

MULHERES À BEIRA DO ABISMO: A CARNAVALIZAÇÃO, O GROTESCO E A TESSITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS E DE EXPRESSÃO FEMININA NO CINEMA ALMODOVARIANO¹

Clédson Luciano Miranda dos Santos²

RESUMO

O *corpus* da pesquisa está delimitado à obra do cineasta Pedro Almodóvar e as categorias de análise, expostas no subtítulo do texto, são discutidas a partir do pensamento bakhtiniano. Este trabalho visa a discutir a presença dessas categorias na construção das personagens almodovarianas, tidas como transgressoras, que rompem com o maniqueísmo característico do estilo hollywoodiano, imprimindo um caráter de maior complexidade em sua constituição.

PALAVRAS-CHAVE: Carnavalização; Expressão feminina; Grotesco; Universo feminino; Transgressão.

WOMEN TO THE VERGE OF ABYSS: THE CARNIVALIZATION, THE GROTESQUE AND THE CONSTRUCTION OF THE FEMALE AND FEMININE EXPRESSION CHARACTERS IN ALMODOVAR'S MOVIES

ABSTRACT

The corpus of this research is delimited to work of Spanish filmmaker Pedro Almodóvar and the types of analysis, mentioned in the subtitle, are discussed from Mikhail Bakhtin's thoughts. This work aims to discuss the presence of the analysis in the construction of Almodovarian characters, seen as transgressive who break with manichaeism, which is characteristic of Hollywood style, creating a character more complex in its constitution.

KEY WORDS: Carnivalization; Female expression; Grotesque; Female universe; Transgression.

INTRODUÇÃO

Quando se emprega o termo *carnavalização*, num primeiro momento e à custa de uma utilização sem um exame mais apurado deste, pode-se remeter,

¹ Trabalho realizado como parte das atividades desenvolvidas no âmbito do projeto de pesquisa intitulado "Policromias de Almodóvar e Bakhtin: as mulheres, a transgressão, o carnaval e o grotesco", cadastrado na PPG/UESB e desenvolvido no Núcleo de Estudos sobre Imaginário e Linguagem – NEIL, grupo de pesquisa cadastrado no CNPq.

² Professor Assistente B do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DFCH) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), doutorando em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB (campus I). E-mail: cludson_miranda@yahoo.com.br
Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4737117Z5>

equivocadamente, a uma ideia simplificadora que o reduz aos folguedos populares que antecedem a quaresma. Certamente, esse costume de associar o termo carnavalização à ideia do carnaval enquanto festa popular que povoa o imaginário de muitas pessoas é uma prática contumaz, quando se utiliza apenas o senso comum enquanto forma de conhecimento. Entretanto, deve-se considerar que, tratando-se de uma manifestação popular, podem-se evocar também, num processo de levantamento histórico, outras possibilidades de se compreender o fenômeno da carnavalização, para além dessa síntese reducionista e empobrecedora.

A esse respeito, particularmente significativo é o pensamento do russo Mikhail Bakhtin, que, conforme Lechte (2002), embora tenha uma abrangente obra publicada, é mais conhecido no Ocidente pelo seu conceito de *carnavalização* e, por extensão, o de *grotesco*, derivados do seu estudo sobre Rabelais e Dostoievski, bem como os conceitos de *dialogia* e *polifonia*.

Em meio à sua vasta obra, cabe o destaque de dois livros fundamentais nessa proposta de pesquisa aqui apresentada: *Problemas da poética de Dostoievski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Na primeira obra, Bakhtin instaura o conceito de *romance polifônico* e de *carnavalização* na literatura, a partir da análise inusitada e aprofundada da obra de Dostoievski. Na segunda, Bakhtin toma como objeto de estudo cinco textos do escritor francês François Rabelais, com ênfase especial a *Gargantua e Pantagruel*, fazendo uma minuciosa análise temática e de linguagem. Nessa obra, ele aprofunda o conceito de *carnavalização* e oportuniza reflexões sobre outras duas categorias muito importantes: a *polifonia* e o *dialogismo*. O foco central do seu trabalho, nesse estudo sobre Rabelais, é a representação da cultura popular, na qual a carnavalização se manifesta de modo preponderante. Esta é compreendida como uma linguagem carregada de símbolos e alegorias, em que se manifesta a divergência entre o oficial e o não oficial ou, mais especificamente falando, aponta a ruptura com os padrões socialmente institucionalizados.

Considerando-se esse aspecto de ruptura com os padrões instaurados e tidos como social e culturalmente *corretos*, surge a obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Estudar a obra de Almodóvar é indispensável, pois ela se constituiu numa referência, quando se estudam as diferentes imagens que o cinema projetou da figura feminina.

Segundo Silva (1996), convém notar que o cinema espanhol esteve submetido ao controle do Estado durante os anos da ditadura franquista, que não permitiu a criação livre de uma indústria cinematográfica. Sob o governo de Franco, particularmente no que diz respeito ao cinema, estavam proibidas quaisquer manifestações que destoassem da ordem social estabelecida, que pudessem ameaçar os valores da família e da sociedade pautados na moral cristã. Para garantir um controle total sobre as manifestações artísticas e para combater as subversões delas derivadas, além da censura moral, Franco impõe um controle sobre o que é dito e como é dito nos filmes.

Para evitar qualquer possibilidade de burla, em relação ao seu código moral draconiano, Franco impôs, além da censura prévia, a dublagem obrigatória de todos os filmes estrangeiros, a partir de 1940. Melhor exemplo da tentativa de construção de um mundo monológico dificilmente poderia ser dado. (SILVA, 1996, p. 64).

No entanto, tal como nesse caso, surgiu um movimento que se opôs ao cinema controlado e, sutilmente, fez a sua propaganda antirregime. Como afirma Cañizal (1996),

a forte censura imposta pelo franquismo às realizações artísticas e, em especial, aos filmes, fez com que os cineastas mais imaginativos empenhassem todo o seu zelo na construção de recursos expressivos capazes de veicular, com instigadora sutileza, assuntos proibidos, não só pela sua pretensa escabrosidade, mas, principalmente, porque o desvendamento de certos segredos poderia transformar-se numa sombria ameaça à sacrossanta estabilidade da instituição familiar. (CAÑIZAL, 1996, p. 20)

Este cinema, insurgente na Espanha, teve uma particularidade deveras interessante: desde sempre, a mulher ocupou um papel individual e próprio, não servindo exclusivamente como objeto para contar uma história.

Depois da queda do regime franquista, como indica Silva (1996), o cinema espanhol passou a caracterizar-se por uma grande abertura, sobretudo nas temáticas abordadas. É na década de 1980, que Pedro Almodóvar surge com maior projeção, com obras como *Pepi, Luci, Bom e outras garotas da turma* (1980) ou *Labirinto de paixões* (1982). Na primeira, são abordados temas como os dramas femininos, a violação sexual, o uso de drogas e crises da existência humana; na segunda, temáticas polêmicas como a homossexualidade ou a ninfomania. Percebe-se, assim, que o universo feminino o instigou desde o início da sua carreira.

Pode-se, conforme Rodrigues (2008), afirmar que ele é um dos poucos diretores que entendem e conhecem a alma feminina, explorando cada detalhe dos aspectos

físicos e psicológicos do universo feminino em suas produções. Donas-de-casa, relações conjugais turbulentas, moças ultramodernas, músicas, fotos, cores fortes e marcantes, janelas, movimentos de câmara extravagantes, a paisagem urbana de Madri, ambientes *kitsch*, amizade entre mulheres, homossexualidade, transexualidade, uso de drogas, etc. eram os temas por onde transitavam suas grandes musas. Trata-se de personagens que retratam a cena alternativa madrilena, movidas pelo desejo e moralmente assediadas pelos valores tradicionais. Tudo isso fez com que Almodóvar fosse um cineasta polêmico, adorado por alguns e odiado por outros. É, no entanto, a partir de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), que Almodóvar passa a centrar a produção da sua obra na figura feminina. Podem ser apontados como nítidos exemplos desse fato os filmes *de salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995), *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Fale com ela* (2002), *Volver* (2006), *Abraços partidos* (2009).

Como aponta Rodrigues (2008), essas conhecidas paixão e reverência à mulher o acompanham desde cedo, devido ao seu contato extremamente próximo com a mãe, duas irmãs e mulheres da pequena aldeia em que vivia. Eram figuras interessantes, cheias de histórias, simpatias, receitas e características inusitadas. “As mulheres fortes que lutam para sobreviver que são, ao mesmo tempo, trágicas e engraçadas, essas mulheres que estão em todos os meus filmes, vêm todas da minha infância” (ALMODÓVAR *apud* CARLOS; GUIMARÃES, 2011, p. 60).

Outra marca da cinematografia almodovariana são as personagens de *expressão feminina*, incluindo-se aqui os transgêneros, que, embora não sendo mulheres no sentido restrito do termo, ultrapassam o seu sexo biológico e constroem uma identidade com o sexo oposto, através da aquisição de características secundárias tais como formas corporais femininas, roupas, perucas, maquiagem, trejeitos, gestos, etc., para expressar suas características psicológicas. Obras como *De salto alto* (1991), *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Má educação* (2004) são exemplos significativos desse aspecto. Também são comuns narrativas com enredo de caráter homoafetivo masculino, onde os conflitos relacionais se pronunciam de modo bastante expressivo. *A lei do desejo* (1987) e *Má educação* (2004) ilustram bem essa outra característica na obra cinematográfica de Almodóvar.

As *mulheres de Almodóvar* representam, de maneira exagerada e até mesmo caricata, a forma de pensar e de agir da mulher, configurando um estereótipo de cada um dos aspectos do universo feminino representado por elas. Com esta amplitude de

comportamentos, Almodóvar constrói seu universo ficcional amalgamando os mais recônditos sentimentos femininos, para, então, situá-los sob o olhar da câmara que funciona como um catalisador, potencializando-os de forma a torná-los o eixo que conduz as suas narrativas.

Posto isso, este texto busca compreender como as categorias elaboradas por Bakhtin, em especial a *carnavalização* e o *grotesco*, marcas de uma proposta de ruptura e questionamento dos padrões socialmente estabelecidos como *corretos*, estão presentes na obra do cineasta Pedro Almodóvar, com especial atenção às personagens femininas e de *expressão feminina*. O título do artigo faz uma alusão direta ao filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), considerado pelos estudiosos como um marco da obra cinematografia almodovariana centrada em personagens femininas. A opção pela palavra *abismo* deveu-se à característica marcante das suas personagens, que vivem situações limite, beirando o insólito e o absurdo, típicas do abissal *grotesco*.

CARNAVALIZAÇÃO E GROTESCO, O RIDÍCULO COMO FORMA DE EXPRESSÃO E CONTESTAÇÃO

Ao investigar os aspectos da cultura popular, Bakhtin (2010) aponta que esta se conjuga ao riso, em oposição ao tom austero, marcadamente eclesial, característico da Idade Média, como uma espécie de emancipação popular, em que a vida cotidiana é reconfigurada alegoricamente e tem sua mais intensa manifestação no carnaval. Como apontam Sodré e Paiva (2002):

É na esfera das formas sensíveis ligadas à cultura popular, especialmente em suas manifestações carnavalescas, que Bakhtin vai localizar as imagens grotescas do Renascimento. Na estesia do carnaval, expressam-se os resíduos das antigas mitologias orientais – preservadas nas liturgias religiosas da Idade Média – configurados no imaginário paródico festivo das populações. Mas se expressa principalmente o riso comunitário, evocativo de uma alegre heterogeneidade que se supunha presente nos espaços populares da Idade Média, à margem da austeridade eclesiástica. No corpo carnavalesco, com suas metamorfoses e invenções, Bakhtin localiza a possibilidade de uma crítica não meramente reativa ao isolacionismo corporal da cultura moderna. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 39).

Essa concepção exposta por Bakhtin inaugura a possibilidade de aproximação entre o conceito de carnavalização, por ele estabelecido, e o carnaval como fenômeno próprio da expressão popular. Na carnavalização, tal como a compreende Bakhtin, podem-se identificar elementos dos ritos carnavalescos do Período Medieval e do

Renascimento, em que o povo saía às ruas, em cortejos, comemorando a liberdade de expressão (ao menos nessas ocasiões) e a transgressão à ordem estabelecida (principalmente a religiosa). Nessas festividades, preponderavam o riso, a alegria, a felicidade, expressamente proibidos pela Igreja, porque representavam os sentimentos depravados, impuros e dignos da eterna condenação. Outro aspecto constitutivo dos ritos carnavalescos são as circunstâncias de desnudamento e de mascaramento, uma vez que o ato de se mascarar significava assumir outra personalidade ou esconder-se, assim como o de tirar a máscara significava expor-se ou exhibir-se. Conforme indica Bakhtin (2008),

[...] o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 2008, p. 6).

O carnaval remonta aos festejos pagãos da Europa pré-cristã, nos quais se comemoravam os ciclos de renascimento da natureza, no equinócio da primavera. De acordo com o que relata Bakhtin (2008), durante milênios, desde os primórdios da civilização humana, a percepção e a consciência do tempo sofreram transformações consideráveis. No princípio, o tempo era visto como uma justaposição do começo e do fim de um desenvolvimento natural: inverno/primavera, morte/nascimento, partes constitutivas de um ciclo vital. “A sucessão das estações, a semeadura, a concepção, a morte e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção implícita do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica” (BAKHTIN, 2008, p. 22). O sentimento que instaurava um sinal de igualdade entre as sucessivas estações climáticas, com as consequências naturais do ciclo biológico, é ampliado e aprofundado e passa a abranger os acontecimentos da sociabilidade humana. Institui-se, desse modo, o sentimento da temporalidade histórica. Em meio a todo esse processo, o ritual festivo adquire um papel importante na marcação do tempo, seja do tempo cósmico-natural, biológico, seja da temporalidade histórica.

A festa carnavalesca representava o mundo ao contrário, em que se dissolviam as fronteiras entre pobres e ricos, onde se mesclavam os desejos e rompiam-se as dicotomias entre o sagrado e o profano, o sublime e o vulgar, o belo e o feio. Era a oportunidade para se viver além do bem e do mal.

Bakhtin parte da análise do carnaval, enquanto uma festa popular, para elucidar o conceito de carnavalização e as especificidades da literatura carnavalizada. Segundo ele,

o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma 'vida às avessas', um 'mundo invertido'. (BAKHTIN, 2010, p.122-123).

Conforme indica Bakhtin (2010), o teatro carnavalesco é o da vida privada, daquilo que é comum a todos os seres humanos, o lugar em que não se obedecem a regulamentos, onde tudo é permitido, inclusive o grotesco, a excentricidade, o profano e o obsceno, contrariando a ordem oficial cerceadora. Deste modo, demonstra que as personagens carnavalescas, exacerbadamente caracterizadas pela extravagância, são alegóricas e representam tipos determinados. Tornam-se o que realmente são ou aquilo que desejam ser, pois lançam mão do mimetismo, do travestismo e do mascaramento.

Bakhtin (2010) assevera que a carnavalização “permite que se revelem e expressem - em forma concreto-sensorial - os aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 2010, p.123). Destarte, a carnavalização amalgama uma série de metamorfoses, de mimetizações, de travestimentos, de comicidade, de fantasia e inventividade e, em meio a todos esses aspectos aqui arrolados, é perceptível o ritual no qual se situam as mudanças e transformações.

Pode-se afirmar que a carnavalização aglomera uma plurivocidade tal que a caracteriza, de forma marcante, como uma esfera coletiva e polifônica, dada sua heterogeneidade constitutiva, que conjuga extravagância e simplicidade, cenários exóticos e cotidianos, aspectos eruditos e populares, amalgamando uma significativa variedade de estilos e mesclando pessoas de diferentes classes sociais, etnias e idades. Eis a síntese da cosmovisão carnavalesca.

Levando-se em conta que a carnavalização é marcada pelo estado do mundo às avessas, Bakhtin (2010) demonstra que os binarismos ganham lugar num teatro a céu aberto em que as hierarquias são desfeitas: a plebe vira elite, travestida com requintadas fantasias; invertem-se os gêneros, os homens se vestem de mulher e vice-versa; comemora-se a abundância, com excessos de alegria, brilho, enfeites, música, danças, máscaras, etc. em oposição à escassez cotidiana. Toda essa encenação do privado

acontecia no âmbito público, durante os cortejos e procissões que ganhavam os espaços das ruas e praças. Bakhtin (2010) ainda afirma: “trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é vida deslocada do seu curso habitual” (BAKHTIN, 2010, p. 126).

Considerando-se o fato de que a carnavalização caracteriza-se como a celebração do riso e do cômico, nesse aspecto, a paródia é o elemento que dela mais se acerca, visto que subverte a ordem pré-estabelecida, por meio do escárnio e da irrisão da realidade. Colocada dessa forma, infere-se que a carnavalização está relacionada ao “aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso” (BAKHTIN, 2008, p. 73). Assim, a paródia abrange justamente esse universo de inversão, de destroncamento, de incongruência, de dessacralização e de profanação característico da literatura (e, por extensão, da obra de arte) carnavalizada.

Entende-se, portanto, como carnavalesca, a ruptura de tabus e preceitos, bem como a liberação de energias libidinais, instintos e desejos, que, habitualmente, foram cerceados e censurados pela cultura oficial. O interdito cede lugar à transgressão e se realiza a sacralização de elementos profanos. Segundo Bakhtin (2008), é o “realismo grotesco”, próprio da carnavalização, que possibilita a articulação da vida material e corporal, na qual as imagens do corpo e da satisfação dos desejos carnavais (de comida, bebida e sexo) têm lugar de destaque.

Como discorre Discini (2010), a significação geral do que hoje se entende por *grotesco* permaneceu, durante muito tempo, como uma subclasse do cômico, do cru, do baixo, do burlesco ou mesmo do mau gosto. Aplicou-se ao termo uma significação ampla e genérica para o que se entende comumente por aberrante, fabuloso, demente, macabro, caricatural ou denominações semelhantes. Seus tantos sentidos e as múltiplas referências já foram abordados, de diferentes modos, buscando-se a compreensão e o lugar dessa expressão estética tão rica de possibilidades de significação, como também bastante difícil de conceituar.

Bakhtin (2008) narra que o vocábulo *grotesco* foi tomado de empréstimo do italiano, *la grottesca* e *grottesco*, derivados de *grotta*, que, em língua portuguesa, se traduz por gruta. Estes termos foram cunhados para designar um tipo específico de ornamentação encontrado nos fins do século XV, em escavações feitas em Roma, nos subterrâneos das *Termas de Tito*, na *Domus Aurea* e em outras regiões próximas na

Itália. O que se descobriu foi uma espécie de ornamentação antiga, até o momento desconhecida e, por esse motivo, sem designação específica. Nela, podia-se perceber o jogo livre, insólito e fantástico de formas que se confundiam, pois se mesclavam e estavam em constante processo de transformação. Os limites entre as formas são ultrapassados e não se percebe a imobilidade comum na chamada pintura da realidade, indicando que as formas não são acabadas e tudo está em movimento e metamorfose. O termo *grotesco* passou, então, a exprimir a “transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência” (BAKHTIN, 2008 *apud* DISCINI, 2010, p.58). Conforme notam Sodré e Paiva (2002),

[...] comum na percepção do grotesco é a figura do rebaixamento (chamada de *bathos*, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou *disgusto*, como preferem os italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17)

Contrariamente ao ideal estético que, desde a Antiguidade clássica, prega a predominância do belo sobre o feio, tomando-se, por vezes, a beleza como sinal de bondade e a feiura como maldade, o *grotesco* caracteriza-se por ser eminentemente humano. Como tal, exhibe as mais básicas necessidades naturais humanas, tais como comida, bebida, sexo, prazeres sensoriais de uma forma geral. Tais necessidades são, quase sempre, negadas ou vilipendiadas pelas instituições de poder, principalmente as de cunho religioso, em relação às necessidades espirituais. Sodré e Paiva (2002) também afirmam que

[...] o belo é, desde o antigo grego, ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas. [...] O feio (tradicionalmente identificado ao ‘mau’, assim como o belo era tido como ‘bom’), por sua vez, não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retirarmos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por exemplo, a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17-19)

Um grande motivador que se instaura como um dos determinantes deste texto é o de demonstrar a humanidade do *grotesco* e a animalidade dos seres humanos, bem distante dos elevados padrões de idealização ascética cristã. Investigá-lo, conhecendo e

desvendando seus elementos constitutivos, é estudar e compreender o ser humano, sem disfarces e despido dos valores impostos pelas instituições sociais. Segundo defende Bakhtin (2008), o *grotesco* não foi compreendido nem apreciado de acordo com seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético.

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 39).

Ainda conforme indicam Sodr e e Paiva (2002), Pedro Almod ovar trafega por essa vertente. Os primeiros filmes do referido diretor, embora sem grande apuro est tico, “com uma narrativa caótica e, às vezes, tosca” (SODR E; PAIVA, 2002, p.100), caracterizam-se por um excesso transgressivo e um humor corrosivo que toma como alvo das suas críticas às hipocrisias socialmente estabelecidas numa Espanha ultramoralista e retrógrada, que renascia culturalmente das cinzas do fascismo franquista.

Convém lembrar que a *carnavaliza o*, para Bakhtin (2008; 2010),   uma categoria literária, da , pode-se se inferir que toda carnavaliza o   carnaval, ou apresenta elementos característicos do fenômeno carnavalesco, mas nem todo carnaval pode ser considerado como carnavalizado, no sentido est tico do termo. Isso quer dizer que o carnaval, tal como   concebido atualmente, pode carregar alguns resquícios do antigo fenômeno festivo, mas, certamente, em muito se modificou em termos de concep es ou até mesmo da sua realiza o.

Além disso, o estudo de Bakhtin permite compreender, de modo mais acurado, o sentido da carnavaliza o, tanto como g nero literário, quanto como fenômeno cultural popular. Resguardadas as especificidades de tempo e lugar, a partir da análise que Bakhtin faz da literatura, podem-se encontrar em outras formas de arte, a exemplo do cinema, algumas características que o identificam como uma manifesta o cultural carregada de excentricidades, alegorias e representa es sociais diversas, próprias de um dado tempo, povo ou lugar.

AS MULHERES DE ALMODÓVAR E A OUSADIA DE SER

De acordo com Carlos e Guimarães (2011), após o grande sucesso de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), aclamado pela crítica internacional, Almodóvar tornou-se conhecido por sua sensibilidade ao filmar mulheres. Entretanto, mesmo antes deste longa-metragem, o diretor já estava associado a fortes personagens femininas como a ninfomaniaca *Sexília*, de *Labirinto de Paixões* (1982).

Posto isto, não faria, no entanto, sentido, falar de Almodóvar sem falar das suas atrizes-fetiche, muitas vezes, lançadas no circuito internacional depois de surgirem em seus filmes. O espanhol apresentou ao mundo importantes nomes do panorama internacional da atualidade, tais como: *Penélope Cruz*, *Carmen Maura*, *Blanca Portillo*, *Victoria Abril* e *Rossy de Palma*, que atingiram grandes patamares no circuito europeu, graças às personagens que viveram em produções de Almodóvar. Estas, com maior ou menor peso, representam, em todas as suas obras, os verdadeiros fetiches do diretor: a força da mulher, a maternidade, a Espanha multicolorida e universal, as tradições, as fortes cores e as paixões avassaladoras.

Conforme aponta Carrega (2017), a obra de cineastas como Pedro Almodóvar atingiu uma notoriedade internacional que se deve largamente ao circuito dos festivais de cinema e das salas especializadas em grandes centros urbanos. É interessante notar que estes filmes foram distribuídos em países como os Estados Unidos e Reino Unido, bem como para quase toda a Europa Ocidental. Tal fato lhes confere um estatuto *transnacional* para o qual contribui a presença de atores espanhóis conhecidos do grande público pelo seu trabalho em produções hollywoodianas, tais como António Banderas e Penélope Cruz.

Inicialmente, os seus filmes, por não possuírem um ajuste estético e formal ao que se convencionou chamar de *cinema cult*, sofreram diversas considerações negativas dos críticos. Entretanto, cabe aqui salientar que embora a crítica cinematográfica os considerasse fora dos padrões do *cinema de qualidade*, seus filmes optam por modelos alternativos que se distinguem pelo excesso formal, através de uma estética assimiladora do *kitsch* e da cultura de massas.

Diversos fatores contribuíram para o alargamento das fronteiras da cinematografia popular europeia pelo mundo e, em especial, da aceitação da estética cinematográfica *kitsh* almodovariana. Conforme aponta Bergfelder (*apud* CARREGA, 2017), incentivadas por convênios governamentais que visavam estimular as indústrias de cinema nacionais, tendo em vista combater a hegemonia do cinema norte-americano,

as casas produtoras europeias apostaram num modelo de coprodução internacional que, ao garantir recursos financeiros e alargar os mercados de distribuição, permitiu o florescimento dos gêneros populares na Europa mediterrânea.

Bergfelder (*apud* CARREGA, 2017), assevera que as produções populares europeias, desvalorizados pela intelectualidade cinéfila e acusadas de uma suposta subserviência aos modelos impostos pelo cinema de Hollywood, nascem e desenvolvem-se numa íntima relação com as mesmas formas da cultura popular que influenciaram o cinema clássico de Hollywood, constituindo, deste modo, um fenômeno bem mais complexo do que uma mera imitação dos filmes norte-americanos. Como aponta Tavares (2005), um dos fatores de explicam a receptividade do cinema almodovariano na América são os diversos diálogos travados com a *cultura pop*. Para Tavares (2005),

a filmografia de Almodóvar apresenta sempre situações/citações da Pop Art ou mesmo da cultura pop. A publicidade, uma marca registrada da arte para as massas, é muitas vezes inserida em seus filmes, ocupando uma posição que ultrapassa o mero papel de ilustração. A paródia é o seu *modus operandi* de eleição. Através de um jogo intertextual de inversões, citações e conversões, vários textos penetram no universo do realizador. Além da publicidade encontramos ainda a banda desenhada, que foi, por sua vez, o alimento básico da pintura de outro ícone da *Pop Art*: Roy Lichtenstein (o artista, que abominava os tipos fascistas das HQs da altura, como o Super-Homem, admirava profundamente a sua estética). (TAVARES, 2005, p. 1072)

É interessante notar que, nesse contexto, ainda conforme Tavares (2005), as imagens populares, elevadas ao estatuto de arte por Andy Warhol, como as do Super-Homem e Marilyn Monroe ganham lugar de destaque nas galerias de arte e nos museus, bem como as cores fortes, quase selvagens, primárias, principalmente o vermelho, muito utilizado nos cenários de Almodóvar. O cinema almodovariano é um cinema que fala (e mostra) a moda, a música pop, os filmes B e a subliteratura, por exemplo. Trata-se de um cinema que faz citações universais sem perder a sua cor local (vermelho). Guarda a memória de um país que teve grandes retratistas, como Goya e Velázquez, capazes de captar a essência daqueles que retratavam. Almodóvar é um grande retratista, ele procura revelar que, apesar do absurdo das situações, seus personagens possuem uma alma, são verossímeis. Por mais bizarros que nos pareçam, é possível acreditarmos em seus desesperos e paixões. Seu universo é habitado por pessoas comuns, mas pessoas comuns retiradas do seu quotidiano e convertidas em signo.

Os primeiros filmes de Almodóvar, feitos ainda nos anos 70, estavam completamente imbuídos do espírito da época: irreverência e criatividade no conteúdo, pouca mestria na realização final. Neste período ele vai dirigir alguns filmes em 8 e 16mm. Sua primeira longa-metragem, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, aparece em 1979-80, desde então, foi construindo uma cinematografia internacional que tem uma característica muito peculiar: fala ao mundo desde seu próprio umbigo, ou seja, através de um cinema que é auto referencial e profundamente marcando pela presença de traços da cultura espanhola. Assim, Almodóvar consegue criar uma cinematografia internacional sendo, ao mesmo tempo profundamente pessoal, fruto da cultura pop [...] na medida certa, temperando sempre com uma grande dose de humor. Utilizando as referências locais e as outras que ultrapassam quaisquer regionalismos [...]. (TAVARES, 2005, p. 1074).

Em Almodóvar, as várias facetas da mulher concorrem para oportunizar uma nova visão do sexo feminino, nunca tomado como *sexo frágil*, mas sim percebido como *o sexo forte*, numa acepção que questiona a normalidade do que é *ser mulher*. É, nestes termos, imprescindível não esquecer a importante ligação ao mundo homossexual e travesti que o cineasta carrega. Isso será, claramente, motivo para esta nova visão e para que dê à figura da mulher um papel de destaque, comparando as dificuldades sociais das mulheres às dos grupos de diferentes orientações e identificações sexuais. Surge, assim, o poder máximo da mulher e a figura do homem aparece subjacente e dependente daquela.

Sua obra é povoada por personagens nada convencionais e temas chocantes como incesto, estupro, etc. e, não raro, põe as personagens femininas em preponderância em relação às masculinas. Embora Almodóvar já tenha dado entrevistas dizendo que sua visão sobre a alma masculina não é tão má como aparenta, na maioria de seus filmes, ele constrói personagens masculinas moralmente falíveis, corruptas, criminosas, pervertidas, sequestradoras, estupradoras ou apenas figuras de pouca importância em histórias povoadas e dominadas por mulheres. Exemplos disso são *Victor*, em *Carne trêmula* (1987), *Benigno*, em *Fale com ela* (2002), *Paco*, em *Volver* (2006) e *Robert*, em *A pele que habito* (2011). Seus filmes com protagonistas femininas tendem a pesar mais no humor e na comédia como em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), enquanto que os filmes com homens no papel central tendem a ser mais sombrios, como em seu filme mais recente *A pele que habito* (2011).

Em sua longa filmografia, é notório que a predileção por personagens femininas seja uma das características mais marcantes. As *mulheres de Almodóvar* são personagens que transbordam emoção. São mulheres completas que ele faz questão de

retratar como as da vida real e não como objetos, como não é raro encontrar nos filmes hollywoodianos. Influenciado, nas telas, por *Carole Lombard*, *Shirley MacLaine*, *Marilyn Monroe*, *Audrey* e *Katharine Hepburn*, ao longo dos anos, Pedro Almodóvar foi inspirado também pelas mulheres da vida real, como sua mãe, *Francesca Caballero*, de quem tinha muita proximidade e admiração e, depois, nas mulheres da pequena cidade em que vivia em *La Mancha*, mais tarde retratadas em seu filme *Volver* (2006). Posteriormente, viu na figura de atrizes como *Carmen Maura*, *Victoria Abril* e *Penélope Cruz* a personificação das suas musas. O diretor as cultua como mulheres fortes, peculiares, intensas, grandiosas e fulgurantes.

Por haver crescido rodeado por tantas mulheres, o diretor desenvolveu uma compreensão inigualável da alma feminina e seus filmes costumam mostrar mulheres fortes, cheias de vida, mas também humanas, vulneráveis, que cometem erros e levam a vida adiante com força e segurança, como, por exemplo, *Manuela*, a mãe que perde o filho em *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Raimunda*, a filha que reencontra a mãe em *Volver* (2006). Sejam elas mães, donas de casa, modernas, conservadoras, homossexuais, transexuais ou o que for, as musas almodovarianas são um pouco de tudo isso, vivendo os enredos das tramas melodramáticas.

Carlos e Guimarães (2011) relatam que foi em *O que eu fiz para merecer isso?* (1984) que Almodóvar deu a primeira volta em sua carreira em direção ao melodrama. Com a história de uma dona de casa explorada pela família, o filme demonstra uma solidez narrativa e uma homogeneidade de atuações inéditas, sem prescindir dos seus habituais elementos de provocação. Com o filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), o diretor retorna às comédias cheias de contrassensos, agora revelando um senso estético mais apurado e um afiado talento para os diálogos. Este filme se torna um marco na carreira do cineasta e ele é consagrado pela crítica internacional. Sequencialmente, aparecem *Ata-me* (1990), *De salto alto* (1991) e *Kika* (1993), consolidando o “estilo almodovariano de fazer filmes”, entretanto, o que se percebe nesses últimos filmes é que suas tramas começaram a se repetir e as marcas desse “estilo” se transformam em clichês, apontando para o esgotamento de uma fórmula.

Quando a carreira de Almodóvar parecia estar caminhando para uma derrocada, ele se reinventou, recorrendo, novamente, ao melodrama e substituiu os excessos dos filmes anteriores por uma narrativa mais sóbria e mais contida, elaborando, assim, *A flor do meu segredo* (1995). Seguem-se a este *Carne trêmula* (1997), com protagonistas

masculinos e uma narrativa policial, e as obras aclamadas internacionalmente *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Fale com ela* (2002), ambas calcadas numa narrativa melodramática.

De um modo geral, o melodrama oferece oportunidades e temáticas afins com a categoria estética do grotesco. O gênero melodramático, como se sabe, é pretexto frequente para aquelas situações marcadas por clichês culturais, significações já estabelecidas e gastas, destinados a provocar emoções fáceis, a que se costuma chamar de ‘breguice’, ‘cafônico’, ‘mau gosto’, ‘kitsch’, etc.. Trata-se, na verdade, de um desnível entre o gosto momentaneamente valorizado pelas elites sociais e o gosto das classes populares, ainda guiado por padrões estéticos antiquados. É terreno propício ao florescimento de manifestações grotescas. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 99-100).

Conforme afirmam Carlos e Guimarães (2011), Almodóvar privilegia corpos que fogem à homogeneidade e à candura das formas físicas das atrizes de Hollywood, mesmo lhes admirando. A exemplo disso, cabe aqui mencionar as atrizes *Chus Lampreave*, *Rosário Flores*, *Antônia San Juan* (que faz o papel de um travesti em *Tudo sobre minha mãe*) e a atriz transexual *Bibi Anderson*.

No que se refere à questão do grotesco, a atriz Rossy de Palma³, é um bom exemplo desse fato. Ela possui um rosto anguloso e nariz recurvado e torto, típico de um quadro cubista de Pablo Picasso.



Figura 1 - Atriz Rossy de Palma³

Ainda sobre a questão do grotesco, é digna de nota a personagem Andrea Caracortada⁴, interpretada pela atriz Victória Abril, apresentadora-diretora de um noticiário sangrento, intitulado *O Pior do Dia* (Lo Peor del Día), no filme *Kika*. Inimiga de Kika, Andrea Caracortada vive à caça de notícias de violência, mortes, estupros, tráfico de drogas, abuso sexual de crianças, etc. Seu figurino, com seios à mostra e

³ Fotograma disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-10618/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

⁴ Fotograma disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-2990/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

sangue escorrendo pela silhueta abaixo, foi desenhado por Jean-Paul Gaultier, conferindo-lhe um aspecto típico de uma personagem de um burlesco filme de terror, semelhante ao que correspondeu a Madonna, nos anos 90, e ao que hoje corresponderia a Lady Gaga em suas performances grotescas e caricaturescas.



Figura 2 - Personagem Andrea Caracortada⁴

Quanto mais escrachado for o seu desempenho ou mais incomum ou anguloso for o seu rosto, mais ela terá espaço em seus filmes. Todas as atrizes e personagens fora da norma guardam algo do próprio Almodóvar. Suas performances mimetizam não só um tipo de mulher em constante ebulição, mas também o próprio gestual do diretor. Carlos e Guimarães (2011) chegam a afirmar que, no início da carreira, a atriz *Carmem Maura* teve a função de *alter-ego* feminino do diretor, protagonizando cenas de sexo ocasional, como em *O que fiz para merecer isto?* (1984) ou extrapolando os limites da sexualidade, como a transexual de *A lei do desejo* (1987). Tudo o que a natureza não permitiu a Almodóvar, *Carmem Maura* se encarregou de interpretar no cinema.

Carlos e Guimarães (2011) indicam que o corpo fragilizado e reduzido em força é um dos temas recorrentes nas obras dos cineastas mestres do melodrama. Esta característica é recorrente também na cinematografia almodovariana. Um bom exemplo disso são os filmes *Fale com ela* (2002) e *Tudo sobre minha mãe* (1999). Ambos falam de mulheres fragilizadas, que giram em torno do mundo do espetáculo e colocam a questão da representação, mais uma vez, no centro da ação. As cores são investidas de poderes narrativos consistentes, lembrando, em muito, a utilização que delas se faz nos melodramas clássicos hollywoodianos.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

Dialógico, polifônico e intertextual, o cinema de Almodóvar nos lança num labirinto onde o sentido só pode saltar do entrechoque de suas múltiplas perspectivas onde a ação unificadora e coerentizante de um cinema chamado clássico é substituída pela exacerbação da diferença e da ambiguidade. (SILVA, 1996, p. 62).

No que diz respeito ao fenômeno da carnavalização descrito por Bakhtin, é visível o traço do exagero, tanto na interpretação dos papéis desenvolvidos pelas personagens, como em seu figurino e em seus cenários⁵, marcados por cores fortes e vibrantes.

Os filmes de Almodóvar são marcados por um exagero que se revela tanto na estética quanto na trama. As cenas do diretor espanhol costumam ser classificadas como *kitsch* (de mau gosto), com cenários e figurinos coloridos e cheios de referência à *pop art*. A extravagância visual traz um aspecto de paródia e carnavalização, que se combinam com um humor grotesco do cineasta.



Figura 3 - Cenários dos filmes marcados por cores fortes e vibrantes⁵

Uma das características mais marcantes dos filmes de Almodóvar é o visual vibrante e cheio de cores. O diretor está sempre atento para que papéis de parede, armários, móveis e roupas mostrados em cena sejam sempre bem coloridos. Todas as luzes, cores, cenário e figurinos representam elementos em sua narrativa fílmica. Os filmes de Almodóvar chamam a atenção, principalmente, pelo uso da cor vermelha. “O vermelho é uma cor muito significativa. Na Espanha, representa ódio, amor, fogo, sangue. No Japão, é a cor dos condenados à morte. Então, conclui-se que o vermelho é a cor que personaliza a humanidade”, afirmou Almodóvar (*apud* CARLOS; GUIMARÃES, 2011, p. 62).

⁵ Fotograma disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-5289/>>. Acesso em: 10/10/2016.

Conforme apontam Sodré e Paiva (2002), em filmes mais recentes e “esteticamente mais depurados” como *Carne trêmula* (1997), *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A flor do meu segredo* (1995), Almodóvar parte do melodrama para ir desconstruindo, aos poucos, as armaduras convencionais das relações humanas. *Tudo sobre minha mãe*, por exemplo, é a história de uma mãe cujo filho morre atropelado por um automóvel e sai à procura do pai para dar-lhe a fatal notícia. Hoje, o pai é *Lola*, um travesti bastante conhecido nas ruas, mas, ao mesmo tempo, um ativo amante de mulheres, uma das quais é *uma freira* que dele contrai AIDS e *encontra-se grávida*.

Ainda conforme discorrem Sodré e Paiva (2002), o filme mantém um *ethos* “brega”, pontuado por situações insólitas e moralmente desviantes, bem semelhantes, ao estilo *Nelson Rodrigues*, mas confirma, esteticamente, a linha crítico-grotesca do cineasta, na medida em que produz no espectador a perturbadora consciência da mutação identitária no mundo contemporâneo e da dúvida quanto ao estatuto da patologia social. Com o filme, Almodóvar nos faz perguntar: quem está mesmo doente, os casos tidos como desviantes ou os valores sociais que tendem a não respeitar as diferenças? A se julgar pelos seus filmes, em Almodóvar, o patológico decorre mais da moralidade burguesa judaico-cristã do que dos desvios tidos como aberrantes.

De acordo com Melo (1996), o cineasta espanhol cultua, em seus escritos e em seus filmes, as excêntricas atitudes das estrelas hollywoodianas desde os anos 30 até os anos 60. Dentro do conjunto de publicações dirigidas ao público feminino, Almodóvar encontrou inspiração em consultórios sentimentais de revistas, novelas cor-de-rosa e magazines de moda. Pode-se mencionar, ainda, a fotonovela pornô e a *comic*, de cujo ritmo vertiginoso ele se apropria. Entretanto, a catarse feminina atinge seu clímax nas letras dos boleros. Essas canções cheias de dor sintetizam, numa perspectiva sociológica, “a afetividade das classes baixas, o realismo apaixonado, o naturalismo cru e os sentimentos exagerados do melodrama e do mundo das mulheres” (LEON; MALDONADO, 1989 *apud* MELO, 1996, p. 239).

Para Melo (1996), “as personagens almodovarianas superam, na maioria das vezes, o neurótico contexto urbano em que vivem. Elas não se importam com o desprezo que a sociedade lhes dirige, pois reconhecem que são mais autênticas quando lidam com problemas, paixões e desejos” (MELO, 1996, p. 239). O autor ainda aponta que essas personagens, oprimidas pelo contexto urbano, são amorais e revolucionárias. Almodóvar patrocina a aliança entre hetero e homossexuais, travestis, transexuais e

outras formas andróginas não convencionais, todos os que estão à margem da sociedade, com o objetivo de “normalizar” o que é considerado aberrante e “naturalizar” a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a Antiguidade Clássica, principalmente na cultura grega, o belo indicava a expressão de simetria, de harmonia, de verdade e de bondade, combinando-se de forma estética e ética e transformando-se num ideal de vida. O feio, por sua vez, era identificado com o mal, com o perverso, etc. O grotesco, para além do belo e do feio, é a possibilidade de compreender que existem formas estéticas que atravessam os séculos e provocam as mais diversas percepções nos seres humanos e evocam os mais diversos tipos de sensação e de comportamento.

Os estudos a respeito da carnavalização e do grotesco, realizados por Mikhail Bakhtin, apontam a possibilidade de investigar que existem outras formas de perceber a realidade das artes em geral (escultura, pintura, literatura, arquitetura, dança, teatro, cinema, artes gráficas, etc.) e de relativizar o conceito de beleza que envolve essas mesmas artes.

Ainda numa perspectiva apontada por Bakhtin, investigar o grotesco é fazer um exame da própria realidade, onde os seres humanos, numa experiência de lucidez, adquirem uma consciência da vida, retirando-lhe os diversos véus que a encobrem, desconstruindo-a e exibindo as suas diversas contradições.

No caso específico do cinema realizado pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar, como foi apresentado anteriormente, o estilo das personagens resulta da associação de suas experiências pessoais, da observação da realidade e de diversas influências da cultura popular. Os diversos relatos das mulheres, dos travestis e dos homossexuais, o sofrimento imposto pelo machismo, os conflitos entre a vida mundana e a vida religiosa e a acidez da crítica generalizada à posição da mulher na sociedade de consumo formam o cenário onde suas personagens femininas e de *expressão feminina* se movimentam.

Almodóvar caracteriza as suas personagens como vítimas da paixão e acredita que as pessoas feridas, principalmente em suas relações amorosas, reagem de forma ativa às dificuldades da vida. Em sua obra, as personagens femininas representam essa possibilidade de auto-superação. O cinema de Almodóvar dá às suas personagens uma

autonomia que é motivada pela obediência cega aos seus desejos. O desejo rompe o véu que separa o masculino do feminino, ressignificando as suas personagens, bem como indo contra as ordens sociais e morais estabelecidas e questionando os mais diversos valores.

Na história do cinema, de uma forma geral, as personagens femininas têm sido, quase sempre, estereotipadas através de clichês. A obra de Almodóvar se caracteriza, geralmente, não por reproduzir esses clichês, mas por usá-los em seu trabalho como objeto de crítica, no que se refere ao papel da mulher nas diversas relações estabelecidas: filha, mãe, esposa, amante, trabalhadora, etc. Assim, o grotesco é um elemento de crítica utilizado por Almodóvar para traçar um retrato da mulher dentro da sociedade contemporânea espanhola, bem como para denunciar as diversas formas de opressão que estas sofrem.

Os estudos que realizam uma análise da obra cinematográfica do Pedro Almodóvar a partir dos conceitos teóricos elaborados por Mikhail Bakhtin ainda são muito incipientes. Entrelaçar esses dois referenciais é uma tarefa muito estimulante. Este artigo que ora se apresenta teve o objetivo primordial de ser uma investigação introdutória a respeito dessa relação.

REFERÊNCIAS

CAÑIZAL, Eduardo Pañuela. A corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar. In: _____. (Org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. 2. ed. rev. São Paulo: Anablume/ECA-USP, 1996. p.11-47.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. Aventuras em technicolor: paraliteratura e cinema transnacional na Europa Mediterrânea. **Revista Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, Rio Branco, vol. 6, n. 2, p.1-13, dez., 2017.

CARLOS, Cássio S.; GUIMARÃES, Pedro M. **Pedro Almodóvar: Volver (textos)**. São Paulo: Moderna, 2011. (Coleção Folha Cine Europeu, v. 6).

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara F. Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

MELO, Andréa Mota B. A presença feminina no cinema de Almodóvar. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. 2. ed. rev. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996. p.223-275.

RODRIGUES, Ana Lucilia. **Pedro Almodóvar e a feminilidade**. São Paulo: Escuta, 2008.

SILVA, Wilson H. da. No limiar do desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. 2. ed. rev. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996. p.49-84.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TAVARES, Mirian Nogueira. Douglas Sirk, Andy Warhol e Corín Tellado: as presenças sempiternas na obra de Almodóvar. In: 4º Congresso SOPCOM, p.1066-1075, out., 2005, Aveiro. **Livro de Actas da Conferência Internacional - Repensar os media: novos contextos da comunicação e da informação**. Aveiro: 4º SOPCOM, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tavares-miriam-douglas-sirk-andy-warhol-corin-tellado.pdf>. Acesso em: 02/05/2019.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A flor do meu segredo. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, El Deseo, Ciby 2000. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Marisa Paredes, Chus Lampreave, Kiti Manver, Imanol Arias, Jordi Mollà, Rossy de Palma, Carme Elias, Juan Echanove. Países: França e Espanha. Ano de lançamento: 1995.

A lei do desejo. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Gênero: Drama. Elenco: Antonio Banderas, Manuela Velasco, Eusébio Poncela, Fernando Guillén, Nacho Martínez, Fernando Guillén Cuervo, Agustín Almodóvar. País: Espanha. Ano de lançamento: 1987.

A pele que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, El Deseo. Gênero: Drama, suspense. Elenco: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Álamo, Blanca Suárez, Eduard Fernández, José Luis Gómez. País: Espanha. Ano de lançamento: 2011.

Abraços partidos. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Gênero: Drama. Elenco: Penélope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo, José Luis Gómez, Ángela Molina, Lola Dueñas, Kiti Manver, Rubén Ochandiano. País: Espanha. Ano de lançamento: 2009.

Ata-me! Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, El Deseo. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Emiliano Redondo, Manuel Bandera, Antonio Banderas, Agustín Almodóvar, Francisco Rabal, Victoria Abril, Julieta Serrano, Loles León. País: Espanha. Ano de lançamento: 1990.

Carne trêmula. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Gênero: Drama. Elenco: Javier Bardem, Pilar Bardem, Penélope Cruz, Francesca Neri, Ángela Molina. Países: França e Espanha. Ano de lançamento: 1987.

De salto alto. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Victoria Abril, Feódor Atkine, Miguel Bosé, Javier Bardem, Cristina Marcos, Marisa Paredes, Nacho Martínez. Países: França e Espanha. Ano de lançamento: 1991.

Fale com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, El Deseo. Gênero: Drama, comédia e romance. Elenco: Javier Cámara, Geraldine Chaplin, Pina Bausch, Paz Vega, Elena Anaya, Rosario Flores, Dario Grandinetti, Leonor Watling. País: Espanha. Ano de lançamento: 2002.

Kika. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Veronica Forqué, Peter Coyote, Victoria Abril, Rossy de Palma, Manuel Bandera, Kaja Elejalde, Alex Casanovas. Países: França e Espanha. Ano de lançamento: 1993.

Labirinto de paixões. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Pedro Almodóvar. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Imanol Arias, Cecilia Roth, Antonio Banderas, Agustín Almodóvar, María Elena Flores. País: Espanha. Ano de lançamento: 1982.

Má educação. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Gênero: Drama, suspense. Elenco: Gael García Bernal, Fale Martínez, Javier Cámara, Daniel Giménez-Cacho, Lluís Homar, Juan Fernández, Petra Martínez. País: Espanha. Ano de lançamento: 2004.

Mulheres à beira de um ataque de nervos. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, El Deseo, Lauren Film. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Carmen Maura, Chus Lampreave, Kiti Manve, Julieta Serrano, Loles León, Antonio Banderas, María Barranco, Rossy de Palma. País: Espanha. Ano de lançamento: 1988.

O que eu fiz para merecer isso? Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Kaktus Producciones Cinematograficas S.A., Tesauro S.A. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Chus Lampreave, Carmen Maura, Verónica Forqué, Kiti Manve, Cecilia Roth, Angel de Andres Lopez, Ryo Hiruma, Luis, Hostalot. País: Espanha. Ano de lançamento: 1984.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

Pepi, Luci, Bom e outras garotas da turma. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Felix Roteata. Gênero: Comédia. Elenco: Carmen Maura, Felix Roteata, Agustín Almodóvar, Alaska, Eva Siva, Julieta Serrano, Fernando Hilbeck. País: Espanha. Ano de lançamento: 1980.

Tudo sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Gênero: Drama. Elenco: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Rosa María Sardá, Candela Peña. País: Espanha. Ano de lançamento: 1999.

Volver. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, El Deseo. Gênero: Comédia dramática. Elenco: Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Chus Lampreave, Yolanda Ramos, Antonio de la Torre, Yohana Cobo, Pepa Aniorte. País: Espanha. Ano de lançamento: 2006.