheres que, literalmente, lhe aparecem à frente. Esta caminhada a preto e branco é um sonho de Pepa onde nos apercebemos da vertente mulherenga de Iván, da traição e que estas palavras de amor se não dirigem a ela mas sim a outras. O seu emprego também está muito ligado à voz e a presença da dobragem permite a Almodóvar mostrar, num plano que acompanha a viagem de uma película, o funcionamento da máquina de projecção e do processo de dobragem.

Ambos dobram o filme *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray e assistimos à cena do reencontro entre as duas personagens, Vienna (Joan Crawford) e Johnny (Sterling Hayden), na qual falam sobre a sua relação de forma irónica e Pepa ouve, mais uma vez, a voz de Iván a fazer declarações de amor que não se destinam a ela. Contudo, há uma dupla ironia no tom de Joan Crawford que não conseguimos sentir em Pepa, porque a voz de Iván a leva a pensar na sua própria relação e não naquela que tem no ecrã à sua frente. A dobragem é algo muito feito em Espanha desde a época de Franco, cerca de 1940, e já tinha sido mostrada por Almodóvar em *La Ley del Deseo*. O facto de os espanhóis não terem acesso ao objecto original torna-se limitador, uma vez que o espectador não sabe o que o actor está realmente a dizer, nem a entoação com que o faz, podendo até ser usada como forma de passar uma mensagem diferente, ou até de censura como refere Marvin D'Lugo:

As in many of Almodóvar's films, the cinematic self-reference also operates on a particularly Spanish metacinematic level, as it highlights the historical practice of Spanish distributors dubbing rather than subtitling foreign films. Pepa's job of dubbing Crawford's dialogue alludes to the desires of an audience that has grown comfortable with the falsification not only of voices but even of plot twists in Spanish films, as dubbing had been used to censor undesirable dialogue. (D'Lugo 2006: 63, 64)

Antes da caminhada de Iván, a *voz-off* de Pepa – algo pouco usado no cinema de Pedro Almodóvar – acompanha o *travelling* que o realizador faz até chegar à maquete do prédio. A voz de Pepa corrobora a letra da música do genérico e conta que se sente frustrada por não conseguir salvar a sua relação, tal como se estivesse a contar uma história, que neste caso é mesmo a sua. Há ainda um jogo de vozes curioso em que, quando Carlos lê um postal em voz alta, as vozes que se ouvem são as de Pepa e Iván, que escreveram o referido postal, como se o leitor fosse apenas um meio para os autores expressarem o seu amor.

Tendo o realizador uma paixão assumida por objectos corriqueiros, a voz associa-se a elementos físicos como o telefone, o atendedor de chamadas e também a televisão, apesar desta ocupar um papel mais secundário. Através do telefone vermelho, Pepa tenta contactar Iván para lhe contar algo de muito importante, que sabemos mais adiante que se trata da sua gravidez, e através do atendedor de chamadas Iván atende, mas nunca surge fisicamente. Ou seja, objectos que supostamente serviriam para comunicar tornam essa mesma comunicação impossível. O que acontece passa por troca de informação, como se enviassem uma carta, não existindo a conversa imediata e directa entre eles, que o telefone, normalmente, proporciona, uma vez que sempre que Iván telefona fala com o atendedor de chamadas e Pepa só consegue falar com ele através do recado que deixa gravado no atendedor. Ou como afirma Jean-Max Méjean:

El teléfono sirve, en teoría, para unir a los hombres, pero en la obra de Pedro Almodóvar parece que su función principal es separarlos. (Méjean 2007: 151)

A voz de Iván revela-se mais importante do que a sua presença física, pois, tal como Pepa afirma, ele consegue enganá-la com tudo menos com a voz, pois esta não deixa margem para dúvidas. Ou seja, neste caso, a voz torna-se no espelho da alma e

não os olhos, tendo ainda o poder de ressuscitar memórias: Lucía recupera a sua memória e a sua (in)sanidade, quando ouve a voz de Iván na televisão a fazer uma declaração de amor. Esta revelação acrescenta mais uma vertente à trama do filme, porque após, supostamente, ter ficado lúcida, Lucía vive como se não tivessem passados 20 anos e quer matar Pepa, por esta se ter intrometido na sua relação com Iván.

Acresce ainda o ar fantasmagórico de Iván: aparece a preto e branco, temos planos da sua boca junto ao microfone ou a um telefone, vemo-lo a sair de sítios onde ele sabe que Pepa irá estar, e surge quase sempre do tronco para cima, nunca como um homem inteiro, excepto no momento do encontro final no aeroporto. Esta fugacidade de Iván associa-se à secundarização e paródia a que, mais uma vez, Almodóvar submete as suas personagens masculinas: o taxista é tão dado ao sentimento como a própria Pepa, chegando às lágrimas só por vê-la chorar e Carlos (Antonio Banderas) aparece subvalorizado pela namorada Marisa (Rossy de Palma), usa uns óculos enormes que lhe dão um ar pouco atraente e tem, nas palavras irónicas de Candela, *tanta facilidad de palabra*. Ou seja, é gago. Curiosamente, acaba com a personagem que mais depressa fala no filme, Candela, e não deixa de ser relevante que, sendo filho de um homem tão eloquente, tenha problemas de gaguez, mostrando-se uma antítese do padrão masculino espanhol.

Resta-nos a televisão que é usada como o meio de comunicação imediatista que é. O uso da publicidade e da relevância que o realizador dá aos objectos do dia-a-dia têm-no apelidado de pós-moderno. Nos seus filmes, a publicidade, às vezes criada por si como nesta película, ajuda-o a salientar a vertente consumista da sociedade espanhola e espalhar ironia sobre o estatuto social que surge da aquisição de objectos novos e modernos. Para além disto, esta forma de criticar o consumismo de uma sociedade revela-se mais um elo de ligação entre Almodóvar e Sirk, uma vez que este também

dava aos objectos um simbolismo que lhe permitia denunciar uma *falsa* felicidade ligada apenas a coisas materiais.

As notícias criadas por Almodóvar, e lidas pela própria mãe, servem para introduzir a personagem de Candela e uma história secundária de terrorismo xiita que irá fundir-se com a história principal de Pepa e Iván; a publicidade a um detergente, também criada pelo realizador, mostra Pepa diante das câmaras a lidar com polícias (situação que irá acontecer mais tarde fora da televisão), tornando-a uma pessoa famosa não só pela voz como também pela sua presença física, sendo assim reconhecida pelas mulheres da farmácia e pelo taxista. Outra campanha publicitária presente no filme, mas que não passa na televisão, é o reclame aos preservativos que é dobrado por Pepa. Esta publicidade, seguramente, que não agradou ao público mais conservador, e constitui o aspecto crítico mais directo do filme, uma vez que mostra um padre católico a incentivar uma mulher a usar preservativo mesmo nas relações sexuais com o marido, pois “não se pode confiar nos homens”, como, aliás, vemos nos casos de Iván e Carlos.

A banda sonora, como é apanágio de Almodóvar, revela-se quase uma personagem por direito próprio, estando intrinsecamente ligada ao desenrolar da trama do filme que começa com a canção “Soy Infeliz”⁴⁷ cantada por Lola Beltrán, que conta a história de uma mulher amargurada porque foi abandonada pelo seu companheiro, tal como Pepa se sente deprimida por ter sido traída por Iván. No entanto, a meio do filme, o disco desta música é atirado pela janela fora fazendo parte das acções de exorcismo da presença de Iván da sua casa e da sua vida, terminado com “Puro Teatro”⁴⁸, interpretado por La Lupe, em que a mulher já consegue ver que o amor não passou de um artifício

⁴⁷ Ver Anexo 7.1.

Johnny Guitar também inclui no seu genérico um tema, cantado por Peggy Lee, que fala sobre o filme.

⁴⁸ Ver Anexo 7.2.

conseguindo assim – não fosse Pepa “a” *chica Almodóvar* – libertar-se da sociedade patriarcal espanhola, ou como diz D’Lugo, tornar-se moderna:

The physical embodiment of the Transition is portrayed brilliantly by Carmen Maura. She defines an emotional trajectory that moves her from melodramatic excess – tossing telephones and phonograph records out of the window, burning mattresses – to a state of self-confident repose in the final scene, suggesting her emotional growth and her entrance into modernity. (D’Lugo 2006: 63)

Girlie stuff

A roupa, os cenários, a artificialidade

Carmen Maura – a eterna musa

Se Douglas Sirk tinha Rock Hudson, Pedro Almodóvar tinha Carmen Maura. Os sete filmes que fizeram juntos marcaram uma nova página na história do cinema espanhol. Desde a freira, tratadora de tigres, à famosa Pepa, passando pela mãe deprimida de *Qué he hecho yo para merecer esto?* e pela fantástica transexual Tina, Maura tem no seu currículo das personagens mais emblemáticas da cinematografia espanhola, personagens que, mais do que simples mulheres, eram representação de um estilo de realização, de uma forma de representar e de uma sociedade em mudança. A atriz madrilenha foi uma espécie de mecenas para o realizador espanhol, pois foi graças ao seu nome no mundo do espectáculo da *movida* e ao uso dos seus conhecimentos que *Pepi, Luci, Bom* viu a luz do dia. No entanto, quando a sua relação cinematográfica estava no auge com o sucesso internacional de *Mujeres*, Maura e Almodóvar desentenderam-se por um motivo que ainda hoje permanece desconhecido. No entanto,

voltaram a trabalhar juntos em 2006, num filme que não podia ter um título mais apropriado, *Volver*.

A sua carreira começou no teatro onde conheceu o ainda funcionário da Telefónica, Pedro Almodóvar, e só mais tarde investiu no cinema e na televisão. Sendo possuidora de três Goya e de um prémio de melhor elenco feminino em Cannes partilhado com as restantes atrizes de *Volver*, Maura trabalhou com nomes como Fernando Trueba, Carlos Saura, Álex de la Iglésia e Francis Ford Copolla. O seu sucesso permitiu-lhe ainda trabalhar no cinema francês onde contracenou com Gérard Depardieu e Juliette Binoche.

As *chicas Almodóvar* mais memoráveis foram interpretadas por ela, sendo Pepa a mais internacional. Mostrando-se um exemplo da mulher cosmopolita e independente, a personagem central de *Mujeres* não deixa de ter uma forte vertente melodramática devido à sua sensibilidade e tendência para o exagero emocional, e porque enquanto fisicamente se revela forte e segura, interiormente sofre por um amor que já não existe, mas que insiste em tentar salvar.

Tina de *La Ley* também é uma mulher moderna, mas ao ser um transexual levanta toda uma série de questões relacionadas com o género e é uma personagem da qual vamos encontrando reminiscências ao longo da filmografia do realizador. Por exemplo, o desenrolar de *La Mala Educación* remete-nos para uma cena em que Tina entra numa igreja, e conta que quando era criança cantava no coro e tinha uma grande proximidade física com o padre, que fica chocado quando se apercebe de que aquela mulher é o menino que tanto amou no passado. Agrado de *Todo sobre mi Madre* defende que o que tem de mais sincero é a silicone e os sentimentos, enquanto Tina, de maneira semelhante, defende que o que tem de mais verdadeiro são as suas memórias e revela a mesma intensidade quando fala da vida passada.

Tal como com Pepa, houve um cuidado especial ao desenvolver o guarda-roupa da personagem. Se da personagem de *Mujeres* nos recordamos do fato vermelho no final do filme, de Tina recordamos o cabelo volumoso e o mítico banho de mangueira no meio da rua, com um vestido cor-de-laranja, curto e justo e Carmen Maura a gritar *réqueme*. Uma cena extremamente sensual, ao nível da “temptation dance” de Marylee de *Written on the Wind*, mas assombrada por ser uma personagem transexual.

O genérico de abertura do filme mostra-nos uma colagem de imagens muito coloridas de objectos tipicamente femininos como saltos altos, batom, bijutaria e figuras femininas com roupas a recordar os anos 60;⁴⁹ estas imagens assemelham-se a uma revista de moda de antigamente quando o culto do corpo feminino começou a ser mais notório e cada página apresenta-nos os participantes do filme, tal como refere Almodóvar:

Propus a Gatti⁵⁰ que recortasse fotos de revistas femininas dos anos cinquenta e sessenta para com elas fazer uma colagem que fizesse com que se entrasse no filme como se folheia uma revista de moda... E queria estabelecer uma estética *pop* elegante para introduzir o espectador no universo feminino de que o filme vai falar, evidentemente com um pouco mais de profundidade do que o genérico. (Strauss 2006: 105)

Os cosméticos e acessórios que surgem nas imagens denotam um lado *kitsch*, associado à tal estética *pop* que o próprio realizador refere, na criação dos cenários e na construção das personagens e indiciam cuidado com a aparência e a artificialidade surgida da necessidade de criação de máscaras exteriores para ocultar os sentimentos. O

⁴⁹ Ver Anexo 4, imagens 1 e 2.

⁵⁰ Juan Gatti foi o designer que ajudou a criar o genérico.

contraste entre o exterior e o interior é logo notório na oposição entre as mulheres belas e altivas do genérico e a letra do bolero de 1969, “Soy Infeliz”: “Soy infeliz porque sé que no me quieres, piensas que yo he de morir/ Que me sirvan cuatro tragos/ Con dinero yo los pago pa’ calmar este sufrir”.

Sendo o universo feminino um ponto em comum que os filmes de Almodóvar partilham com os melodramas de Sirk, há uma série de adereços que foram *roubados* pelo realizador espanhol: os espelhos que permitem olharmos para o outro lado das personagens, qual “Las Meninas” de Velásquez,⁵¹ os biombos ou, neste caso, cortinas e estantes, que permitem criar espaços mais pequenos e intimistas propícios à confissão e ao desabafo. Tudo isto são elementos cénicos que poderiam apenas servir como meros elementos de decoração, mas que, como já foi defendido nos capítulos anteriores, possuem um significado e uma importância em si mesmos, como se fossem personagens, ou efectuassem o papel do coro numa peça de teatro. A sua presença permite-nos conhecer aspectos das personagens que estas não querem admitir.

Tratando-se de um filme sobre mulheres, vemos várias vezes as personagens femininas a mudar de roupa e a arranjarem-se diante de um espelho, e este revela-se mais do que um mero gesto quotidiano. O acto de trocar de roupa passa a ser um momento de conversa onde as personagens desnudam não só o corpo, como os seus pensamentos e trocam desabafos que a sua pose/aparência, representada pela roupa e pela maquilhagem, não permite. Neste filme, temos o momento em que Pepa veste o seu fato vermelho e conta a Carlos o que aconteceu com a advogada, ficando a saber a história de Lucía e a sua relação com Paulina. Chamo a atenção para o facto de a zona em que Pepa troca de roupa estar separada do quarto através de uma cortina criando

⁵¹ Neste quadro do século XVII, o pintor espanhol usa um espelho para inserir na tela os reis de Espanha, tornando-os parte da cena que está a ser retratada e, sendo ao mesmo tempo, espectadores do processo.

uma espécie de espaço intimista que toma o lugar e a importância que o camarim tem em *Todo sobre mi Madre*.

Douglas Sirk mostra esta ideia de uma maneira mais explícita, por exemplo, em *Imitation of Life* onde Lora Meredith revela a Annie Johnson que gostava de deixar o teatro para estar com a família, enquanto muda de roupa para ir a uma festa. E em *All I Desire*, Naomi Murdoch apresenta a sua história enquanto troca de roupa num camarim de um cabaret. Ou seja, este espaço e este gesto corriqueiro são muito usados pelos realizadores para colocar na boca das personagens falas e gestos ligados aos seus desejos e que são importantes para o desenrolar dos filmes.

Na cena em que Lucía se está a preparar para sair, vemos pela sua escolha de roupa, pela maquilhagem e uso de peruca com um penteado antigo que esta personagem ficou parada no tempo, na época em que enlouqueceu 20 anos antes. O chapéu, que se assemelha a um abajur, e o padrão tigresa das suas roupas, que de acordo com Candela é *horroroso*, opõem-se às riscas e cores garridas modernas de Pepa e de Candela, bem características dos anos 80.

Pepa é a que mais vezes muda de roupa no filme, usando roupa mais simples e descontraída quando está sozinha em casa, como a camisa às flores e os sapatos rasos vermelhos. Mas quando sai ou tem visitas usa sempre roupa mais moderna e aprumada, e saltos altos, demonstrando através do exterior uma segurança e confiança que não sente interiormente, mas que deseja mostrar caso encontre Iván. O traje mais significativo de Pepa é o fato vermelho que veste de propósito para ir deitar a mala com os pertences de Iván ao lixo, no processo contínuo de libertação da obsessão que sente por ele. Esta libertação culminará na conversa final que irão ter no aeroporto, usando, simbolicamente, o referido fato vermelho.

Contudo, é Candela quem possui o acessório feminino mais original⁵²: os brincos em forma de chaleira, que foram feitos de propósito para o filme, e que se agitam freneticamente de cada vez que a atriz fala, mas que não parecem ter um significado próprio, para além de ser um prolongamento da agitação da própria personagem. Podemos apenas especular que estes brincos são apenas mais um pormenor saído da imaginação de Pedro Almodóvar. No entanto, Peter Evans apresenta uma teoria diferente, relacionada com a influência da *Pop Art* sobre o realizador espanhol e com a ligação das mulheres com o espaço da cozinha, que deve ser mencionada:

The earrings are signs of childishness (no expensive conventional Tiffany's jewellery here), and, given Almodóvar's known taste for Doris Day films, emblems too of Pop Art's celebration of the consumerist ethos, or perhaps even more significantly, of the traditional Andalusian woman's identification with domesticity, private spaces and cookery. (Evans 1996: 51, 52)

Em vários filmes de Sirk, o poder do vestuário das personagens femininas enquanto criador de artificialidade também é bem visível. Em *Imitation of Life* a roupa de Lora Meredith vai-se modificando à medida que a carreira vai melhorando e opondo-se à roupa discreta de Annie Johnson. Já em *All I Desire*, Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck) veste roupas que simbolizam um estatuto social ao qual já não pertence, mas que deseja aparentar. No fundo, a escolha de vestuário por parte dos dois realizadores ajuda a manter a presença de um tom irónico e de subjectividade nos seus filmes, uma vez que as roupas ajudam a mostrar estados de alma e estatutos sociais que acabam por não corresponder à realidade das personagens.

⁵² Ver imagem 3.

Apesar de o filme decorrer em vários espaços, o mais importante é a casa de Pepa. Tendo sido o local onde viveu com Iván, irá sofrer algumas alterações para voltar a ser habitável para ela. Observando o apartamento, este parece saído de uma revista de decoração.⁵³ Desde a profusão de cores das paredes aliada ao excesso de peças de decoração bizarras (tais como brinquedos e miniaturas), à presença invulgar dos animais da quinta no terraço e aos utensílios tecnológicos, tudo serve para criar o cenário *kitsch* perfeito para a evolução da narrativa e da própria Pepa. Toda esta *misè en scene* artificial tem ainda mais força ao sabermos que o apartamento é, realmente, um cenário, tal como a presença da maquete indicia. Até a vista de Madrid que Pepa tanto adora, é na verdade, virtual.

As divisões são grandes e coloridas, no entanto, estão divididas com prateleiras cheias de bricabraque, escadas, e até sofás. No quarto de Pepa há uma cortina com um desenho colorido a separar a zona da cama da área de vestir criando assim espaços mais pequenos e íntimos. A cozinha parece moderna, colorida e cheia de electrodomésticos auxiliares da mulher moderna e independente que Pepa demonstra ser. Contudo, a zona mais peculiar, e menos credível, é o terraço onde estão várias espécies de animais do campo. Nos anos 70, em Espanha, houve um grande fluxo migratório do campo para a cidade e a presença das galinhas e dos coelhos é indício das origens de Pepa.⁵⁴ Nos planos que são filmados neste espaço temos precisamente a fusão entre o campo

⁵³ Ver imagem 4.

⁵⁴ Várias personagens dos filmes de Almodóvar são pessoas nascidas no campo que partem para a cidade em busca de uma vida melhor: Gloria (Carmen Maura) e a família em *Qué he hecho yo para merecer esto?*, Candela e, mais recentemente, Raimunda (Penélope Cruz) em *Volver*. Esta proximidade ao campo tem a ver com as raízes do próprio realizador, originário da Mancha.

(através dos animais e das plantas que têm de ser regadas com mangueira devido à sua dimensão) e a cidade (através da vista sobre Madrid).⁵⁵

O apartamento testemunha a evolução que Pepa sofre ao longo do filme: assiste ao seu desespero inicial por ter sido abandonada, à sua revolta por Iván estar a fugir dela e à sua recuperação quando se conforma com o fim da relação. Esta evolução é demonstrada por meio de momentos de exorcismo: Pepa queima o colchão que partilhava com Iván; prepara um gaspacho com barbitúricos para evitar que este fuja da sua vida; num ataque de fúria, atira pela janela o telefone, o disco com a música do genérico inicial e o atendedor de chamadas⁵⁶ e faz uma mala com os pertences de Iván, que apenas é posta no lixo perto do fim do filme. Contudo, a fase final desta metamorfose acontece no aeroporto, quando Pepa salva Iván da loucura de Lucía. Este demonstra-se disposto a voltar para ela, mas, nesta fase, Pepa já não quer continuar uma relação com alguém que sabe que a irá trair. Se a conversa tivesse tido lugar mais cedo a decisão teria sido outra, o que dá noção de uma ironia do tempo:

Ya es tarde (...) Ayer, esta mañana, mediodía todavía era posible. Pero ahora ya es tarde. Hace ya dos horas que es tarde.

Contudo, há um aspecto a salientar: ao longo do filme vemos Pepa sempre bem vestida pensando em encontrar Iván, mas com pouca força de espírito para o enfrentar. No entanto, no final, ela está despenteada, com as meias rotas, a maquilhagem esborratada, suja de gaspacho e descalça, contudo, capaz de o confrontar e de lhe dizer o que agora sente, sublinhando a frontalidade que agora a personagem mostra.

⁵⁵ A presença destes casais de animais permite-nos relacionar aquele terraço com a arca de Noé. Apesar de o objectivo inicial de Pepa ser apenas recuperar a sua relação, acaba por salvar as relações dos que a rodeiam em vez da sua.

⁵⁶ Curiosamente, é tudo atirado pelo mesmo vidro, sendo o cúmulo da ficcionalidade do filme.

Um elemento tipicamente espanhol alvo de paródia ao longo de todo o filme é o gaspacho. Almodóvar transforma uma sopa num xarope soporífero com curiosos efeitos secundários, sendo o sonho orgástico de Marisa o mais interessante.

Iván adora o gaspacho de Pepa e esta resolve preparar um para quando ele chegar mas, para além dos ingredientes habituais, ela acrescenta uma dose considerável de comprimidos para dormir para que ele não a abandone. Apesar de a sopa não cumprir o seu objectivo inicial, vai ser útil noutros campos: Marisa, sentindo-se posta de parte da conversa entre o namorado e a dona do apartamento, resolve ver o conteúdo do frigorífico e encontra o gaspacho soporífero que a embala num sono profundo até ao final do filme. Quando Carlos e Candela tentam acordá-la, comentam que pela expressão do seu rosto se nota que está a ter um sonho bastante agradável e, como ficamos a saber no final, desvirginador. De acordo com Pepa, Marisa perdeu a dureza de pele e a antipatia típica das virgens, salientando que os poderes do gaspacho vão para além do adormecimento, dão o passaporte para um paraíso onírico onde toda a confusão que acontece à volta de Marisa parece não existir.⁵⁷

No final do filme, a sopa serve para afastar as personagens desnecessárias para o duelo final entre Pepa e Lucía: Candela e Carlos adormecem abraçados um ao outro e já não intervêm mais no filme, assim como os dois polícias que surgem em busca de quem deu a informação sobre o desvio do avião para Estocolmo e o reparador do telefone. E também serve de arma, uma vez que Lucía atira o seu gaspacho aos olhos de Pepa

⁵⁷ *Mujeres* possui uma particularidade que os filmes anteriores de Almodóvar não têm que é a ausência de cenas de sexo, ou sexualmente explícitas. Tal como nos melodramas de Sirk, surgem insinuações mas nada é mostrado. Aqui vemos pela expressão física de Marisa e pelos comentários de Candela que a jovem está a ter um orgasmo, mas isso não nos é dito directamente e não há imagens do sonho.

cegando-a temporariamente. O vermelho do gaspacho pode, inclusive, assemelhar-se a sangue de um ferimento.⁵⁸

O Dom Juan já não é o que era

Em quase todos os filmes de Pedro Almodóvar os homens são personagens marginalizadas e, quando têm alguma importância a sua sexualidade e, inclusive, a sua masculinidade são sempre postas em causa.⁵⁹

Em *Mujeres*, como o título indica, as personagens masculinas são completamente secundárias, apesar de Iván ser o núcleo da história e de o elenco incluir Antonio Banderas, um dos actores mais conhecidos de Almodóvar, para além de Fernando Guillén, um galã do passado. A polícia é uma entidade que já foi parodiada pelo realizador em outros filmes, como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Os polícias são facilmente enganados pela história que Pepa lhes conta, quer os verdadeiros, quer os do anúncio do detergente *que parece mentira*. Carlos representa a juventude masculina e fisicamente não se assemelha em nada à figura do Dom Juan, sendo menosprezado pela própria mãe e pela namorada. No entanto, não podemos deixar de salientar os beijos que dá a Candela e a maneira pouco respeitadora com que a agarra, quando a puxa da varanda, mesmo com a namorada presente.

⁵⁸ Almodóvar compara o gaspacho e os seus efeitos à poção de *Midsummer's Night Dream* de William Shakespeare. “O gaspacho no filme é como se fosse um elixir mágico que mudasse a vida da pessoa que o bebe, fazendo-a aceder a um outro mundo, como em *A Midsummer Night's Dream* [*Sonho de uma Noite de Verão*]. O gaspacho é uma poção mágica que transformou a Rossy numa verdadeira mulher. Durante o sono, o seu sonho acaba de a metamorfosear e, ao despertar, a Carmen diz-lhe que ela perdeu a rigidez das virgens, que são muito antipáticas.” (Strauss 2006: 111)

⁵⁹ Disso são exemplo as personagens de *La Ley del Deseo* e *La Mala Educación* (2004). Uma das poucas excepções será a personagem de Joaquín Cortés em *La Flor de mi Secreto* (1995). Em filmes como *Written on the Wind* ou *Tarnished Angels*, as personagens masculinas de Sirk também se apresentam incompletas e destroçadas (algumas, como em *Imitation*, até partilham a secundaridade dos homens de Almodóvar). Kyle e Roger Shuman, tal como Antonio e Esteban procuram respostas às complexidades da vida que os levam ao abismo. No entanto, quando surgem respostas, como acontece em *Magnificent Obsession*, e de certa maneira, com Enrique Goded, a personagem consegue algum tipo de salvação e de redenção.

Iván, por seu lado, é uma personagem que se mostra muito mais confiante em si mesmo e na sua *persona*. Contudo, vemo-lo em várias situações pouco masculinas. Como já foi anteriormente referido, esta personagem parece um fantasma, uma vez que raramente aparece fisicamente (apesar de estar sempre presente), e quando aparece é em fuga, como por exemplo na cena em que vai buscar a mala. Quando a porteira lhe diz que Pepa está em casa muito agitada refugia-se numa cabine telefónica, onde depois se acocora para se esconder de Lucía, sendo a fuga para Estocolmo o último acto de cobardia. A sua confiança reside na sua voz e no poder das palavras. Várias vezes o ouvimos dizer *tu Iván*, mas como comprovamos ao longo do filme, ele não pertence a ninguém. Iván pode ter aparência, mas não tem força para enfrentar as mulheres da sua vida, inclusive a companheira actual, Paulina Morales (Kitti Manver), que no aeroporto o acusa de ser covarde, algo que não contesta.

- Eres un débil, Iván.
- Sí, cariño.
- No me digas, “Sí cariño”.
- Pero si es que tienes razón.

Creio que neste diálogo há sinceridade originada no universo global de Almodóvar, e não propriamente da personagem, sobre a coragem dos homens. Se olharmos bem para a maioria das personagens de Pedro Almodóvar, veremos que todas apresentam alguma fragilidade. Não obstante, a grande diferença entre as personagens masculinas e as femininas é que as femininas, como centro dos seus filmes e personagens mais melodramáticas, deixam extravasar por completo os seus sentimentos, não tendo receio de passar por tolas enquanto tentam recuperar dos seus problemas, normalmente relacionados com homens, não só companheiros amorosos, como filhos ou irmãos. Os homens de Pedro Almodóvar parecem ser sempre personagens fracas, sem

noção das suas fragilidades nem dos seus problemas: Iván, apesar de se confessar um fraco, não parece ser sincero nas suas palavras, nem se aperceber daquilo que fez às mulheres que o rodeiam – isso é notório na sua indiferença para com Lucía – e, inclusive, ao próprio filho. Allinson refere ainda a incapacidade de fazer com que as relações amorosas e familiares funcionem, e alguma inquietude por parte de Carlos:

In *Women on the Verge*, the portrayal of a range of women of different social types does not disavow the role of men in their lives; rather it chooses to focus on their interrelationships and on how they each resolve their problems. (...) The men in the film are all weak: Iván is placatory with women and clearly unable to make relationships work. His son is naïve, though good-natured. As he watches his fiancée Marisa absorbed in her erotic dream, he innocently remarks, 'I have never seen her looking like this'. (2001: 85)

Apesar de o enredo do filme nos permitir pensar que a moralidade passa pelo facto de que as mulheres não precisam dos homens, e que naquele apartamento não haverá lugar para eles, existe uma fala de Pepa para Carlos que deixa todas essas teorias sem fundamento: *Somos demasiadas mujeres para un ático tan grande*. Ou seja, apesar das infidelidades, a presença masculina ainda é desejada, e até necessária, para manter o equilíbrio (que pode se manifestar nalgum desequilíbrio) da vida das pessoas que estão naquele apartamento.

Iconografia cinematográfica – Almodóvar, o ladrão de filmes

Quando confrontado com o uso constante de cenas ou referências a outros filmes, Almodóvar afirma-se como um *ladrão de filmes* (Strauss 2006: 40). Diz que usa essas citações artísticas, não tanto para fazer uma homenagem a um determinado

realizador, ou autor, mas porque acredita que aquela cena, daquela película ajuda o enredo do seu próprio filme, chegando a usar referências à própria filmografia, como a presença de Manuela em *Todo*, que surgiu pela primeira vez em *La Flor de mi Secreto*, e, mais recentemente, a referência a *Mujeres* em *Abrazos Rotos*, dando assim um nível meta-cinematográfico ao seu cinema.

Nuria Triana-Toribio relaciona esta *vertente cleptomaniaca* do realizador com a necessidade de criar pontos culturais que o público identifique e que consiga relacionar com os seus filmes, e como sendo parte essencial do seu processo criativo:

Whilst these references point out a distinctive presence of Hollywood melodrama in Almodóvar's cinematic 'educational background', their use as quotations provides an example of his characteristic collage practice. They are taken to epitomize the concepts of love and passion which the 'popular collective mind' associates with such romantic stories. They are taken out of their context in the narrative of the respective films and given importance as isolated pieces, combining with songs and costume to create his distinctive style (Triana-Toribio 1995: 11)⁶⁰

Em *Mujeres*, para além do excerto do filme *Johnny Guitar* de Nicholas Ray já antes mencionado, temos uma cena que faz lembrar *Rear Window* (*Janela Indiscreta*, 1954) de Alfred Hitchcock. Quando Pepa está em frente da casa de Lucía à espera de Iván começa a observar o prédio e a câmara salta de apartamento em apartamento mostrando aos espectadores, através do olhar da atriz, o que os diferentes habitantes estão a fazer na privacidade das suas casas: vemos uma jovem a dançar de soutien (tal

⁶⁰ Triana-Toribio refere-se especificamente ao excerto de *Splendor in the Grass* (1961, *Esplendor na Relva*) de Elia Kazan em *Que he hecho yo para merecer esto?*, de *Duel in the Sun* (1946, *Duelo ao Sol*) de King Vidor em *Matador* e de *Johnny Guitar* em *Mujeres*. A autora refere-se apenas à colagem de sequências filmicas, mas Almodóvar também usa excertos de livros, peças de teatro e até pinturas.

como L. B. Jeffries (James Stewart) também vê), um homem a chorar à varanda para que ninguém o veja e Carlos a discutir com a mãe. Pepa não vê um assassinato, mas é agredida por uma mala voadora enquanto está na cabine telefónica e, dentro dessa mala, encontra uma fotografia de Iván com um filho que ela não sabia que existia e que irá bater à sua porta no dia seguinte. No entanto, há que salientar que o *voyeurismo* de Jeffries existe porque este está numa cadeira de rodas e não pode sair de casa, sendo a essência do filme de Hitchcock, enquanto Pepa vigia aquele prédio com o objectivo de encontrar uma pista que a leve até Iván, e esta vertente *voyeurista* apresenta-se como mais um elemento da construção da narrativa.

Estando a paródia sempre presente ao longo do filme, o realizador aproveita para brincar com o mundo cinematográfico, em especial com os filmes de acção, através da cena da perseguição entre o táxi, onde vai Pepa e Ana (Ana Leza), e a moto roubada por Lucía e conduzida por Ambite (Ambite), namorado de Ana. Toda a tensão que pudesse existir nesta cena é dissipada pelo ar louco e cómico de Lucía com o seu fato rosa e o cabelo ao vento,⁶¹ que tornam a música dramática completamente despropositada. E não esqueçamos a conversa entre Ana e Pepa na qual são tiradas as grandes conclusões sobre homens do filme. Ao contrário do que diz a sabedoria popular, Pepa afirma que os homens é que são complicados e difíceis de compreender, comparando-os com uma moto:

Es mucho más fácil aprender mecánica que psicología masculina. A una moto la puedes conocer a fondo, a un hombre jamás, Ana, jamás.

⁶¹ Ver imagem 5.

No entanto, o taxista também apresenta a sua teoria sobre as mulheres, indo mais uma vez contra os ditados populares, afirmando que basta saber cuidar das mulheres para que estas não se revelem complicadas: *No hay mujer peligrosa si se la sabe tratar*.

O tema da viagem é recorrentemente usado por Pedro Almodóvar nos seus filmes e em *Mujeres* também está presente, apesar de ser com uma importância menor que, por exemplo, em *La Mala Educación* ou *Todo sobre mi Madre*. Pepa faz várias viagens ao longo do filme nas quais vai descobrindo várias coisas sobre a vida e sobre Iván, mas a mais importante é a perseguição final, na qual irá salvar Iván e a si mesma ao decidir que fica melhor sozinha do que com ele, que já não a ama, sendo uma viagem mais psicológica do que física.

O táxi do filme assemelha-se a uma *twilight zone* em que qualquer semelhança com a realidade é pura coincidência: um condutor dado ao sentimentalismo, que faz lembrar um desenho animado e que aparece sempre que Pepa precisa dele. Tratando-se de uma personagem que une características do *camp*,⁶² de paródia, e até um pouco de surrealismo, o taxista sem nome, interpretado por Guillermo Montesinos, torna-se numa das personagens secundárias mais curiosas do filme. O táxi-mambo é um mundo em si mesmo com uma decoração *kitsch* com estofos de padrão de leopardo, uma colecção de porta-chaves, como costumam ter os camiões, e música “que combina com a decoração

⁶² A relação entre *camp* e *kitsch* assemelha-se, de certo modo, à relação entre o melodrama e os *women's films*, sendo que a sua proximidade revela-se mais um problema do que uma solução. Barbara Klinger (ver Klinger 1994: 132-156) caracteriza o *camp* como uma “sensibilidade” alternativa ao cânone, que começou ligada a uma subcultura nos anos 60, mas que se expandiu para as massas (criando o termo *mass camp*) e que se tornou numa forma de abordar o cinema, a música e até a sociedade salientando o lado artificial das diversas artes: *Whatever its specific manifestations, camp operates as an aggressive metamorphosing operation, attacking norms of behavior, appearance, and art to revel in their inherent artifice*. (135) *Camp resurrects past artifacts, not to reconstruct their original meaning in some archeological sense, but to thoroughly reconstitute them through a theatrical sensibility that modifies them by focusing on their artifice*. (141) O *kitsch*, por seu lado, revela-se essa artificialidade que levou o *camp* a desenvolver-se, ou seja, é o exagero, o feio, o teatral, as cores garridas, o cliché. Susan Sontag diz no seu “Notes on Camp” (1964) que *camp* é *the good taste of bad taste*, sendo que o *bad taste* é representado pelo *kitsch*.

do táxi” e se assemelha a um pequeno supermercado onde há de tudo desde revistas cor-de-rosa a pastas de dentes; até se agradece o favor de fumar.⁶³ Todas estas características o tornam numa paródia ao estereótipo do taxista comum com um carro com uma cor simples, decoração minimalista e um aspecto másculo. O *campy cabbie* (Evans 1996), devido a toda a sua artificialidade e ao seu comentário de que perseguições é algo que só acontece nos filmes, chama a atenção do espectador para o facto de que tudo não passa de ficção cinematográfica.

Um aspecto que denota uma grande evolução neste filme em relação aos anteriores de Almodóvar tem a ver com a sua coesão. De acordo com Frederic Strauss, *Mujeres* tem o argumento mais consistente dos filmes de Almodóvar até então com uma *virtuosidade formal e perfeita mecânica cuja eficácia é acentuada pela realização*. (2006: 112). Esta consistência deve muito à série de coincidências de que a história é feita: Pepa descobre que Iván tem um filho quando lhe cai uma mala em cima e vê uma foto dos dois com uma dedicatória; Carlos, filho de Iván, está interessado em alugar uma casa que acaba por ser a de Pepa; quando esta precisa de um táxi, apanha sempre o mesmo; quando vai falar com a advogada Paulina Morales ouve a voz de Iván e pensa estar louca; uma vez que a advogada se mostra pouco cooperante, Pepa dá-lhe um estalo mesmo sem saber que ela é a nova amante do homem que procura; Iván e a advogada vão apanhar o avião que irá ser desviado pelos terroristas xiitas que andaram envolvidos com Candela, por quem Carlos se apaixona; Pepa nunca consegue encontrar Iván, nem mesmo ao telefone.

⁶³ Ver imagem 6.

O Final: No fim, tudo é teatro

Tendo em conta todo o esforço que Pepa faz para encontrar Iván, o final deste filme torna-se um pouco decepcionante para alguns uma vez que não é o típico final feliz. Pepa salva Iván, contudo, diz-lhe que já não o quer e oculta-lhe que vai ser pai. Quando regressa a casa, age como uma típica dona de casa certificando-se de que as visitas estão confortáveis e conta-nos o destino de cada um deles, remetendo para a voz-*-off* inicial. Em conversa com Marisa, num momento de companheirismo feminino, conta, finalmente, que está grávida e que adora a vista que tem de Madrid⁶⁴ e que por isso já não vai abandonar o apartamento. Apesar de um irónico final feliz, uma vez que Pepa conseguiu superar Iván, Evans questiona esta estabilidade:

Of course, even in *Women on the Verge* the ending is far from conclusive. We suspect that eventually the cosy sisterly scene with Marisa will lose its fascination for Pepa. And won't Marisa resent Carlos's attentions to Candela? Will Pepa, as soon as Iván has been forgotten, not find herself ruled once again by the laws of desire? For all its tidy stillness, the film's closure is inexpressibly ambiguous: with so many problems remaining unresolved, we are encouraged to wonder on whether the lure of the perverse will not eventually draw these characters as powerfully to their continuing destinies as other less enslaving modes of fulfillment. (Evans 1996: 73)

Creio que a subjectividade que Evans refere quanto ao futuro de Pepa e das outras personagens é pertinente, principalmente, se pensarmos que estamos perante personagens femininas profundamente melodramáticas, com os sentimentos *à flor da*

⁶⁴ Esta vista artificial de Madrid remete-nos para a vista da suite, para a praia, de *Written on the Wind*. Tal como no filme de Sirk, esta artificialidade é criada para dar uma ilusão de *cenário perfeito* e de pertença. O apelo daquelas vistas para o exterior tem como objectivo aliciar as personagens a ficar naqueles lugares fechados, convencendo-as de que pertencem àquele local, visualmente, idílico, que nunca deixa ser um apetrecho cinematográfico.

pele e que este final feliz pode ser “Puro Teatro” como diz a canção. E, como já foi referido, não parece correcto pensar que este filme pretende passar a ideia de que as mulheres não necessitam dos homens, até porque no final, pela primeira vez no filme, o número de homens, apesar de adormecidos, no apartamento é superior ao de mulheres.

Podemos especular se Almodóvar não terá escolhido “Puro Teatro” para o final do filme para nos dizer que, apesar de existirem algumas ligações com a realidade e de a identificação com a personagem principal ser possível, tudo o que aconteceu não passou de cinema, afirmando que a história que acabou de contar é tão artificial como os cenários em que é filmada e como a imagem de Madrid que não existe.

Mães e Filhos: Os Labirintos do Melodrama

Yo ya he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti.
Manuela (Cecilia Roth)

Todo sobre mi Madre (1999, *Tudo Sobre a Minha Mãe*) foi o filme da consagração internacional do cineasta espanhol. Ganhou inúmeros prémios, entre eles, o Oscar para melhor filme estrangeiro e conseguiu uma aceitação quase completa, quer do público quer da crítica. Estreado pouco tempo antes da morte da mãe, marca uma nova fase na filmografia de Almodóvar. É um filme mais intenso, emotivo, onde lida directamente com a morte e a superação da mesma, revelando-se um melodrama sem o exagero teatral, muitas vezes inserido nas telenovelas. Apesar de ser uma história muito pessoal, não se pode afirmar que haja uma personagem que represente o realizador, pois todas têm um pouco dele. A trama centra-se em Manuela (Cecilia Roth), uma mãe solteira, enfermeira, que vive com o filho Esteban (Eloy Azorín) em Madrid. No dia do aniversário dele, morre atropelado, alterando, por completo, a estabilidade da vida da mãe. A heroína vai ter de atravessar uma série de obstáculos, inclusive, voltar ao passado para decidir como viver o futuro sem a presença daquele que sempre foi parte fulcral da sua vida. A viagem física entre Madrid e Barcelona representa a viagem espiritual que terá de fazer para resolver os assuntos que ficaram pendentes na capital catalã, tendo como grande missão contar a verdade para seguir sem segredos. Ao longo desta viagem, ficamos a saber *tudo sobre Manuela*, o seu passado, o seu presente e o seu futuro, assistindo ao *possível* filme que Esteban faria sobre a mãe.

Substituição, Fusão, Cinema

Quem conhece a filmografia de Almodóvar identifica alguns elementos presentes em outros filmes seus, começando pela personagem principal. Para além das habituais referências a outros filmes e a outras formas de arte, desta vez Almodóvar também se cita a si próprio. Isto pode ser sinal do fechar de um ciclo por parte do próprio realizador, se pensarmos nas diferentes abordagens críticas e estéticas, e nas diversas temáticas dos filmes que fez após este.⁶⁵

Manuela surge pela primeira vez em *La Flor de mi Secreto* (1995). É interpretada pela actriz Kiti Manver e, já neste filme, surge como enfermeira e ligada à questão da doação de órgãos. Aliás a encenação da conversa entre os médicos e o parente do possível dador surge pela primeira vez neste filme.⁶⁶

A utilização de excertos de filmes, músicas, peças de teatro, ou outro tipo de forma de arte por parte de Almodóvar dentro dos seus próprios filmes costuma servir para auxiliar o desenrolar da história chegando a ter um papel importante no enredo. A parte inicial de *All about Eve* (1950, *Eva*) de Joseph L. Mankiewicz serve para desencadear uma conversa sobre a tradução dos títulos dos filmes, e para saber de onde surge o título do filme de Almodóvar e do livro que Esteban estava a escrever sobre a mãe. Chamo também a atenção para o carácter premonitório do excerto do filme que mostra Bette Davis a falar sobre os caçadores de autógrafos, que é o que vai levar Esteban à morte. Outra presença, apesar de não surgir de forma directa, é a de *Opening Night* (1977, *Noite de Estreia*) de John Cassavetes, onde acontece uma cena de atropelamento semelhante à do filho de Manuela, mas cada cena tem funções diferentes

⁶⁵ Ver o capítulo sobre *Mujeres* em que o uso de outras referências artísticas por parte de Almodóvar é analisada com maior pormenor.

⁶⁶ Outro pormenor remanescente dos filmes passados de Almodóvar é o fato Chanel que Agrado usa quando vai com Manuela pedir ajuda à Irmã Rosa (Penélope Cruz) que é parecido ao que Rebeca de *Tacones Lejanos* usa quando confessa a morte do marido.

em cada um dos filmes.⁶⁷ Uma fã de Myrtle Gordon interpretada por Gena Rowlands, que é uma das atrizes mencionada na dedicatória de Almodóvar, morre atropelada quando perseguiu o carro da atriz, e esta morte vai afectar ainda mais o estado psicológico de Myrtle que começa a ter visões da morta. Em *Todo*, a morte de Esteban é o ponto de partida para o desenrolar do filme. Ou seja, no filme do realizador americano as consequências do atropelamento vão ser mais uma prova da debilidade psicológica de Myrtle, enquanto no filme espanhol constituem o princípio de uma viagem.

Temos ainda a referência ao livro *Music for Chameleons* de Truman Capote. O prefácio lido por Manuela fala da criação e da ideia de se possuir um dom, mas que traz adjacente um chicote que serve para a auto-flagelação. Apesar de o autor se referir ao dom da criação da escrita, e tendo em conta que um dos temas principais do filme é a maternidade, resulta pertinente associar esta citação ao dom da maternidade. Os filhos são um dom, mas servem para causar dor e auto-penitência quando morrem, pois na dor do luto começam a surgir palavras que deviam ter sido ditas e atitudes que deviam ter sido tomadas, mas cujo momento para acontecerem se perdeu.⁶⁸

O elemento citado mais importante do filme é a peça de Tennessee Williams, *A Streetcar named Desire*, que acompanha Manuela ao longo da sua vida. Manuela e o pai de Esteban conheceram-se jovens, quando interpretaram Stella e Stanley Kowalski num grupo de teatro amador. Tal como Stella, Manuela decide afastar o filho do pai por achar que a vida familiar já não é possível. Anos mais tarde, essa mesma peça vai fazer com que Manuela prometa contar ao filho a verdade sobre o pai, momentos antes do

⁶⁷ Agrado refere *How to Marry a Millionaire* (1953, *Como Casar com um Milionário*) de Jean Negulesco com Marilyn Monroe e Lauren Bacall quando encontra as três mulheres em casa de Manuela, mas a sua importância para o desenrolar do filme não é significativa.

⁶⁸ Em *Imitation*, este sentimento do momento perdido está presente, mas com os elementos em papéis opostos. No caso de Sarah Jane e de Annie, é a filha quem chora a morte da mãe e o facto de nunca lhe ter dito o que realmente sentia.

atropelamento, por causa do desejo de ter um autógrafo da atriz Huma Rojo (Marisa Paredes) que interpreta Blanche Dubois. Quando Manuela decide partir para Barcelona, a peça vai com ela, e esta volta a assistir ao espectáculo, mas desta vez a cadeira ao seu lado está vazia e esta ausência física reflecte o seu estado de espírito desolado e vazio, pois parte dela também morreu.⁶⁹ No entanto, também vai ser através da peça que Manuela vai começar a recuperar a sua vida, vai voltar a actuar e, graças ao autógrafo póstumo de Huma, vai poder apaziguar o seu sentimento de culpa por não ter contado a verdade, concretizando os últimos desejos do filho.

Quando a vida de Manuela volta a ter um rumo através do filho de Rosa (Penélope Cruz), quando o *eléctrico* dos problemas familiares e pessoais parte, é substituído por uma peça de Garcia Lorca sobre a maternidade, sobre aquilo que é sofrer por um filho, deixando no ar uma nota sobre o filme: para além de ser um filme sobre atrizes, é um filme sobre mães. A fusão entre a peça de Williams e Manuela é-nos apresentada visualmente por Almodóvar na cena em que ela espera por Esteban em frente ao teatro e o vermelho do casaco se mistura com o tom dos lábios de Huma no poster publicitário, e pela oposição entre a grandeza do rosto da atriz e a pequenez da figura de Manuela, que quase é engolida, metaforicamente, por aquela peça.⁷⁰

Sendo uma cor intrínseca da iconografia *almodovariana* (e espanhola), o vermelho está presente nos momentos mais significativos dos seus filmes. Pondo a vertente sexual de lado, esta cor cerca Manuela de fatalismo, tal como acontece com Ron Kirby em *All that Heaven Allows*. A roupa vermelha que usa na sequência da morte do filho, o próprio cartaz e os tons escuros do quarto de Esteban, envolvem não só a mãe, como o filho numa ideia de fim. A força desta cor quente enquanto presságio de

⁶⁹ Ver Anexo 5, imagem 1.

⁷⁰ Ver imagem 2.

morte é ainda mais acentuada pelo realizador espanhol, quando mostra o jovem protegido sob a alçada de um chapéu-de-chuva colorido, ao lado da mãe, momentos antes de enfrentar a chuva e a morte.

Duas linhas de comboio: a viagem enquanto forma de obter respostas

A morte de Esteban vai desencadear uma série de viagens que, mais do que físicas, são espirituais. Primeiro, Manuela parte para a Corunha em busca do coração de Esteban e, para evitar a loucura, resolve voltar a onde tudo começou: Barcelona. Almodóvar mostra-nos esta ideia de viagem através do olhar sobre duas linhas de comboio que implicam uma viagem de ida, mas também de volta. No total acontecem quatro viagens entre Barcelona e Madrid, mas no filme apenas vemos três. Há 18 anos, Manuela fugiu de um outro Esteban (que irá ser Lola) para proteger o Esteban que morreu de um ambiente pouco apropriado⁷¹ e a morte deste vai provocar a segunda viagem, que é a primeira que vemos. Manuela decide voltar à cidade do seu passado para procurar o marido e contar-lhe que teve um filho que morreu, permitindo assim ao pai conhecer a verdade que não pôde contar ao filho. Esta revelação serve para concluir a busca de Esteban pelo pai e para, de alguma maneira, Manuela expiar a sua culpa por nunca ter contado o seu passado ao filho. Mais para o final do filme, após a missão cumprida, Manuela vai voltar a Madrid, mas não regressará sozinha. Volta com o novo filho, o terceiro, e definitivo, Esteban.

O filme podia acabar com este regresso a Madrid, pois Manuela está feliz, com um novo alento na sua vida e fez a última vontade ao seu falecido filho, podendo finalmente despedir-se dele. O regresso a Barcelona, dois anos depois, apenas serve

⁷¹ Não me refiro ao facto de Esteban se ter transformado em Lola, mas sim à questão do machismo e da mentalidade fechada que Manuela refere quando conta a sua história a Rosa.

para mostrar o final das outras personagens. O bebé Esteban conseguiu neutralizar o vírus da sida, e é tido pelos médicos como um milagre, vemos pelo aspecto físico de Manuela que se encontra bem e feliz. Na cidade catalã, sabemos que a avó da criança conseguiu evoluir e que está disposta a aceitar o neto, apesar de este ser portador do vírus; sabemos que Nina abandonou Huma, casou e voltou para a aldeia; a grande actriz continua nos palcos com uma nova peça na companhia de Agrado que prossegue no desígnio de fazer a vida dos outros mais agradável; e Lola já morreu.

Madrid sempre esteve presente nos filmes de Pedro Almodóvar, mas desta vez partilha o seu protagonismo com Barcelona. Neste filme, a capital espanhola apresenta-se como a cidade da estabilidade familiar e social, é a cidade que Manuela escolheu para lar do seu filho e para local de emprego. Vemo-la quase sempre de noite e chuvosa, mas não parece suficiente para defender esta bipolarização das cidades sendo Madrid a cidade negativa e Barcelona a cidade positiva, uma vez que Manuela acaba por voltar com o seu novo filho e continuar ali a sua vida. Penso que Almodóvar fez isso apenas para criar um ambiente premonitório do fim trágico de Esteban, até porque a primeira vez que vemos Barcelona também é de noite e num cenário de prostituição.⁷² Parece fazer mais sentido pensarmos em Barcelona como a cidade do passado, e em Madrid enquanto cidade do presente e do futuro.

À medida que a história vai evoluindo, os tons escuros vão desaparecendo, mostrando uma evolução positiva e os espaços revelam-se mais amplos, como acontece, por exemplo, com a sala da casa nova de Manuela e surgem mais cenas de exteriores.

⁷² A escuridão de Madrid não é o único aspecto premonitório do filme. Momentos antes de assistir à peça, Esteban quase que é atropelado e também a encenação da doação de órgãos protagonizada por Manuela se mostra reveladora. Contudo, esta cena tem um duplo objectivo: serve para relembrarmos a personagem de *La Flor de mi Secreto*, porque já aí Manuela faz a simulação duma conversa entre médicos e a parente de um possível dador de órgãos, e vai funcionar como presságio do papel que terá de viver na vida real por causa de Esteban, apesar de na simulação ser o marido o possível dador e não o filho.

Como já foi referido, este filme é um melodrama que deixa de parte a vertente mais *kitsch* do género, e isso implica um uso mais discreto da *mise en scène*. No entanto, a decoração da cidade catalã garante a ligação com o passado através, por exemplo, do papel de parede da casa de Manuela com uns tons acastanhados e um padrão remi­niscentes dos anos 60/70, e a decoração mais clássica e trabalhada do prédio onde moram os pais de Rosa, por oposição ao modernismo da casa de Manuela e de Esteban em Madrid. De facto, Barcelona surge com uma roupagem mais soalheira e colorida, símbolo da sua importância no desenvolvimento da narrativa, mas não me parece válida a ideia de que Almodóvar deixou de gostar de Madrid e que, por isso, já não a mostra com o brilhantismo de outros tempos, como afirma Salgado:

La narración, según la conocemos, comienza precisamente en Madrid, una ciudad que nos aparece de noche, bajo la lluvia, siempre oscura y lúgubre en tanto que representa la muerte de la ilusión, la muerte de Esteban. (p.67)

[Almodóvar] quizá ya no vea tantas cosas que expresar en Madrid, ya tan lejos de la movida y de los años de experimentación. (p.135) (Salgado 2001)

Este regresso às origens, aqui representado por Barcelona, está presente em outros filmes do realizador espanhol através do regresso ao *pueblo* que muitas personagens fazem quando se encontram numa situação complicada das suas vidas e necessitam de respostas para continuar. Leo de *La Flor de mi Secreto* regressa à sua aldeia, após uma tentativa de suicídio, para decidir o que fazer para que o resto da sua vida não seja uma memória constante do que lhe aconteceu no passado recente, o contacto com a sua mãe e as senhoras da aldeia, permitem-lhe ver uma luz ao fundo do túnel; já Enrique Goded (Fele Martínez) em *La Mala Educación* volta a Valência para saber a verdade sobre uma figura do passado que voltou a entrar na sua vida, e este

regresso implica uma viagem aos locais de infância onde descobriu a sua sexualidade. E ambos conseguem respostas, tal como Manuela.

Sirk também faz as suas personagens regressarem a locais do passado para tomarem decisões sobre o seu presente e futuro. Por exemplo, em *Written on the Wind*, os irmãos Hadley vêem o regresso ao rio da sua infância como forma de fuga da vida adulta que tanto desprezam, e Naomi Murdoch de *All I Desire*, após uma experiência fracassada na cidade grande decide voltar à província e à família que abandonou. Mas, tal como para Manuela, alguns destes regressos não acontecem sem alguma dificuldade e estranheza por voltar a sítios que abandonaram livremente e cujas memórias não eram as melhores.

Agrado e a autenticidade da diferença

Quando parte para Barcelona em busca de Lola, Manuela acaba por encontrar Agrado, o travesti que sempre quis tornar a vida dos outros agradável. A enfermeira salva-a de ser espancada e esta conta-lhe que Lola a roubou e fugiu.

Apesar de Manuela ser a personagem principal, Agrado é a personagem mais curiosa e original, estando mais ligada à vertente *kitsch* das *chicas Almodóvar*:

- Deje el camión y me hice puta.

- ¡Que interesante!

Agrado resolveu tornar-se travesti para se aproximar do ideal que sonhava para si mesma. Do seu passado apenas sabemos que era camionista em Paris, começou a fazer operações plásticas, veio para Barcelona e tornou-se prostituta. Esta personagem vale pelas diferenças em relação às outras: é a mais divertida, vê a vida com um olhar diferente e defende uma ideia de autenticidade ligada à imaginação e a um plano onírico – *Una es más auténtica cuanto más se parezca a lo que soñó de si misma*. A grande

cena do filme surge quando Agrado sobe ao palco para fazer um monólogo sobre a sua própria vida: conta que o seu nome vem da vontade que sempre teve de agradar aos outros e enumera as operações, e os seus custos, que fez para se tornar naquilo que o público vê, uma mulher *auténtica*. Como se pode depreender de todo o monólogo, esta é uma autenticidade artificial, construída, neste caso, através de cirurgia plástica:

A modest but generous chick with a dick, she runs through the true costs of ‘authenticity’: each of her body parts has a price at the plastic surgeon. And she also claims that the truest parts of her are the silicone and sentiments. (Smith 2000: 194)

Esta idealização do ser é algo que acompanha a filmografia de Pedro Almodóvar, a maioria das suas personagens deseja sempre atingir algo que as faça sentir realizadas, seja através de mudanças físicas, como é o caso de Agrado e Tina, seja através da mudança de comportamentos, como é o caso de Pepa e de Glória.

A autenticidade de Agrado não se resume ao nível físico, ela vai ao ponto de ser verdadeira nas palavras e na maneira de ser. Agrado é a única personagem feminina que não mente no filme, diz sempre o que pensa e vive a sua vida de uma maneira mais descontraída, mas sempre de acordo com os seus sentimentos que, para além do silicone, é uma das coisas que tem de verdadeiro.⁷³ Vai questionar aquilo que o destino tem reservado para si, inclusive o próprio sexo, e vive sem se preocupar muito consigo própria e mais com os outros. E, apesar de apresentar Manuela a Rosa, não está presa naquilo que Salgado chama de *labirinto de casualidades* (93) que envolve todas as personagens:

⁷³ Agrado faz-nos recordar o transexual Tina (Carmen Maura) de *La Ley del Deseo* que revela que o que tem de verdadeiro são as lembranças da sua vida, quando ainda era Tino.

Siendo la persona que mejor acepta todas las circunstancias que rodean su vida, la que «intenta hacer la vida agradable a los demás», es lógico que se convierta en el otro extremo de la balanza del destino, en la prueba de que si el azar juega contigo, también tú puedes jugar con él. (Salgado 2001: 94)

Esta transgressão das normas sociais aproxima Agrado da matriz de personagens melodramáticas como é o caso de Cary, Marylee ou Sarah Jane, entre outras. A inconformidade com a situação em que se encontram leva-as a uma série de confrontos sociais e familiares em que se centram as regras do melodrama.

Mas apesar de tudo, Agrado é uma personagem mais ligada à comédia que ao melodrama. As cenas protagonizadas por ela possuem um grande cariz cómico, oferecendo os momentos catárticos que servem de escapatória aos acontecimentos mais tensos do filme. Ajuda a manter o equilíbrio, não permitindo que a trama se torne demasiado tensa, não só através do seu aspecto físico, mas também pelas suas palavras. Por exemplo, a cena entre Agrado e Mario (Carlos Lozano) sobre felácio e o interesse da companhia de teatro pelo seu sexo insere-se entre a conversa entre Manuela e Rosa sobre o terceiro Esteban e o encontro entre Rosa e a mãe em casa de Manuela. Apesar das suas diferenças, a personagem de Antonia San Juan é recompensada ao conseguir um emprego sério, bem como pelos aplausos do público à história da sua vida.

Outra personagem relevante, e vista por muitos como a causadora de tudo, é Lola, que surge apenas no final do filme, mas que também merece uma análise cuidada tendo em conta as controvérsias que envolve. Silvia Salgado, entre outros, defende que a figura de Lola não devia aparecer fisicamente por estar associada à ideia de morte ao longo de todo o filme (excepto quando se encontra com o filho) e por a sua presença já não ser necessária, pois Manuela já recuperou um sentido para a vida:

En esencia, si cuando Manuela parte en pos del padre, en realidad lo único que ansía es el reencuentro con el hijo que tal vacío le ha producido, es lógico pensar que la inesperada aparición del hijo, casi en una resurrección, en el bebé, colme ya la búsqueda. De ahí que la aparición de Lola sea una licencia del autor en absoluto necesaria para la efectividad narrativa: el relato se redondea a sí mismo sin necesidad de visualizar a Lola, a esa Lola que encarna a la muerte, conocida ya por visiones ajenas a su persona pero presentes en la vida de casi todos los personajes, y cuyo rostro es a veces mejor desconocer. (Salgado 2001: 91, 92)

Esta ideia não parece fazer muito sentido porque é importante para a personagem poder fechar esta fase da sua vida, e para isso, é necessário ver e contar tudo a Lola. Há que ter em conta que a ida para Barcelona surge da necessidade de contar a verdade e de expiar a culpa por não ter contado a Esteban a história do pai. Caso Almodóvar não desse a Manuela esta oportunidade de contar sobre a vida e a morte do filho, ficava a sensação de que a história estava inacabada, mesmo com a recuperação do equilíbrio da sua vida com o novo Esteban. Manuela acredita que já que não pôde contar a verdade ao filho, deve contá-la a Lola explicando porque fugiu há 18 anos. O próprio Almodóvar diz:

O aparecimento de Lola, escondida atrás dos óculos, produz uma impressão muito estranha, mas para mim era essencial mostrar a personagem. (...) Para Manuela esta aparição é muito importante, porque ela veio a Barcelona para ver Lola e lhe anunciar a morte do seu filho. (...) É um exorcismo necessário às duas personagens, que passa pela morte de Rosa e pela reaparição de Lola. (Strauss 2006: 206)

É verdade que Lola aparece com um aspecto artificial e fraco, e que não deve corresponder à imagem que a maioria dos espectadores tinha criado tendo em conta a fotografia que vemos e os relatos de Agrado e Manuela, mas, mesmo assim, era necessário que esta aparecesse e *no podía ser en outro sitio*, como diz Manuela. Para além de que a sua figura de uma Lolita doente e decadente permite mostrar a queda do mal que foi apregoadado ao longo do filme, associando realmente a personagem com a morte, mas a sua.

No primeiro encontro no cemitério, temos uma troca intensa de informação. Sabemos que Lola está à beira da morte, e que veio despedir-se de todos antes de falecer, e esta fica a saber que é pai de um filho que já morreu. Associando a personagem à Morte, Manuela diz: *No eres un ser humano, Lola, eres una epidemia*. Todos os que se aproximaram dela, de alguma maneira, tiveram um destino pouco feliz e até trágico: Manuela decidiu fugir porque não conseguia lidar com o seu machismo e a sua maneira de ser – *Cómo puede ser machista con semejante par de tetas?* Esteban, o seu filho, morre no dia em que ia, finalmente, conhecer a sua história; Rosa apanha o vírus da sida e morre ao dar à luz o seu segundo filho; e Agrado é roubada por Lola. Mas o terceiro Esteban acaba por não ser vítima do pai, uma vez que vai conseguir vencer o vírus da sida e prolongar a sua vida, tendo assim um final feliz.

A cena no cemitério e o encontro no café são fulcrais para se poder afirmar que Manuela cumpriu o objectivo inicial e a promessa que fez a Rosa de não esconder nada ao bebé, conseguindo assim a primeira parte do seu final feliz. Apesar de todos os acontecimentos que foram melhorando a sua vida: o nascimento do novo filho, o autógrafo de Huma que Esteban tanto queria e não conseguiu Ela partiu de Madrid em busca de Lola, e encontrá-la constitui a principal ambição. A conversa entre Manuela e Lola acaba por concluir uma fase na vida da enfermeira que pode, assim, despedir-se de

vez do filho Esteban, e a entrega da fotografia, que sempre a acompanhou, ao pai do seu filho é a prova de que a sua promessa foi cumprida.

Os três Esteban são duplicações de si mesmos simbolizando os vários papéis da figura masculina enquanto homem, pai e filho, representando a conclusão perfeita de um ciclo e da vida de Manuela em que cada Esteban representa uma fase da mesma: Lola é o passado, o filho é o presente e o bebé o futuro.

Imagens de Família

Este encontro no café serve também para mostrar uma ideia de família. É a primeira vez que temos um filho (ou dois se acrescentarmos a presença de Esteban através da fotografia e do seu caderno de notas), uma mãe e um pai.⁷⁴ É verdade que é um pai atípico, maquilhado, com um ar feminino e seios mas é ele próprio que se afirma como pai da criança – *Estás con papá*.

Tendo em conta a evolução dos tempos, as famílias existem mas já não têm de corresponder ao ideal tradicional e este núcleo familiar demonstra precisamente esta ideia de família diferente com um pai com seios, uma mãe com um bebé que não é de sangue, tendo tido um filho com o pai da criança que tem ao colo e que agora é seu filho. Parece um pouco confuso escrito no papel, mas a verdade é que não deixam de formar uma família e no ecrã parece uma imagem *natural*. Almodóvar refere:

Esta família tão atípica evoca para mim a variedade das famílias que são possíveis no fim do século XX. Se há qualquer coisa que caracteriza este nosso fim de século, é justamente a ruptura da família. Agora, é possível criar uma família com outros membros, com outras relações, com outras relações biológicas.

⁷⁴ Ver imagem 3.

E as famílias devem ser respeitadas sejam como elas forem,
porque o essencial é que os membros da família se amem.
(Strauss 2006: 207)

Esta não é a única referência ao tema da família. Não podemos esquecer que Manuela é mãe solteira e, tendo em conta as palavras de Esteban, filho de mãe solteira tem um aspecto diferente:

Mañana cumpla 17 años, pero parezco mayor. A los chicos que
vivimos solos con nuestra madre se nos pone una cara especial,
más sería que el normal, como de intelectual o de escritor.

Mas Esteban, apesar da forte ligação que tem com a mãe, demonstra vontade de saber *tudo sobre o seu pai*, não para substituir Manuela, mas para a completar e dar equilíbrio à sua história, pois ele próprio afirma que sente falta da outra metade da sua vida.

Há também que referir a relação lésbica entre Huma e Nina que se assemelha a uma relação entre mãe e filha, porque nunca vemos um gesto carinhoso de amantes entre elas. Huma aparece sempre preocupada por ela não lhe dizer onde vai nem o que faz com uma expressão mais maternal do que amorosa. E, por fim, temos a família de Rosa que é o exemplo perfeito da típica família com pai, mãe, filha, animal de estimação e uma boa casa. Contudo, acaba por se revelar uma família disfuncional devido à falta de comunicação entre os seus elementos, dando azo a conflitos e à infelicidade dos seus elementos. O pai (Fernando Fernán Gómez), devido a doença,⁷⁵ não tem noção do que se passa à sua volta, sendo a sua ligação com o mundo,

⁷⁵ A doença, seja psicológica ou física, é um dos aspectos também ligados ao melodrama que mantém o objectivo de fragilizar as personagens, culminando, em certos casos com a morte. Neste caso concreto, a ideia é alienar a figura paternal da realidade ao seu redor, tornando-o inútil para alterar o curso da trama.

praticamente, nula, nunca chega a saber que tem um neto e nem sequer reconhece a própria filha, e só sai à rua com o cão, que é quem o leva de volta a casa; a mãe Rosa (Rosa María Sardà) falsifica quadros de Chagall, vive num mundo de aparências, não consegue entender as escolhas da filha e vê com desdém aqueles que se mostram diferentes (veja-se a atitude face a Lola); e a irmã Rosa, a filha, não consegue comunicar com a mãe, vive num mundo à parte e acaba por ficar grávida de Lola. Todas estas fragilidades vão fazer com que Rosa se afaste da mãe e peça ajuda a Manuela, que é praticamente uma desconhecida, para cuidar dela e do filho. E vai ser a enfermeira que vai fazer com que mãe e filha se reaproximem antes da morte da jovem.

Todo este labirinto familiar causa um caos emocional tipicamente melodramático que as personagens sentem, mas, neste caso, tentam ocultar. Manuela fica destroçada com a morte do filho e vemo-la a chorar em Madrid e a tentar esconder a sua história em Barcelona, fraquejando apenas após contar à mãe de Rosa da morte do filho. Em *Written on the Wind* e *There's always Tomorrow*, a família também está no cerne do melodrama: no primeiro, a ausência de uma mãe e as fraquezas dos outros elementos levam à aniquilação da família, já no segundo, devido à estagnação da vida familiar e o regresso de uma paixão do passado, Sirk põe em causa a união e a força de um casamento que apenas é salvo pelo sacrifício da amante, mais do que pelo amor à família.

A Transversalidade da Mentira

Já perto do final da peça de Tennessee Williams, Blanche diz que *Siempre he confiado en la bondad de los desconocidos*.⁷⁶ Este lema de vida passa da ficção do teatro para a realidade da trama, quando Huma repete esta frase fora do palco. Esta

⁷⁶ *Whoever you are, I have always depended on the kindness of strangers*, no original.

bondade dos desconhecidos, no caso do filme, desconhecidas, é uma das ideias-chave do filme. A relação de confiança que se estabelece entre as mulheres desta história é quase imediata e, mesmo não sabendo nada umas das outras⁷⁷, praticamente, depositam a vida nas mãos da outra.

A busca de Manuela pela verdade começa uma série de encadeamentos ao reencontrar Agrado, que terá um papel importante para o desenrolar da história ao apresentá-la a Rosa. Devido à sua profissão, a irmã vai tentar arranjar emprego a Manuela, mas vai acabar por ser ela a ajudar ao aceitar cuidar de Rosa durante a gravidez e terá a responsabilidade de cuidar do filho após a sua morte. Apesar de ser praticamente uma desconhecida, Rosa conta a Manuela aquilo que não conseguiu contar a mais ninguém, inclusive à própria mãe, sobre a gravidez e a sida. A empatia entre Manuela e Huma também é quase imediata porque ela irá ajudar a actriz a encontrar a sua companheira, e é neste momento que Huma cita a frase de Blanche. Naquela situação de apuro, a actriz conta tudo a Manuela, desde a solidão que sente, até ao problema de Nina com as drogas. E, por fim, temos a ligação entre Huma e Agrado. Esta começa por substituir Manuela enquanto assistente pessoal da actriz e vai acompanhá-la até ao fim, mesmo quando Nina resolve ser heterossexual e voltar para aldeia de onde partiu. Apesar de haver uma maior margem para questionar a autenticidade desta amizade, Lora e Annie também demonstram este tipo de amizade feminina, no sentido em que se apoiam uma à outra em momentos de necessidade, mais do que fazerem parte da vida uma da outra.

Todas estas relações aparecem demonstradas por Almodóvar com uma imensa intimidade, dando a ideia de que são amigas há muito tempo, mas a verdade é que a empatia que as une surge de imediato passando ao lado das formalidades. O que importa

⁷⁷ As únicas excepções são Manuela e Agrado que já se conheciam antes.

na relação entre elas é o mútuo apoio e a força para recuperarem das vicissitudes da vida. Uma cena apropriada para mostrar esta amizade surge quando as quatro mulheres se encontram em casa de Manuela: Huma vai entregar o autógrafo de Esteban e, mais tarde, surge Agrado, mais uma vez para aliviar uma cena que começava a desenvolver um ambiente tenso, com champanhe e gelado para comemorar o sucesso da interpretação da dona da casa. A descontração é tal que acabam a falar sobre sexo. *Hacia cuanto tiempo que no me como una polla*, diz Huma. Apesar desta informalidade entre elas, ficamos cientes de que a mentira e a omissão também estão presentes nas relações entre as quatro mulheres. Sabemos que Manuela não contou a Agrado porque fugiu de Barcelona, nem porque voltou, mas contou a Rosa como se estivesse a falar de outra pessoa e conta a Huma o que a vez vir para a Catalunha. À porta do elevador, Agrado fica a saber que Rosa e Manuela resolveram contar que são irmãs e Huma fica com a sensação de que, afinal, isso é mentira.

A mais mentirosa de todas, talvez, seja Huma Rojo devido ao facto de estar tão embrenhada na sua profissão, que já não consegue viver fora do teatro sem se iludir a si mesma, criando um mundo paralelo que se torna ilusório e vazio. E Manuela define isto muito bem, quando diz a Huma através de Rosa que: *Tú como actriz eres maravillosa, pero que como persona estás muy equivocada*. É o que acontece na sua relação com Nina: em cena conseguem relacionar-se, mas, no exterior, até mesmo no camarim, a sua relação torna-se impossível. Não há comunicação e nem sequer amor, mas Huma crê que ainda há salvação. Tal como a própria diz:

Humo es lo único que ha habido en mi vida. El éxito no tiene sabor ni olor y cuando te acostumbras es como si no existiera.

Um aspecto associado às mulheres, em especial às actrizes, é esta capacidade de mentir e quando Huma pergunta a Manuela se sabe actuar ela responde: *Sé mentir muy*

bien y estoy acostumbrada a improvisar. A mentira nem sempre é usada para o mal e, por vezes, é vista como um mal menor, até mesmo necessário. No caso de Almodóvar, ele associa esta ideia às histórias que a sua mãe inventava quando lia as cartas que os vizinhos recebiam, e, neste caso, a mentira era usada para melhorar a vida de quem as recebia, sendo que quando Rosa mente à mãe, dizendo que foi para Salvador, fá-lo por não saber como contar a verdade sem a magoar. Esta incomunicabilidade entre mãe e filha, remete-nos para *Imitation of Life* do Sirk, em que mãe e filha também não conseguem entender os verdadeiros sentimentos uma da outra.

Huma apresenta muitas semelhanças com Lora Meredith de *Imitation*, não só na dificuldade em deixar de ser actriz, como em não conseguir criar uma família, apesar de ter os elementos necessários. Elas absorvem a sua profissão de maneira tão intensa, que se torna difícil separar a realidade do mundo da do espectáculo e voltarem a ser, apenas, mulheres. A mentira de Manuela, ou talvez omissão seja a palavra mais correcta, a Esteban sobre a existência do pai é acima de tudo uma forma de protecção, o que não quer dizer que não seja negativa, porque a ausência do pai tornou a presença dessa omissão constante na vida de Manuela. Há aqui um jogo de expectativas familiares que Almodóvar recupera de *All I Desire* em que a mentira, mais uma vez, surge para não ferir susceptibilidades. Apesar de a carreira de actriz de Naomi ter fracassado, esta escolhe mentir às filhas, mantendo as suas ilusões, em particular da filha mais nova que deseja ser como a mãe e partir daquele local.

Outro aspecto importante relacionado com estas mulheres é a solidão. Ao longo do filme, encontramos a solidão materna em Manuela quando esta perde o filho e solidão amorosa no caso de Huma, mas todas se reflectem numa grande sensação de vazio e desespero que vemos principalmente nestas duas personagens. A viuvez de Cary leva-a a partilhar este sentimento com estas personagens *almodovarianas*, no entanto, a

sua solidão e tristeza revelam-se ainda mais graves, uma vez que tem filhos, tem ainda *resquícios* de uma família que, sem a figura paternal, já não se consegue relacionar enquanto tal. Em conversa com Rosa, numa tentativa de racionalizar sobre o tema, Manuela simplifica referindo que é apenas sinal da fraqueza das mulheres:

- Las mujeres, lo hacemos cualquier cosa con tal de no estar solas.
- Las mujeres, somos más tolerantes pero eso es bueno.
- Somos giripollas. Y un poco bolleras.

Mas a verdade é que a solidão é algo que vai mais além de fraqueza, é um estado de espírito, um sentimento que, por vezes, não se explica e que consegue ser razão para lutar pela vida. No caso de Manuela pode ser motivo para recuperar da perda, e não é algo exclusivo das mulheres, Esteban também se sente só por não saber quem é o pai. As experiências pelas quais Manuela passa ao longo do filme fazem com que vá ganhando coragem para enfrentar a sua história. No início, não consegue contar a Agrado os motivos do seu regresso, mais adiante consegue falar sobre a sua relação com Lola, mas como se fosse outra pessoa, finalmente, acaba por contar o que aconteceu a Huma e Nina, e mais tarde a Lola que é a pessoa a quem ela tinha realmente de contar o sucedido. A superação da morte do filho vai permitir que Manuela recomece a sua vida, afastando a solidão que vemos materializada no comboio, quando parte pela primeira vez para Barcelona e na cena em que assiste à peça sozinha. Esses lugares podem agora ser preenchidos pelo novo Esteban e pela paz de espírito ganha por ter contado a verdade a Lola. D'Lugo refere um renascimento enquanto sinal de esperança no futuro que se está a construir:

The ending of *All about My Mother* reveals the creative generation of new identities, new personal and social relations, as well as the sense of rebirth. (D'Lugo 2006: 105)

O verdadeiro final feliz?

Na dedicatória que encerra o filme, Pedro Almodóvar dedica *Todo* a atrizes que já protagonizaram atrizes. Para além de Bette Davis que vemos no excerto de *All about Eve*, de Gena Rowlands que é referida indirectamente através da cena do atropelamento, temos de mencionar Marisa Paredes, Cecilia Roth e a sua musa eterna, Carmen Maura que fez de Tina em *La Ley del Deseo* onde protagoniza a peça de teatro *La voix Humane* de Jean Cocteau. Dedica o filme às mães, à sua mãe. Basicamente, este filme é dedicado às mulheres, ao mundo das atrizes, ao mundo do cinema e do teatro, mas também aos filhos:

Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tardan mucho... Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo.

De todos os filmes analisados nesta dissertação, *Todo sobre mi Madre* é o único que tem um final realmente feliz, uma vez que todas as premissas iniciais foram cumpridas: a heroína conseguiu cumprir a sua missão e superar a solidão que pairava sobre si aquando da morte do filho biológico, terminando com uma família atípica composta por ela e pelo novo Esteban. Esta família apresenta uma nova perspectiva em que a necessidade da figura paternal deixa de ser obrigatória, ao contrário do que acontece em *All I Desire* e *There's Always Tomorrow* de Sirk.

No entanto, estas mudanças já eram mencionadas, de forma mais directa ou indirecta, nos melodramas dos anos 50. Sirk, mostrou relações familiares complexas que abarcavam as várias posições da mulher, como viúva, mulher, mãe e até amante.

Apesar dos *finais felizes* destas famílias, é possível discernir a fragilidade daquelas relações e o seu iminente fracasso.⁷⁸ No entanto, em Sirk, até os exemplos que fogem à regra social acabam por fracassar, ditando uma interrogação sobre qual o exemplo a seguir para conseguir uma relação familiar de sucesso. As mães Lora e Annie não conseguem criar um verdadeiro lar para as suas filhas, porque tal ideia não podia vingar na América dos anos 50, nem de acordo com as leis dos estúdios.

Para os dois realizadores, o melodrama revela-se o género ideal para lidar com as questões familiares, no entanto, todas as famílias apresentadas por Almodóvar e por Sirk têm algum tipo de *defeito* que permite provar a evolução do conceito de família, alertar para o insucesso das regras da sociedade, subvertendo-as: em Almodóvar, a única família composta de acordo com o ideal católico é a de *Que he hecho yo para merecer esto?* e tem um final trágico em que o marido machista e mulherengo é morto pela mulher com uma pata de presunto e parte da família regressa ao campo e a outra opta por ficar na cidade, revelando a discórdia existente entre o pensamento do realizador e os ideais sociais, especialmente, os católicos. As famílias de Sirk apresentam uma felicidade sem sabor que, de maneira semelhante a Almodóvar, revela implicitamente o ponto de vista crítico sobre a sociedade burguesa americana que tenta representar.

⁷⁸ Não obstante, em *Rebel without a Cause* , de Nicholas Ray, este caos no seio do núcleo *clássico* da família era mostrado de uma maneira muito mais directa, apresentado o pai de avental e inteiramente submisso à figura feminina, sendo uma das sequências mais conhecidas do filme, Dean revoltado com o pai por este não se conseguir impor à vontade ditatorial da mãe.

Do outro lado do espelho Ou uma forma aberta de Conclusão

“Cuando una película tiene uno o dos defectos
es una película defectuosa,
pero cuando tiene tantos,
esos defectos le dan estilo.”
Pedro Almodóvar

Ao longo desta dissertação falou-se várias vezes de finais: falsamente felizes, realmente felizes ou inesperados e aproxima-se o seu final (que esperemos que seja verdadeiramente feliz). Nos cinco capítulos que a compõem procurou-se apresentar as características que distinguem o melodrama *sirkiano* dos anos 50 e como estas foram metamorfoseadas por Pedro Almodóvar e fundidas com a sua maneira própria de fazer cinema.

Misturando elementos visuais marcadores de um estilo de vida excessivo com personagens frágeis e profundamente complexas, bem como com finais ambíguos, o realizador espanhol aspira, acima de tudo, a contar histórias sobre a sociedade que o rodeia e as aventuras que esta proporciona. No início da sua carreira, focava uma sociedade em recuperação de uma longa temporada sob a alçada da ditadura e sedenta de liberdade, mas numa fase mais adulta, os temas tornaram-se mais complexos e a parafernália *kitsch* passou a assumir um significado mais maduro. Douglas Sirk, acrescentando um tom irónico ao conjunto de características que compõem o género melodramático, procurava igualmente contar histórias que reflectissem uma sociedade consumista, demasiado concentrada em si mesma e deslumbrada com o excesso material, visível em carros, televisores e casas luxuosas.

Neste sentido, esta dissertação visa responder a uma série de questões sobre Almodóvar e tentar aprofundar uma influência assumida por diversos estudiosos e pelo próprio realizador. A influência do melodrama americano nos filmes do realizador

espanhol indicia uma forte presença do cinema americano em Espanha, na época da censura franquista, quando o cinema espanhol ia pouco mais além da adaptação de clássicos literários, conferindo-lhe uma vertente escapista muito significativa.

Um dos aspectos que une os dois realizadores é a ambiguidade dos finais. Da dúvida que o aparente final feliz causa no espectador mais atento surge uma espécie de *subplot* onde a simples história do “rapaz que conhece uma rapariga” possui uma vertente social muito relevante, havendo, assim, uma moral escondida que transcende o tradicional “viveram felizes para sempre”. Por exemplo, *All that Heaven Allows* acaba com um pseudo-postal de Natal familiar em que aparece o casal unido, envolto num manto de neve, em que a mulher cuida do bem-estar do marido, e em que um pequeno veado, símbolo de fertilidade e felicidade, aparece ironicamente num cenário profundamente artificial. No entanto, as adversidades que o casal não conseguiu superar ao longo do filme não desaparecem com o final do mesmo, pois o espectador sabe (ou devia saber) que a mentalidade vigente numa dada sociedade não muda assim tão facilmente. O final de *Mujeres* torna-se ainda mais ambíguo, tendo sido considerado infeliz pela crítica mais conservadora. Ao deixar a sua heroína sozinha no final, Almodóvar mostra que os tempos estão realmente a mudar e que as mulheres já não dependem dos homens para sobreviver. Esta nova perspectiva sobre as relações amorosas e sobre o papel social das mulheres põe em causa os costumes e, ao mesmo tempo, revela, por parte de toda uma geração, a vontade de mudança e o desejo de independência, pois se os conservadores vêem Pepa como uma mulher perdida e abandonada, os liberais e feministas vêem-na como uma mulher moderna e autónoma.

Dos seis filmes apresentados, creio que *Todo sobre mi Madre* é o único com um desfecho que o espectador pode considerar verdadeiramente feliz, em que a personagem consegue realmente cumprir o seu objectivo e dar um novo sentido à vida. Nem a

“família feliz” no carro em *Imitation*, nem Victoria Abril livre do espectro da mãe em *Tacones*, nem, muito menos, Rock Hudson e Lauren Bacall partindo em direcção ao pôr-do-sol em *Written on the Wind* conseguem convencer que, a partir daquele momento, algo vai divergir do que vimos exposto na tela.

A crítica profunda da sociedade que percorre toda a filmografia de Almodóvar, resultando mais notória e directa no início da sua carreira, é algo que partilha com o realizador alemão, exilado na América da abundância e do *baby-boom*. Sabemos que cada filme reflecte a época em que é feito, e ambos os realizadores pretendiam alertar a sociedade a que se destinavam os seus filmes para que algo não está certo. Sirk, através do tom crítico mais directo e acentuado de *Written on the Wind*, pretendeu chamar a atenção da América dos anos 50 para as consequências de um sistema de vida que, politicamente, parecia perfeito e para que o sonho americano se podia transformar num pesadelo. As personagens destruídas pelo fracasso exemplificam que não é através da riqueza monetária que se consegue uma riqueza interior, sendo que os mais ricos se revelam mais infelizes e destroçados psicologicamente.

Já a posição crítica de *Mujeres* e de *Tacones* realça a mentalidade fechada da sociedade espanhola, reiterada pela abordagem à temática da homossexualidade em *Todo sobre mi Madre*, filmado mais de 10 anos após o primeiro. O tom *negro* de Almodóvar aparece, muitas vezes, disfarçado através de uma abordagem paródica, brincando com as questões suscitadas, mais do que criticando-as directamente. Contudo, a observação crítica está sempre presente. Escondida no meio da loucura da vida de várias mulheres encontra-se uma série de aspectos relevantes relacionados com o desejo de distanciamento de uma sociedade retrógrada e patriarcal e com o direito à individualidade. A criação de personagens tão peculiares como Agrado, Pepa e Letal serve para mostrar que essas pessoas mais *diferentes* já existem e que as mudanças estão

a acontecer, mesmo que centradas apenas num mundo *underground*. Através de Gloria, a típica mãe de família, de *Qué he hecho yo para merecer esto?* que veio do campo para a cidade, e cuja vida familiar se desmorona ao longo do filme, Almodóvar mostra que as mudanças não são desejadas apenas pelos *marginais* da sociedade, mas igualmente pelos que integram o seu núcleo representativo.

A parafernália visual dos filmes de ambos os realizadores esconde críticas e considerações morais que as sociedades em que eles se inserem não estavam (não estão) preparadas para ver e aceitar, e foi, sem dúvida, o elemento melodramático mais curioso de analisar devido ao significado intrínseco que cada um colocou na *mise en scène* dos seus filmes. Desde os televisores a significarem o isolamento do mundo, ao telefone como forma de incomunicação, passando por uma sopa soporífera e genéricos que mais se assemelham a catálogos femininos, a obra de Sirk e de Almodóvar está repleta de símbolos e de piscadelas de olho ao espectador.

Devido às limitações impostas pela Universal, Sirk viu-se forçado a encontrar uma forma de iludir o estúdio a fim de conseguir passar a sua mensagem subliminar, e não o podendo fazer através da voz das personagens, fê-lo atribuindo um significado especial às suas acções e àquilo que as rodeava. Almodóvar seguiu o seu exemplo, primeiro por necessidade, mas mais à frente na sua carreira, também pela criação de um estilo e de uma forma própria e inconfundível de comunicar. O excesso de elementos de decoração, o uso abusivo de certas cores, o *kitsch*, envolvem a vida das personagens numa grande subjectividade, dando ao elemento mais simples, como a jarra de *All that Heaven Allows* ou o disco que voa pela janela de *Mujeres*, um significado maior do que se poderia imaginar. O elemento favorito de Sirk para conseguir demonstrar o seu ponto de vista era o espelho: desvelando sequências inteiras através deste artifício, associado ao mundo feminino, o realizador consegue transmitir-lhes um significado mais dúbio e

irónico, que apresentadas directamente não possuiriam. Por exemplo, a presença do espelho na despedida final entre Sarah Jane e Annie, permite ao público ver o caos emocional em que a jovem se encontra enquanto tenta convencer-se de que está feliz com a sua nova vida. O mesmo sucede com a presença do espelho do camarim de Huma, em *Todo sobre mi Madre*, que salientam as várias *camadas* de actrizes do filme: o contraste entre as actrizes que se preparam para entrar em cena e os diálogos que remetem para uma vida fora do teatro. O facto de o espectador sentir que aquilo que observa na tela é demasiado artificial, alerta-o para a complexidade (e ambiguidade) do que é mostrado: as malhas entretecidas de uma ficção cinematográfica. A exibição de casas semelhantes a catálogos de decoração, cheias de utensílios que nunca são utilizados (veja-se a televisão de Cary, eternamente desligada) atesta o bem-estar da sociedade americana e o sucesso da administração Eisenhower. No entanto, Sirk prova o distanciamento que esses objectos provocam entre os elementos da família, símbolo do controverso sonho americano, ao recriar relações familiares fracassadas.

Todos os elementos melodramáticos já referidos desenvolvem-se num *topos* essencial ao género: a família. O fracasso entre mães e filhos e entre maridos e mulheres revela-se o cenário ideal para mostrar a incapacidade de certas personagens para cumprirem o seu papel social. Graças a esta referência, Almodóvar tem conseguido explorar as suas ideias divergentes da noção tradicional de família, indo contra a definição católica, e socialmente aceite, de que a família é composta por pai, mãe e filho(s). O realizador espanhol aproveita o fracasso das famílias tradicionais que Sirk (ainda) representa, para mostrar alternativas que implicam a ausência e/ou negligência de um dos pais, normalmente a figura paterna, e, conseqüentemente, o sucesso do outro elemento que consegue diminuir essa ausência e cuidar dos filhos sozinho, como é o caso de Manuela, a mãe mais emblemática da filmografia *almodovariana*. Todas as

famílias retratadas pelos dois realizadores possuem algum tipo de disfuncionalidade causada pela relação dos seus membros com a sociedade, e pelo insucesso das suas interações. Por exemplo, Cary não consegue convencer os filhos a ignorarem regras da sociedade que ela própria tem dificuldade em transgredir, tornando assim a sua relação um fiasco e demonstrando o poder da sociedade sobre as relações pessoais. Em *Todo sobre mi Madre*, a figura paternal surge quase como um mito, encarnando uma figura feminina quando finalmente aparece em carne e osso, e voltando a desaparecer, como uma imagem fantasmagórica.

Há que referir que, em Sirk, até os exemplos que fogem à regra social acabam por fracassar, uma vez que as mães Lora e Annie não conseguem criar um verdadeiro lar para as filhas, embora, na América dos anos 50 e de acordo com as leis dos estúdios, tal ideia nem sequer pudesse ser afluída, não deixando de estar omnipresente. Já Almodóvar, apesar da morte da mãe, consegue criar uma aura de esperança à volta do filho de Rebeca e do arrependimento de Becky, e Manuela apresenta-se como um exemplo *positivo* de mãe solteira, a apontar para a hipótese da família mononuclear.

Parece-me pertinente terminar esta dissertação com as palavras de um dos realizadores que fez com que estas páginas fossem escritas. Quando ainda estava no início da sua carreira, Pedro Almodóvar disse que “quando um filme tem um ou dois defeitos, é mau, mas quando tem muitos, esses defeitos dão-lhe estilo” (tradução minha), referindo-se a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Esta frase, que serve de epígrafe a esta tentativa de conclusão, define inteiramente o cinema de Almodóvar, porque aquilo que, no início, aparecia como defeito acabou por se tornar numa marca estilística. A fusão de géneros cinematográficos, cores, estilos, personagens, sexos, ideais, que muitos conside(r)aram defeito revelou-se no cerne da sua ficção, no que

torna os seus filmes tão ecléticos e possuidores de uma transculturalidade tão forte capaz de atrair público um pouco por todo o mundo. Espero com esta dissertação ter provado que o Melodrama e Douglas Sirk fazem parte desta miscelânea que compõe o mundo do *almodrama*, um através das suas características e o outro por via da intensidade das suas transgressões.

Bibliografia

AAVV, *Cahiers du Cinéma Española*. Nº21 Março de 2009. Caiman Ediciones, Madrid, 2009

AAVV, *Imágenes de la Actualidad*. Nº 180, Abril de 1999. Midesa, Barcelona, 1999. Pp 96-98

Affron, Charles, *Cinema and Sentiment*. Chicago, University of Chicago Press, 1982

Allinson, Mark, *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*. London: I.B. Tauris, 2001

Almodóvar, Pedro, *The Patty Diphusa Stories and other writings*. Translated from Spanish by Kirk Anderson. London, Faber and Faber, 1992

Auslander, Philip, "Postmodernism and Performance" (97-115) in Cambridge Companion to Postmodernism - Cambridge Companion Online. Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

http://cco.cambridge.org/uid=6592/extract?id=ccol0521640520_CCOL0521640520A00
Z Consultado a 7/7/2009.

Babington, Bruce, "All that heaven allowed – Another Look at Sirkian Irony" (48-58) in *Movie No 34-35 Winter*. BFI, London, 1990

Biskind, Peter, *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. Bloomsbury, London, 2000

Borges, Gabriela, "O Primeiro Almodóvar e a Paródia dos Media" (1101-1111) in Livro de Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 4º SOPCOM. Aveiro: Comissão Editorial da Universidade de Aveiro, 2005.
<http://bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-primeiro-almodovar-parodia-media.pdf>
Consultado a 5/7/2009.

Bratton, Jacky, Cook, Pam, Gledhill, Christine (eds), *Melodrama: Stage Picture Screen*. British Film Institute, London, 1994

Bruzzi, Stella, *Bringing up Daddy: Fatherhood and Masculinity in post-war Hollywood*. British Film Institute, London, 2005

Butler, Christopher, *Postmodernism. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2002

Byars, Jackie, *All that Hollywood Allows: Re-reading the Gender in 1950's Melodrama*. Routledge, London, 1991

Cavell, Stanley, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, Chicago, 1996

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Teorema, Lisboa, 1982

Constable, Catherine, "Postmodernism and film" (43 - 61) in Cambridge Companion to Postmodernism - Cambridge Companion Online. Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
http://cco.cambridge.org/uid=6592/extract?id=ccol0521640520_CCOL0521640520A004 Consultado a 7/7/2009.

Cook, Pam (ed), *The Cinema Book*, Second edition, British Film Institute, London, 2005

D'Lugo, Marvin, *Pedro Almodóvar*, Contemporary Film Directors, University of Illinois Press, Chicago, 2006

Dekoven, Marianne, "Modernism and Gender" (174-193) in Cambridge Companion to Modernism - Cambridge Companion Online. Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
http://cco.cambridge.org/uid=6592/extract?id=ccol0521495164_CCOL0521495164A009 Consultado a 7/7/09.

Delgado, L. Elena *et alles*, "Introduction: Recalcitrant modernities – Spain, cultural difference and the location of modernism (105-119) in *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Volume 13, Numbers 2-3 August/December 2007, Routledge, Oxfordshire, 2007

Diggins, John Patrick, *The Proud Decades. America in War and Peace, 1941-1960*. New York, W. W. Norton & Company, 1989

Elsaesser, Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005

Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury" (1972) (43-69) in Gledhill, Christine (ed), *Home is where the Heart is: Studies in melodrama and the Woman's film*. British Film Institute, London, 1987

Evans, Peter William, "Culture and Cinema, 1975-1996" (267-277) in Cambridge Companion to Modern Spanish Culture - Cambridge Companion Online. Cambridge University Press, Cambridge, 2006. Consultado a 7/7/09.

Evans, Peter William, *Women on the Verge of a Nervous Breakdown – BFI Modern Classics*. Palgrave Macmillan, London, 1996

Fassbinder, Reiner Werner, "Imitação da Vida. Sobre os Filmes de Douglas Sirk" (1971, 114-131), trad. Edvard Eschnapur in *Douglas Sirk*. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2002

Fischer, Lucy (ed.), *Imitation of Life Douglas Sirk, director*. Rutgers University Press, New Jersey, 1991

Frazão, Francisco, “Um travesti chamado Agrado. Teatro e Tradução em *Todo sobre mi Madre* (1998) de Pedro Almodóvar” (113-124) in *Teatro e Tradução – Palcos de encontro*, Organização de Maria João Brilhante e Manuela Carvalho. Campo das Letras, Porto, 2007

French, Brandon, *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*. Frederick Ungar Publishing Co, New York, 1978

Gabilongo, Joseba, “Review of *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* by Kathlee M. Vernon (373-375) in *Hispanic Review*, vol. 66, nº3, 1998. <http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2176%28199822%2966%3A3%3C373%3APPTFOP%3E2.0.CO%3B2-I> Consultado a 11/3/08

Gallagher, Tag, “White Melodrama: Douglas Sirk”, 2005 in <http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/36/sirk.html> Consultado a 17-06-2009.

Gledhill, Christine (ed), *Home is where the Heart is: Studies in melodrama and the Woman's film*. British Film Institute, London, 1987

Hagener, Malte, “All about my Mother” (614-617) in Müller, Jürgen (ed), *Movies of the 90s*. Taschen, Köln, 2002

Halliday, Jon, *Sirk on Sirk*. Cinema One Series, nº 18. Martin Secker & Warburg, London, 1971

Haralovich, Mary Beth, “All that Heaven Allows: Color, Narrative, Space and Melodrama” (57-72) in *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*. Peter Lehman (ed.), The Florida State University Press, Tallahassee, 1990

Harvey, James, *Movie Love in the Fifties*. Da Capo Press, Cambridge, 2001

Hayward, Susan, *Cinema Studies. The Key Concepts*. 3rd Edition. Routledge, New York, 2006

Heung, Marina, “What's the matter with Sarah Jane?: Daughters and Mothers in Douglas Sirk's 'Imitation of Life'” in *Cinema Journal*, Vol.26, No.3, 1987 (21-43) <http://links.jstor.org/sici?sici=0009-7101%28198721%2926%3A3%3C21%3A%22TMWSJ%3E2.0.CO%3B2-0> Consultado a 11/3/08

Hidalgo, João Eduardo, “O movimento contracultura *La Movida* madrilena e o aparecimento de Pedro Almodóvar.” Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de Maio de 2009 <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0208-1.pdf>

Hill, John (ed), *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford University press, Oxford, 2000

Holland, Patricia, "Whose tears?" (139-143) in *Media Cultural Society*. 1990. <http://mcs.sagepub.com> Consultado a 26/5/08.

Holguín, Antonio, *Pedro Almodóvar*. Tercera edición aumentada. Cátedra, Madrid, 2006

Kaplan, E. Ann, *Motherhood and representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Routledge, London, 1992

Kashner, Sam e Macnair, Jennifer, *The Bad & Beautiful: Hollywood in the Fifties*. W. W. Norton & Company, New York, 2002

Keesey, Douglas, Duncan, Paul (eds), *Cinema Erótico*. Trad. Manuel Neto. Taschen, Köln, 2005

Kinder, Marsha, "Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar" in *Film Quarterly*, Vol.41, No.1, (33-44) University of California Press, California, 1987. <http://links.jstor.org/sici?sici=0015-1386%28198723%2941%3A1%3C33%3APATNSM%3E2.0.CO%3B2-W> Consultado a 11/3/08.

Kinder, Marsha, "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy" (9-25) in *Film Quaterly*, vol, 58, nº2, 2004. University of California Press, California, 2004. <http://www.jstor.org/stable/3696966> Consultado a 7/7/09.

Kinder, Marsha, "Review: High Heels", *Film Quarterly*, Vol.45, No.3 (39-44) University of California Press, 1992. <http://links.jstor.org/sici?sici=0015-1386%28199221%2945%3A3%3C39%3AAHH%3E2.0.CO%3B2-6> Consultado a 11/3/08

Kirshner, Lewis, "Rethinking Desire: The *objet petit a* in Lacanian Theory" (84-102) in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2005. <http://apa.sagepub.com/cgi/content/abstract/53/1/83> Consultado a 26/5/08.

Kirste, Katja, "All that Heaven Allows" (268-275) in Müller, Jürgen (ed), *Movies of the 50s*. Taschen, Köln, 2005

Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning. History, Culture and the films of Douglas Sirk*. Indiana University Press, Indianapolis, 1994

Klinger, Barbara, "Much ado about excess: Genre, Mise-en-scène and the women in *Written on the Wind*" (5-22) in *Wide Angle* Vol. 11 nº4, Outubro. The Johns Hopkings University Press, Baltimore, 1989

Landy, Marcia, *Imitations of Life: Reader on Film and Television Melodrama*. Wayne State University Press, Detroit, 1991

Lehman, Peter, "Thinking with the Heart – An interview with Douglas Sirk" (42-47) in *Wide Angle* Vol. 4 nº2. The Johns Hopkins University Press, Baltimore,

Marsh, Steven, "Pedro Almodóvar" in "Senses of Cinema" <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/06/almodovar.html> Consultado a 1/4/2009.

Méjean, Jean-Max, *Pedro Almodóvar*. Traducción de Caterina Berthlot. Manon Troppo, Robinbook, Barcelona, 2007

Mercer, John e Shingler, Martin, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*. Wallflower, London, 2004

Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures. Second Edition*. Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009

Mulvey, Laura, "Written on the Wind" in "Sight & Sound" Vol 2 Fevereiro de 1998, BFI, Leicester, 1998

Neve, Brian, *Film and Politics in America – A Social Tradition*. Routledge, London, 1992

Orr, Christopher, "Closure and Containment" (28-35) in *Wide Angle* Vol 4, nº2. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982

Pérez-Rubio, Pablo, *El Cine Melodramático*. Paidós, Barcelona, 2004

Polimeni, Carlos, *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Campo de Ideas, Madrid, 2004

Reimer, Robert C., "Comparison of Douglas Sirk's *All That Heaven Allows* and R.W. Fassbinder's *Ali: Fear Eats the Soul* or How Hollywood's New England Dropouts Became Germany's Marginalized Other (281-287) in *Literature, Film, Quarterly*, No3. University of California Press, 1996

Reis, Bárbara, "O descontrolo Sirkiano" (51) in *Ípsilon*, 4 de Janeiro de 2008. Lisboa, 2008

Robinson, Marc, "Tennessee Williams" in *The Other American Drama*. Johns Hopkins Press, London, 1997

Rodrigues, António (ed.), *Douglas Sirk*. Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2002

Salgado, Silvia Colmenero, *Pedro Almodóvar, Todo Sobre mi Madre Estudio crítico de Silvia Colmenero Salgado*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2001

Saxton, Christine, "The Collective Voice as Cultural Voice" (19-30) in *Cinema Journal* Vol 26, nº1, Outono, University of Texas Press, Texas, 1986

Smith, Paul Julian, *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. Second Edition, Verso, London, 2000

Staggs, Sam, *Born to be Hurt: The untold story of Imitation of Life*. Saint Martin's Press, New York, 2009

Stam, Robert, *Film Theory – An Introduction*. Blackwell Publishing, Oxford, 2000

Stam, Robert, Miller, Toby (eds.), *Film and Theory – An Anthology*. Blackwell Publishing, Oxford, 2000

Strauss, Frederic (ed.), *Almodóvar on Almodóvar. Revised Edition*. Translated by Yves Baignères and Sam Richard, Faber and Faber, London, 2006

Strauss, Frédéric, *Conversas com Pedro Almodóvar*. Traduzido por Sandra Monteiro e João Freire. Editora 90 graus, Lisboa, 2006

Torres, Mário Jorge, “Amar não é Pecado” (48) in *Ípsilon*, 28 de Dezembro de 2007. Lisboa, 2007

Thomasseau, Jean-Marie, *O Melodrama*, Tradução de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. Coleção Debates, Perspectiva, São Paulo, 2005

Triana-Toribio, Nuria, *Hollywood Melodrama in the Films of Pedro Almodóvar*. University of Salford, Salford, 1995

Triana-Toribio, Nuria, *Spanish National Cinema*. Routledge, London, 2003

Truffaut, François, *François Truffaut: The Films in my Life*. Trad. Leonard Mayhew. Allen Lane - Penguin Books, London, 1980. Pp 148-150.

Vernon, Kathleen M., “Melodrama Against itself: Pedro Almodóvar’s ‘What have I done to deserve this?’” in *Film Quarterly*, Vol.46, No. 3, (28-40) University of California Press, 1993 <http://links.jstor.org/sici?sici=0015-1386%28199321%2946%3A3%3C28%3AMAIPA%22%3E2.0.CO%3B2-X>
Consultado a 11/3/2008.

Vidal, Nuria, *El Cine de Pedro Almodóvar*. Colección Destino, Volumen 285, Ediciones Destino, Barcelona, 1990

Wegner, Hart, “Melodrama as a tragic rondo... Douglas Sirk’s *Written on the Wind*” in *Quarterly* Vol.10 nº3, Salisbury State College, Salisbury, 1982

Williams, Tennessee, *A Streetcar named Desire and Other Plays*. Penguin Classics, London, 2000

Wood, Michael, “Modernism and Film” (217-232) in *Cambridge Companion to Modernism* - Cambridge Companion Online. Cambridge University Press, Cambridge, 2006. Consultado a 7/7/2009.

Yarza, Alejandro, *Un Caníbal en Madrid: La Sensibilidad Camp y el Reciclaje de la Historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Ediciones Libertarias, Madrid, 1999

Sitiografia

- <http://www.imdb.com/> Consultado a 3-4-08
- <http://www.thefreelibrary.com/Motherhood+and+Representation%3a+The+Mother+in+Popular+Culture+and...-a017612931> Consultado a 3-4-08
- [http://www.thefreelibrary.com/MIXED+EMOTIONS+1950S-STYLE+MELODRAMA+GETS+A+MODERN+TWIST.\(U\)-a093962412](http://www.thefreelibrary.com/MIXED+EMOTIONS+1950S-STYLE+MELODRAMA+GETS+A+MODERN+TWIST.(U)-a093962412) Consultado a 3-4-08
- <http://www.thefreelibrary.com/Sirk+on+Sirk-a019677891> Consultado a 3-4-08.
- <http://www.brightlightsfilm.com/48/sirkintro.htm> Consultado a 17-6-08.
- <http://www.coolcinematrash.com/movies/imitationoflife.htm> Consultado a 17-6-08.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Imitation_of_Life_\(1959_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Imitation_of_Life_(1959_film)) Consultado a 17/6/08
- <http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/wood.html> Consultado a 17/6/08
- <http://justinelarbalestier.com/blog/2008/02/05/imitation-of-life/> Consultado a 17/6/08
- http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=728 Consultado a 17-6-08
- <http://www.allmodovar.com.br/> Consultado a 3-7-08.
- <http://www.filmaffinity.com/es/search.php?stype=director&stext=Pedro+Almod%C3var> Consultado a 3-7-08.
- <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/personajes/personajes.htm> Consultado a 3-7-08.
- <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/modules.php?name=News&file=print&sid=1826> Consultado a 3-7-08.
- <http://www.egeda.es/eldeseo/menu.asp> Consultado a 3-7-08.
- <http://www.guardian.co.uk/film/2002/jul/31/features.pedroalmodovar> Consultado a 15-8-08.
- <http://www.hoycinema.com/perfil/Pedro-Almodovar.htm> Consultado a 15-8-08.
- <http://www.almodovarlandia.com/espanyol/actors.htm> Consultado a 15-8-08.
- <http://www.elmundo.es/especiales/2003/03/cine/oscar/pedro.html> Consultado a 15-8-08.
- <http://www.sonyclassics.com/flower/index.html> Consultado a 15-8-08.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almod%C3var Consultado a 10-10-08.
- <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm> Consultado a 10-10-08.
- <http://www.sensesofcinema.com/great-directors/> Consultado a 10-10-08.
- <http://www.todocine.com/bio/00097105.htm> Consultado a 10-10-08.

- http://www.elpais.com/publicidad/2003/cine/PAGINAS/15_almo.htm
Consultado a 10-10-08.
- <http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/> Consultado a 26-2-09.
- <http://blog.cinemaautopsy.com/2008/10/12/notes-on-film-imitation-of-life/>
Consultado a 26-2-09.
- http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_09_T.asp Consultado a 26-2-09.
- <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/06/almodovar.html>
Consultado a 1-4-09
- <http://www.theauteurs.com/films/1104> Consultado a 27-5-09.
- <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/i/imitationoflife.shtml> Consultado a 17-6-09.
- <http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/36/sirk.html> Consultado a 17-6-09.
- <http://www.elpais.com/especial/pedro-almodovar/biografia/> Consultado a 5-7-09.
- <http://blog.cibera.de/2008/09/29/patty-diphusa-y-los-comienzos-de-almodovar/>
Consultado a 26-7-09.
- <http://www.jordanelgrably.com/almodovar.html> Consultado a 26-7-09.
- <http://www.greencine.com/static/primers/screwball.jsp> Consultado a 25-7-09.
- <http://tonsofvisualinformation.blogspot.com/2007/04/things-happen-reversals-of-fortune-in.html> Consultado a 10-8-09.
- <http://www.kenkifer.com/Thoreau/index.htm> Consultado a 10-8-09.
- http://www.naivecinema.com/2008/03/going-back-home-longing-to-return-in_26.html Consultado a 10-8-09.
- <http://www.filmreference.com/Films-Am-Aw/Angst-Essen-Seele-Auf.html>
Consultado a 27-8-09.
- <http://www.moviemartyr.com/1955/allthatheavenallows.htm> Consultado a 8-10-09.
- <http://www.cmgww.com/stars/hudson/about/facts.htm> Consultado a 15-10-09.

Corpus Filmográfico

(Apresentado cronologicamente)

All that Heaven Allows, O que o Céu Permite

Ano: 1955

Realizador: Douglas Sirk

Produtor: Ross Hunter

Produtora: Universal Studios

Actores principais: Rock Hudson, Agness Moorehead, Gloria Talbott, Jane Wyman,

Written on the Wind, Escrito no Vento

Ano: 1956

Realizador: Douglas Sirk

Produtor: Arthur Zugsmith

Produtora: Universal Studios

Actores principais: Lauren Bacall, Rock Hudson, Dorothy Malone, Robert Stack.

Imitation of Life, Imitação da Vida

Ano: 1959

Realizador: Douglas Sirk

Produtor: Ross Hunter

Produtora: Universal Studios

Actores principais: Sandra Dee, Susan Kohner, Juanita Moore, Lana Turner.

Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios, Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos

Ano: 1989

Realizador: Pedro Almodóvar

Produtor: Agustín Almodóvar

Produtora: El Deseo, Laurenfilm

Actores principais: Antonio Banderas, María Barranco, Carmen Maura, Julieta Serrano.

Tacones Lejanos, Saltos Altos

Ano: 1991

Realizador: Pedro Almodóvar

Produtor: Agustín Almodóvar

Produtora: El Deseo S.A., Ciby 2000

Actores principais: Victoria Abril, Féodor Atkine, Miguel Bosé, Marisa Paredes.

Todo sobre mi Madre, Tudo sobre a minha Mãe

Ano: 1999

Realizador: Pedro Almodóvar

Produtor: Agustín Almodóvar

Produtora: El Deseo S.A., France 2 Cinéma

Actores principais: Penélope Cruz, Antonia San Juan, Marisa Paredes, Cecília Roth.

Corpus Filmográfico Secundário

(Apresentado por ordem alfabética)

A Streetcar named Desire, Elia Kazan, 1951
All about Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950
All I Desire, Douglas Sirk, 1953
Angst essen Seele auf, Rainer Werner Fassbinder, 1974
Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939
Imitation of Life, John M. Stahl, 1934
La Flor de mi Secreto, Pedro Almodóvar, 1955
La Ley del Deseo, Pedro Almodóvar, 1987
La Mala Educación, Pedro Almodóvar, 2004
Los Abrazos Rotos, Pedro Almodóvar, 2009
Magnificent Obsession, Douglas Sirk, 1954
Opening Night, John Cassavetes, 1977
Qué he hecho yo para merecer esto? Pedro Almodóvar, 1984
Rebel without a Cause, Nicholas Ray, 1955
Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950
The Tarnished Angels, Douglas Sirk, 1958
There's Always Tomorrow, Douglas Sirk, 1956
Volver, Pedro Almodóvar, 2006

Anexos

Anexo 1 – *All That Heaven Allows*



Imagem 1 – O reflexo no espelho do lado esquerdo da imagem mostra a verdadeira face da alta sociedade retrógrada de Stoningham.



Imagem 2 – Ao contrário de Ron, Cary consegue inserir-se, sem problemas, no núcleo de amigos do companheiro.



Imagem 3 – Cary sente-se prisioneira na própria casa.



Imagem 4 – Um momento importante, como a chegada dos filhos, é mostrado através do espelho, indiciando que algo de negativo advirá deste regresso.



Imagem 5 – A televisão serve de prolongamento ao biombo que dificulta a saída de casa.



Imagem 6 – O cenário da discussão entre Cary e a filha assemelha-se a um caleidoscópio colorido.

Anexo 2 – *Written on the Wind*



Imagem 1 – O quarto de Marylee.



Imagem 2 – Mitch impõe-se sobre Lucy.



Imagem 3 – Na iminência de uma tragédia, Mitch demonstra-se demasiado calmo e altivo.



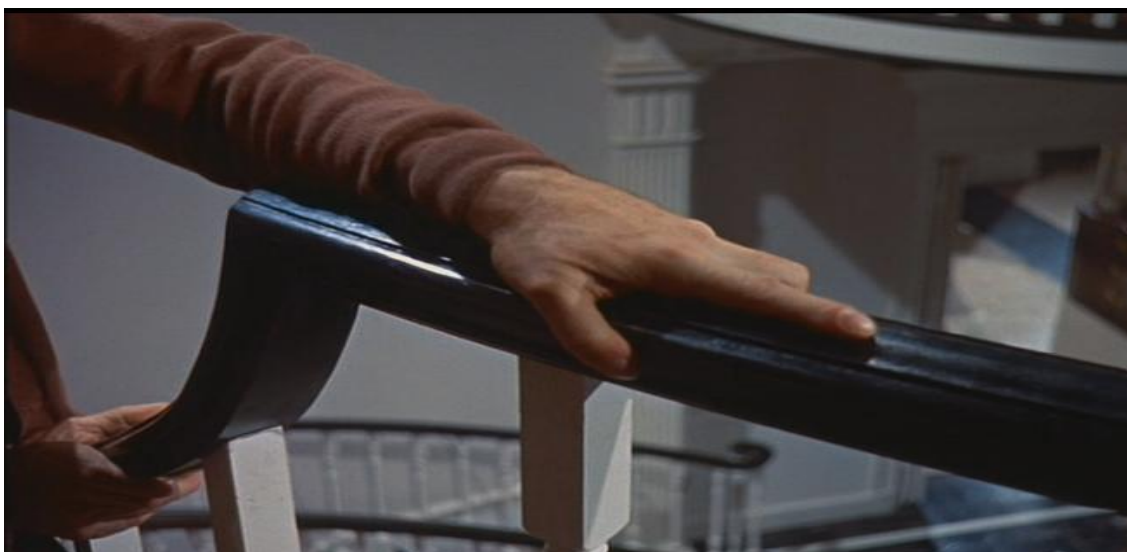
Imagem 4 – O herói desafia-se a si mesmo, refractado no vidro molhado com *lágrimas de chuva*.



Imagem 5 – Sirk impõe a presença de Mitch entre Lucy e Kyle através de um espelho.



Imagem 6 – A escadaria revela a sua importância associando-se ao nome do realizador.



Imagens 7, 8 e 9 – Contextualização visual da “Temptation Dance”



Imagens 10, 11, 12 – Morte e delírio sexual (Thanatos e Eros).



Imagem 13 – A cortina final.

Anexo 3 – *Imitation of Life* e *Tacones Lejanos*



Imagem 1 – A mestria do uso do espelho ao apresentar uma proximidade entre a cor de pele dos dois jovens.



Imagem 2 – Sarah Jane afirma estar feliz com a sua “vida de branca” e despede-se da mãe para sempre, ao espelho.



Imagem 3 e 4 – A liberdade sexual ameaçada pela prisão social.



Imagem 5 – Rebeca confessa em directo que matou o marido, enquanto a tradutora gestual teme ser confundida com a assassina.



Imagem 6 – Uma suposta família feliz cujos elementos nem sequer se olham nos olhos.



Imagem 7 – Sarah Jane a encenar a sua condição de negra.

Anexo 4 – Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios



Imagens 1 e 2 – O kitsch Almodovariano.



Imagem 3 – Os brincos da discórdia.



Imagem 4 – O apartamento *kitsch* de Pepa.



Imagem 5 – O cabelo selvagem da demente Lucía.



Imagem 6 – O mundo paralelo do taxista sem nome.

Anexo 5 – *Todo Sobre Mi Madre*



Imagem 1 – A solidão de Manuela materializada numa cadeira vazia.



Imagem 2 – O contraste entre a imponência do cartaz e a pequenez de Manuela.



Imagem 3 – Um modelo de família para Pedro Almodóvar.

Anexo 6 – Letra da canção-tema de *Imitation of Life*

“Imitation of Life”, escrita por Paul Francis Webster.

Earl Grant

What is love without the giving,
Without love you're only living an imitation,
An imitation, of life.
Skies above in flaming color without
Love they're so much duller,
A false creation, an imitation of life.

Would the song of a lark sound just as sweet
Would the moon be as bright above.
Every day would be grey and incomplete
Without the one you love.
Lips that kiss can tell you clearly
Without this our lives are merely
An imitation, an imitation of life.

Anexo 7 – Letras das canções de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

1. “Soy Infeliz”, escrita por Ventura Romero Armendáriz.

Lola Beltrán

Soy infeliz porque sé que no me quieres
Para que más insistir
Vive feliz, mi bien
Si el amor que tú me diste para siempre he de sentir

Soy infeliz
Si porque sé que no me quieres, piensas que yo he de morir
Que me sirvan otro trago
Con dinero yo los pago pa' calmar este sufrir
Vive feliz en tu mundo de ilusiones
No pienses más en tu amor y tus traiciones

Soy infeliz porque sé que no me quieres, piensas que yo he de morir
Que me sirvan cuatro tragos
Con dinero yo los pago pa' calmar este sufrir

Vive feliz en tu mundo de ilusiones
No pienses más en tu amor y tus traiciones
Soy infeliz si porque tú no me quieres, piensas que yo he de morir
Que me sirvan cuatro tragos
Con dinero yo los pago pa' calmar este sufrir

2. “Puro teatro”, escrita por Catalino Curet Alonso.

La Lupe

Igual que en un escenario
Finges tu dolor barato
Tu drama no es necesario
Ya conozco ese teatro
Mintiendo, que bien te queda el papel
Después de todo parece
Que esa es tu forma de ser

Yo confiaba ciegamente
En la fiebre de tus besos
Mentiste serenamente
Y el telón cayó por eso

Teatro...

Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro
Fue tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras
Recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea
Me parece que es teatro

Y acuérdate que según tu punto de vista yo soy la mala!
Ay!

Teatro...
Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro
Fue tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras
Recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea
Me parece que es teatro
Perdona que no te crea
Lo tuyo es puro...
Teatro.