



Universidade de Brasília

Faculdade de Educação

Programa de Pós-Graduação em Educação

**Leo, Alícia, Amparo, Tália:
Imagens do feminino em Almodóvar**

Adriane Barboza Fritz

Orientadora: Professora Doutora Laura Maria Coutinho

Brasília, março de 2008.

ADRIANE BARBOZA FRITZ

**Leo, Alícia, Amparo, Tália:
Imagens do feminino em Almodóvar**

Dissertação apresentada a Faculdade de Educação na Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação, área de concentração – Educação e comunicação, sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

**Brasília
março de 2008.**

ADRIANE BARBOZA FRITZ

**Leo, Alícia, Amparo, Tália:
Imagens do feminino em Almodóvar**

Banca Examinadora:

Prof^ª. D^ª. Laura Maria Coutinho – Faculdade de Educação - UnB

Orientadora

Prof^ª. D^ª. Ondina Pena Pereira – Universidade Católica de Brasília

Prof^ª. D^ª. Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida

Faculdade de Educação - UnB

Prof. D. Lúcio França Teles – Faculdade de Educação - UnB

Ao meu filho João Pedro, minha alegria e entusiasmo.

Agradecimentos

Agradeço aos seguintes colegas e professores por seus conselhos, incentivos e apoio: Lúcio Teles, Maria Luísa Angelim, Renato Hilário, Pedro Filho e Tadeu Maia.

Toda minha gratidão a minha família pelo apoio e encorajamento. Ao meu irmão Israel Fritz e a minha cunhada Aurení Nobre Fritz pela dedicação e força em todos os sentidos, minha irmã Arlete Fritz Sluzala pela singeleza ao ver o belo em todas as coisas, ao meu pai pela coragem e determinação, e em especial agradecer a aquela que é a inspiração em tudo que há de nobre na minha formação, minha mãe, que pediu a Deus por mim todas as noites e fez parte de cada etapa deste saber. Não sei como agradecer a minha irmã Anete Fritz Neves, cujas opiniões foram essenciais; por seu carinho e boa vontade; por ter lido, relido e ajudado a revisar cada versão desta escrita.

Por fim agradecer a minha orientadora e amiga Laura Coutinho, que apostou nesta escrita, me inspirou e ajudou a abrir cada porta para este conhecimento. Pela sua paciência e compreensão.

Resumo

O estudo aqui proposto, é uma leitura minuciosa da linguagem fílmica de Almodóvar, focada nos signos visuais e sonoros, que, de forma alegórica, evocam imagens arquetípicas do vivenciar feminino.

Nesta perspectiva, busco compreender os comportamentos femininos, conforme a ótica cinematográfica desse cineasta e observar os signos, que de alguma maneira, conduzam a uma apreensão. No conjunto da obra cinematográfica de Almodóvar, há alguns filmes que dialogam com os contos populares. Assim, procuro encontrar elementos alegóricos nas manifestações que, de alguma maneira, expressem o universo feminino, tais como: os contos de fadas, os arquétipos, os mitos.

Selecionei, para pesquisa, os filmes: *Fale com ela*; *De salto Alto*, *A Flor do meu segredo* e *Volver*. Apesar desse recorte, cito outros filmes que apresentem, em sua narrativa, signos que conduzam à imagem do feminino.

Palavras-chave: Almodóvar, feminino, imagem, arquétipos, contos de fadas.

Abstract

The study, here proposed, it is a meticulous reading of Almodóvar's filmic language, focused in the visual and resonant signs, that in an allegorical way, evoke archetypal images of living feminine. In this perspective, I look for to understand the feminine behaviors under the film director's cinematographic optics and to observe the signs that, somehow lead to that perception.

Conceiving that, in the group of Almodóvar's cinematographic work, there are some films that dialogue with popular stories, I try to understand the allegorical elements – the fairy tales, the archetypes, the myths – as expression of the feminine universe. Among them I centralize the glance in some specific signs: mirror, shoes, cape, red color.

For this study I selected the films *Talk to Her*; *High Heels*, *The Flower of My Secret* and *To Return*. In spite of this profile, I mention other films that present, in its narrative, signs that lead to the feminine image.

Key-word: Almodóvar, feminine, picture, archetypes, fairy tales.

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
OS SENTIDOS DA IMAGEM DO FEMININO	14
ADORMECIDA.....	19
ESPELHO	43
NAS TRILHAS DE EROS.....	69
SALTO ALTO	94
CAPA VERMELHA	117

Apresentação

Intrigada com a presença significativa da imagem do feminino na linguagem cinematográfica de Almodóvar, procuro, em meio, a diversidade de sentidos, apreender os arquétipos femininos que, são constantemente evocados nos filmes *Fale com ela; De salto Alto, A Flor do meu segredo e Volver*.

Essas películas permitem-me conceber a mulher como uma figura marcante na sociedade, já que focam o universo feminino, buscando uma visualização de como esse ser se posiciona diante de si e do outro. Sinto que seus filmes estimulam uma contemplação mais atenta do feminino, em diferentes situações de vida.

Na busca de compreender os comportamentos femininos, conforme a ótica cinematográfica desse cineasta, procuro observar o mais atentamente possível os signos, que de alguma maneira, estejam relacionados com a vida feminina.

Por considerar que “toda arte sempre lida com seres humanos, é uma manifestação humana e apresenta seres humanos”, (Baláz, 1983, p.92), procuro dialogar com manifestações que, de alguma forma, expressem o universo feminino, tais como os contos populares, com as cantigas, os arquétipos, os mitos.

O cinema torna o mundo visível de uma maneira instigante, estimula as pessoas a se olharem, a se contemplarem e apreenderem os significados não somente daquilo que

está visível, mas também do invisível. O significado é nosso, pois somos nós que anexamos aos sons e às imagens percebidas nossas próprias associações e reações.

O recorte da figura feminina como a imagem fundamental nos filmes de Almodóvar, bem como a atribuição de significados aos signos expressos em torno da relação do feminino com o masculino, é uma leitura subjetiva, pautada na minha própria percepção, de espectadora e pesquisadora, estimulada por leituras e bases teóricas que me capacitam a observar melhor as narrativas desse cineasta.

Que imagens arquetípicas é possível apreender na linguagem cinematográfica de Almodóvar, quando expressa o universo feminino?

O que me levou a esta pesquisa foi fato de que, como espectadora e telespectadora, visualizei, na linguagem fílmica de Almodóvar, o uso constante de signos visuais e sonoros, que ao expressar a vida feminina, expressa uma maneira de ser e de aprender.

Considerando que esses signos foram apreendidos e que era necessário extrair deles uma significação, passei a fazer os seguintes questionamentos. Como os signos expressos nessa narrativa fílmica reproduzem o mundo interior e exterior do feminino? Como expressam a relação do feminino com o masculino? Como dialogam com os contos de fadas e/ ou outras manifestações relacionadas ao feminino? Esses filmes promovem a reflexão, possíveis aprendizagens do feminino e do relacionamento humano de maneira geral? De que maneira conforma uma educação da mulher especular ao homem?

Percebi que uma provável resposta a esses questionamentos só seria possível se fizesse uma leitura atenta dos signos que remetiam à imagem e arquétipos relacionados ao universo feminino. Minha percepção se volta para esses signos como um ímã, sinto que eles querem se comunicar comigo e por esse motivo, como pesquisadora, tento compreendê-los, e quem sabe, compreender o comportamento humano e a mim mesmo. Como escritora, educadora, mãe, amante, mulher, passo contemplar o meu mundo interior e exterior, na tentativa apreender os sentidos que a arte cinematográfica de Almodóvar exprime quando foca o universo feminino.

Como toda arte, o cinema utiliza-se de signos, sejam eles visuais e, ou sonoros, para expressar a vida humana, sendo, uma linguagem que possibilita múltiplos significados. Por esse motivo, fixarei o olhar somente nos signos que, de alguma maneira, se remetem à imagem do feminino paralelo a imagem da mulher.

A experiência como educadora infantil possibilitou-me o acesso a diferentes leituras de contos populares, cantigas e outras expressões literárias que evocam imagens arquetípicas, portanto, procuro, nesse estudo, estabelecer um diálogo com essas manifestações, na tentativa de apreender, na linguagem cinematográfica de Almodóvar, a presença de arquétipos relacionados ao feminino.

Como cada filme, cada cena e cada close-up traz uma bagagem de significados por meio de construções alegóricas da vida humana, busco analisar a narrativa filmica como um processo de aprendizagem, que me permite, refletir não somente a mulher, mas também o homem, ou seja, o ser humano em suas manifestações.

O estudo aqui proposto, é uma leitura minuciosa da linguagem fílmica de Almodóvar, focada nos signos visuais e sonoros, que, de forma alegórica, evocam imagens arquetípicas do feminino.

Concebendo que no conjunto da obra cinematográfica de Almodóvar, há alguns filmes que dialogam com os contos populares, no sentido de sugerir os arquétipos do feminino, selecionei, para minha pesquisa, os filmes: *Fale com ela*; *De salto Alto*, *A Flor do meu segredo* e *Volver*.

Apesar desse recorte, não excluo a possibilidade de, ao longo do estudo, incluir outros filmes que apresentem, em sua narrativa, signos que conduzam à imagem do feminino.

Em busca de elementos teóricos que fortaleçam minha visão, encontro em Neumann (1974), uma melhor compreensão da constituição dos arquétipos. Acredito que este estudo possibilitará uma melhor percepção de como os arquétipos influenciam na concepção do universo feminino, não só no vivenciar humano, mas também na reprodução da imagem da mulher no cinema.

O conto de fadas em Bettelheim (1980) favorecerá a leitura do feminino enquanto símbolos que se repercutem de geração em geração. Busco elementos teóricos em estudiosos da linguagem e da arte cinematográfica, como: Almeida (1999), Xavier (1983), Munsterberg (1983) e Baláz (1983). Pasolini (1982) que vêem o cinema como um mecanismo de frutificação das lembranças; que expressa uma linguagem da realidade e as imagens como signo lingüístico. Em Walter Benjamin (1994), posso compreender a

concepção das alegorias. Por fim, uma abordagem da visão, como a percepção dos objetos, das cores e dos sentidos, encontro em Bachelard (1989) e Merleau Ponty (1999).

Além disso, como o cinema é uma linguagem artística, plurissignificativa, procuro em Eric Buysens (1967) e Octávio Paz (1972), uma melhor compreensão do processo comunicativo.

Diálogos de Platão (1999) e Sponvilhe (1999) permitiram uma melhor compreensão do amor, feminino e masculino.

Esses estudiosos serão de fundamental importância para a concretização dessa pesquisa. Este arcabouço teórico possibilitará uma leitura mais profunda e detalhada da linguagem cinematográfica de Almodóvar, no intuito de visualizar não só os mecanismos expressivos do cinema, como também o que expressa.

Os sentidos da imagem do feminino

A todo instante questiono qual é o sentido da imagem do feminino nos filmes de Almodóvar, visto que muitas são as alegorias expressas em torno dessa figura tão instigante. Intrigada com essa multiplicidade de sentidos, pergunto-me que significado posso inferir à imagem do feminino nas narrativas fílmicas desse diretor, que muito se ocupou em revelar esse universo e suas particularidades? Imagens de neuróticas, sentimentais, sofridas, fatalistas, ressentidas, contidas, alegres, as mulheres de Almodóvar se tornaram conhecidas pela expressividade com que se relacionam com o feminino e masculino. Expressividade que é sugerida por meio da imagem que possibilita inúmeros significados.

À medida que, repetidamente, vou assistindo aos filmes em que a narrativa gira em torno do feminino, as imagens vão, cada vez mais, tomando um significado. A forma imaginativa que eu sou capaz de produzir com a minha visão, não será única, pois, a cada instante que entro nestas imagens e sons, consigo ver algo novo e surpreendente. Cada elemento da composição do filme passa adquirir um sentido, que, enquanto espectadora, ao fixar atentamente o olhar nas imagens do filme, passo a conduzir a visão na busca de apreender um sentido para o que vejo. Tenho consciência de que certamente cada pessoa irá ter sua própria apreciação, já que, fixar o objeto, segundo Merleau Ponty (1999), consiste em separá-lo do resto do campo visual, ou seja, substituir a visão global por uma visão local, governada pelo próprio sujeito. A qualidade sensível torna-se, desse modo, um produto particular de uma atitude de curiosidade ou observação. Ela aparece quando o

sujeito volta-se para si próprio, perguntando: “o que vejo exatamente?”, a qualidade sensível figura como a resposta a uma questão do olhar, como o resultado de uma visão secundária ou uma crítica que procura se conhecer em sua particularidade.

Onde está a virtude em ver o que está visível, se é possível entranhar-se no objeto e ver além daquilo que imagem inicialmente parece expressar, ler os sentidos ocultos sugeridos pelos signos e simbologias. Em coerência com Almeida (1998), irei, como “um exercício de liberdade”, buscar nas imagens a compreensão das representações simbólicas e atribuir a elas a minha imaginação.

A imagem do feminino está ali nos filmes de Almodóvar. Ela tem um significado a me transmitir. As imagens que eu vejo querem ser lidas e compreendidas dentro do seu contexto. As representações simbólicas que elas trazem permitem contemplar uma história evolutiva do pensamento humano em torno da mulher e do homem, ou seja, da própria humanidade. É interessante levar em consideração que a imagem do feminino trás uma visão especular ao masculino, assim como a mulher traz em sua essência uma visão especular ao homem. É impossível falar da mulher sem compreender o homem, pois cada ser humano se constitui de parte feminina e parte masculina. Kehl (1996) ressalta que a identidade vai se estabelecendo com relação aos ideais de gênero pela cultura. Que ninguém nasce homem ou mulher, mas torna-se uma destas identidades, visto que o nosso corpo nos constitui homem ou mulher, mas para o nosso inconsciente, o gênero “é indiferenciado”, constitui tanto o masculino como o feminino.

Sinto-me estimulada, como pesquisadora, a observar a maneira como Almodóvar constrói, em suas narrativas, a imagem da mulher paralela ao homem; a fazer

uma leitura atenta dos filmes que giram em torno da imagem feminina, no sentido de apreender para cada signo um significado. Para Almeida (1998), a significação é sugerida a todo instante e podem ser buscadas, ora no texto, ora na imagem. Com esse pensamento que passo a observar os arquétipos do feminino que se apresentam nos filmes, figurada na imagem ora de deusa, fada, mãe, bruxa, senhora, santa, amante todas construídas por Almodóvar para mostrar a mulher em suas diferentes faces.

É perceptível que muito desses arquétipos também aparecem em contos de fadas, já que, nessas narrativas, a temática normalmente gira em torno do feminino presente na mulher que ou se apresenta como “fada” – ser de grande beleza, dotada de poderes sobrenaturais que lhe permite interferir na vida dos mortais em momentos cruciais - ou como “bruxa” - ser diabólico, usualmente retratada como megera. As fadas sugerem a mãe protetora e as bruxas sugerem a madrasta. O poder de decidir o destino das princesas lembra as deusas pagãs. Os contos de fada são herdeiros dos mitos, que por sua vez se originaram dos ritos das comunidades primitivas, onde o poder era das sacerdotisas ou deusas.

Entendo que os filmes de Almodóvar dialogam com os contos de fadas, os enredos dos filmes trabalhados por esse cineasta podem ter elementos alegóricos que estão relacionados com os contos como *Bela adormecida*, *Branca de neve*, *Chapeuzinho vermelho*, *Borracheira*, *entre outros*. Para depreender como se processa essa intertextualidade entre os filmes de Almodóvar e os contos de fadas, na intenção de perceber quais os sentidos da imagem do feminino, pretendo buscar a relação existente entre os filmes *Fale com ela*, *De salto alto*, *A flor do meu segredo* e os contos acima citados.

Procuro enfatizar os contos e filmes que estejam centralizados em personagens que estabeleçam diálogo entre si com a construção dessa imagem do feminino e do masculino. Não descarto a possibilidade de utilizar outros filmes e outros contos de fadas que apresentem elo com a temática da pesquisa.

Essa proposta se justifica por perceber que arte cinematográfica pode fazer uma releitura dos contos de fadas dentro de uma perspectiva audiovisual, que também permite ver os diferentes arquétipos.

Nota-se que estes arquétipos se apresentam ora para idealizar um modelo do feminino - quando nutridora aparece como uma Deusa, “Mãe Terra”, “Grande Mãe bondosa”, “Senhora das Plantas”- ora maléfica - Bruxa, Feiticeira, “a mãe terrível”, “mãe devoradora”. Uma bruxa pode ser vista por algumas pessoas como de “caráter elementar negativo” e por outras como de carácter “elementar positivo” e até mesmo como uma vítima da grande inquisição.

Em Neuman (1974) a compreensão psicológica do feminino inicia-se com a compreensão de um determinado arquétipo, não se refere à existência de uma imagem concreta existindo no tempo e espaço, mas a uma imagem interior em operação na psique humana. Um conteúdo do inconsciente que é reconhecido assumindo uma forma simbólica de uma imagem, pois qualquer coisa anímica pode ser o conteúdo do inconsciente representado por uma imagem.

Nos contos de fadas será possível encontrar a compreensão da própria vida feminina nos filmes de Almodóvar. Na ideia de que aos contos se atribuem as sabedorias dos conselhos que tem como raízes “o povo”, que são narrativas que encarnam a sabedoria,

a bondade, “o consolo do mundo” que são derivados do “*imago* materna”, pode-se afirmar que, de certa maneira, traduzem o consciente e inconsciente dos seres humanos. “O primeiro narrador verdadeiro é, e continua sendo o narrador de contos de fadas. Este conto sabia dar um bom conselho, quando era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência”, (Benjamin, 1994, p.215).

Os filmes de Almodóvar, como uma dinâmica de signos e de símbolos que se manifestam através das imagens, solicitam-me uma leitura atenta, no sentido de buscar um significado para o que vejo, não só como espectadora, mas como uma particularidade do meu olhar, que ativo, quer se entranhar nas imagens da mulher e buscar a compreensão dos sentidos ocultos, expressos pelos arquétipos.

Adormecida

Quando nasceu sua filha Tália, o rei convocou todos os sábios videntes para profetizar o seu futuro. Concluíram que ela se exporia no futuro a um grande perigo devido a uma farpa de linho. Para impedir esse desastre, o rei ordenou que nunca entrasse linho ou cânhamo no castelo. Mas um dia, quando Tália já era crescida, viu uma velha fiando à janela. Tália que nunca vira isso antes, “ficou encantada com os movimentos do tear”. Curiosa pegou a meada nas mãos e começou a desembaraçá-la. Uma farpa de cânhamo entrou sob a sua unha e ela caiu imediatamente morta no chão. O rei colocou sua filha inerte sentada numa cadeira de veludo no palácio, trancou a porta e partiu para sempre, a fim de apagar a lembrança de sua dor.

Algum tempo depois, outro rei estava caçando quando o seu facão entrou voando por uma janela do castelo vazio e não voltou. Lá ele encontrou Tália adormecida, mas nada a despertava. Apaixonando-se por sua beleza, coabitou com ela; depois partiu e esqueceu-se do assunto. Nove meses depois, Tália deu a luz dois filhos, permanecendo adormecida todo o tempo. Eles se alimentavam em seus seios. Uma vez um dos bebês desejava mamar, e não conseguindo encontrar o peito, colocou dentro da boca o dedo que fora espetado. O bebê sugou com tanta força que extraiu a farpa, e Tália despertou do sono profundo. (BETTELHEIM, 1997, p.80).

Na primeira vez em que assisti ao filme *Fale com ela* senti que a narrativa tinha alguma associação com o conto *Bela Adormecida*. Confesso que naquele momento, eu não poderia fazer uma análise como esta, porque não conseguia perceber o oculto presente no conto. Após ler, a versão do conto *O Sol, a Lua e Tália*, escrita por Basile Giambattista, e citada pelo escritor psicanalista Bettelheim (1997) quando faz um estudo em torno da psique humana, consegui estabelecer um elo entre esse conto e o filme *Fale com ela*. A narrativa e as imagens em movimento começaram a ganhar um sentido muito especial para mim.

A combinação de um drama sobre o coma com uma história de amor é o que define, em linhas gerais, o enredo do filme *Fale com ela*. É uma narrativa que fala da morte temporária com muita sutileza, por isso se assemelha ao conto de fada *Bela*

Adormecida. Essa similitude se dá pelo fato de que tanto no conto, como no filme, a temática gira em torno de um período de inatividade, no qual uma jovem fica adormecida para a vida, delimitando um momento de passividade necessária para conseguir energia suficiente para superar suas crises interiores.

Na análise de Bettelheim (1980), o conto é uma representação simbólica que fala da passagem da infância para a adolescência, dos sonhos e crises evidenciados nesta fase. Apresenta uma análise da relação entre pais e filhos que aborda o amor edipiano. O autor mostra que tudo tem uma significação. O sangramento simboliza a menstruação; rei, a figura do pai ou mãe; o sono, um período de desenvolvimento interior; a velha, a experiência que se apresenta para a jovem; o alto da janela, os sonhos; os bebês, uma nova vida. São conotações que mostram um momento da vida humana que trazem repercussão para toda uma orientação sexual.

Bela Adormecida hoje é mais conhecida em duas diferentes versões: a dos Irmãos Grimm e a de Perrault. Porém, o conto citado acima se refere à versão de Basile Giambattista, que é chamada de: *O Sol, a Lua e Tália*. Neste conto encontrei uma maior conexão com o filme *Fale com ela*, pois ambos falam claramente sobre a feminilidade, o ciclo menstrual e a gravidez. O conto trata de um período de mudanças vividas na puberdade que antecede a adolescência. Um momento de letargia e concentração para se preparar para as mudanças no corpo, nos hormônios e, para as meninas, a chegada da primeira menstruação. Período em que as meninas ficam sonolentas e refugiam-se dentro de si. Em Neumann (1974), a menstruação é o primeiro sangue da transformação feminina, é um momento fatídico na vida da mulher, a gravidez é o segundo mistério do sangue e o terceiro se dá com a transformação do sangue em leite.

Assim, Alícia, a personagem do filme *Fale com ela*, vive anos da sua juventude em um sono profundo, interiorizada em si mesmo. Exime-se de qualquer sintonia com o mundo, presa em seus medos e traumas. Contudo, mesmo em estado de inatividade, sendo cuidada por enfermeiras, a beleza feminina de Alícia, sua fragilidade e os ciclos vividos pela mulher podem ser percebidos por meios dos signos e símbolos que constituem as imagens desse personagem.

O olhar cinematográfico de Almodóvar busca o contemplar do feminino de forma sutil, pois utiliza o sono como um artifício para enfatizar o feminino que está bem presente em Alícia. É dessa forma que a visualização em Alícia permite ver o ciclo feminino como um fenômeno que tem a característica semelhante com os ciclos da natureza, portanto este está em sintonia com os arquétipos coexistentes nas diferentes visões da mulher.

Em *Fale com ela*, no conto *O Sol, a Lua e Tália*, bem como nas outras versões da *Bela adormecida* são evidenciadas as fases femininas. No filme, enfatiza o ciclo menstrual de Alícia, como uma representação da feminilidade. De maneira que esta narrativa cinematográfica dedica cenas para mostrar o momento em que Alícia está menstruada. No decorrer da cena na qual aparece o momento da higiene diária do corpo da jovem, o enfermeiro Benigno, ao limpá-la faz a declaração de que a menstruação dela chegou. Na seqüência da cena, ele juntamente com Rosa, outra enfermeira, continuam a ação de limpar o corpo de Alícia.



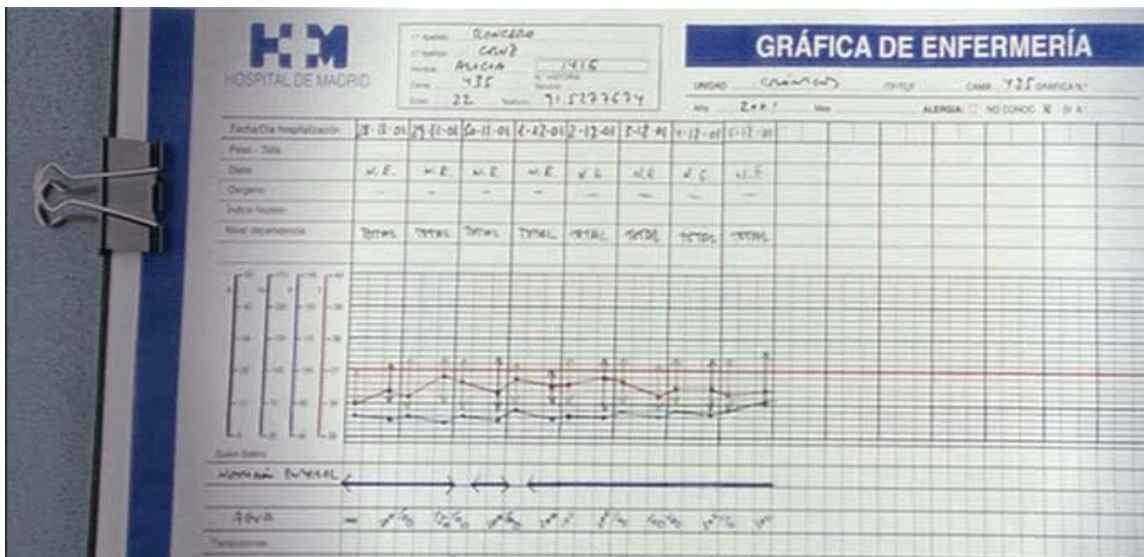
1-Fale com ela - Almodóvar

É interessante que a câmera centraliza nos signos atribuídos à limpeza, quando focaliza uma espuma criada por uma bucha ao fazer a higiene íntima, a garrafa que esguicha água e o movimento das toalhas entre as pernas de Alicia, ora uma toalha vermelha, ora uma toalha branca sugerindo que está limpando o sangue da menstruação. Nota-se, entretanto nesta cena, uma construção metafórica, pois em nenhum momento o sangue é focalizado pelo olho da câmera. Assim como no filme, a menstruação, no conto *O Sol, a Lua e Tália*, é expressa em metáfora, visto que essa imagem é sugerida pelo sangrar do dedo da Tália. Isto acontece quando a personagem encantada com os movimentos do tear pega as meadas nas mãos e ao desembaraçá-la uma farpa de cânhamo entra em sua unha.

Bettelheim (1980) complementa que a aprendizagem sobre o bem e o mal e a obtenção do conhecimento parecem dividir a personalidade ao meio, é: o caos vermelho de emoções desgovernadas, o id, e a pureza branca da nossa consciência, o superego. A idade

adulta só pode ser alcançada quando as contradições internas são resolvidas e então se consegue um novo despertar do ego maduro, onde o vermelho e o branco coexistem.

Em *Fale com ela* também é enfatizada a importância do ciclo menstrual. A narrativa mostra o controle do ciclo menstrual de Alicia feita pelos enfermeiros em forma de um gráfico. Para tornar a cena mais explicativa do ciclo menstrual, surge, na tela, a imagem em *close-up* de um gráfico que mostra a seqüência mensal do ciclo menstrual de Alicia. Este *close-up* pode ser visto como um artifício de Almodóvar para direcionar o olhar do espectador, estimulando sua imaginação e talvez a compreensão da cena, pois conforme propõe Munsterberg (1983), quando a atenção se fixa em uma coisa específica, todo o resto se ajusta, eliminando aquilo que não interessa. Dessa forma o *close-up* destaca detalhe privilegiado pela mente, o que possibilita apreender um significado para o que vejo.



2- *Fale com ela* - Almodóvar

A menstruação desempenha papel fundamental na vida da mulher, pois mesmo em estado de inatividade, estando dormindo, ela pode gerar, ou seja, tem a capacidade da transformação do sangue em vida. É como o arquétipo do Grande feminino. A Grande Mãe-Terra que tudo dá vida. Deusa da terra, da fertilidade, do céu e da chuva, aquela que permite brotar a vida. Conforme Neumann (1974), a Grande Deusa, enquanto Senhora dos seres vivos, é a geradora da vida vegetal, cósmica e animal, assim sendo é tida como *anima*, “*a imagem da alma*”, do feminino em vários continentes.

A sabedoria arquetípicas do inconsciente considera a menstruação como um momento decisivo no destino de uma mulher, em que se concretiza a relação do feminino com o “cósmico-celestial”. Sendo assim, Neumann (1974) enfatiza que este momento especial é visto como o defloramento espiritual da mulher, pois com o início do sangramento mensal se estabelece a similitude com a lua. Esta periodicidade tanto cósmico-celestial quanto do feminino pode ser vistos no ciclo menstrual, cujos 28 dias são análogos ao ritmo celestial em coerência com as fases da lua: fases crescentes, minguante, nova e cheia. Este tem sido um dos fenômenos celestiais mais impressionantes vistos pela humanidade. Além do mais, vale lembrar que as fases da lua controlam todo movimento do universo: o crescimento das plantas, o movimento das águas, o clima, o tempo e a fertilidade. Em todos os casos, aos tipos de símbolos centrais, a lua figura como o Grande Feminino e se propõe como arquétipo do mundo feminino, isto é, o mundo da Grande Mãe, no qual a lua detém todo o poder.

O estágio do desenvolvimento da consciência surge à essência da Lua ligada ao arquétipo Feminino. Em todos os casos, A Lua pertence ao tipo de símbolos centrais do Feminino, seja enquanto lua masculina, que simboliza os componentes arquetípos da

mulher no nível maternal, seja enquanto uma lua feminina, que simboliza os componentes femininos na vida do homem no nível paternal. A diversidade da natureza masculina, feminina e hermafrodita da lua caracteriza o equilíbrio do yin e o yang que compõe o interior humano, independente de ser mulher ou homem.

Portanto, a lua simboliza o grande feminino, a renovação que é vista como força da transformação. Neumann (2000) e Chevalier, Gheerbrant (1999) concordam que a Lua é um símbolo cósmico de todas as épocas. Na mitologia, a Lua como símbolo do feminino e a força fecundadora da Grande Mãe. Neumann (2000) enfatiza a possibilidade de se perceber as características da lua e do feminino interligadas com as diferentes fases do ciclo menstrual, os momentos em que a mulher vive a transformação do sangue, a mudança do corpo presente na gravidez, no caráter de dilatar e se encolher com a fertilidade. Por isso, a Lua e a mulher podem ser vistas como símbolo do feminino transformador e renovador.

Em sintonia com as situações que a mulher vive a transformação do seu próprio corpo, também estão aquelas em que o caráter de transformação exerce influência no relacionamento com o outro. De maneira que o homem vivencia ao lado do feminino uma força, uma atração que o impele a uma transformação causada pela fascinação, assim como a mulher também vive a transformação ao se relacionar com o caráter elementar masculino. Esta é a experiência arquetípica, em parte, pela vivência, que o homem tem do feminino. É por isso que nos mitos e na arte de todas as épocas a figura do anima do homem não aparece somente como simples projeções masculinas sobre a mulher, mas como uma descoberta do masculino e do feminino no íntimo de cada ser.

A Bela Adormecida e a princesa cativa, bem como a inspiração ativa à força auxiliadora do feminino que preside no novo que está por nascer, são expoentes do caráter de transformação, que alcança sua forma mais pura de figura da alma. Anima, “imagem da alma” que o homem descobre no Feminino, é a própria feminilidade interior daquele homem, sua espiritualidade, uma instância de sua própria psique. (NEUMANN, 1974, p. 41).

Esta conexão entre homem e mulher é vista em Neumann (2000) determinada de maneira característica: a consciência puramente masculina que se relaciona com a feminilidade da mulher em quem ele projeta sua feminilidade inconsciente sob forma de anima. Do mesmo modo, a mulher se relaciona com a masculinidade do homem e nele projeta seu próprio lado masculino inconsciente em forma de animus. O resultado desta conexão é a polarização do masculino e feminino, visto que o lado masculino da mulher se constela como animus e o lado feminino do homem se constela como anima.

É sob esse ponto de vista, que pode ser apreendida a sexualidade no conto de fada *Bela Adormecida* e suas versões e no filme *Fale com ela*, pois tanto Benigno, quanto o príncipe despertam-se para a sexualidade quando se relacionam com a figura feminina.

Nota-se que nas duas obras é enfatizado o movimento de impulso à transformação estabelecida pela relação vivenciada entre a mulher e o homem. “O encontro harmonioso do príncipe e da princesa, o despertar de um para o outro, é o símbolo do que implica a maturidade: não só a harmonia dentro de nós, mas com o outro”, (BETTELHEIM, 1997, p.91).

Neste âmbito, acrescenta Kehl (1996), o feminino não se fixa apenas na mulher e, da mesma forma, o masculino não se fixa apenas no homem. A sexualidade não está necessariamente fixada ao gênero, do ponto de vista do inconsciente, irá depender do modo

de inscrição dos sujeitos sob a organização do desejo, da descoberta do próprio ser humano enquanto pessoa.

O principal objetivo do encontro entre o masculino e o feminino, o homem e a mulher é a oportunidade de se descobrir. Esta é uma questão muito importante em todo processo de transição e estagnação do ser humano. O encontro do potencial do masculino e do feminino que existe no íntimo de cada ser, ou seja, a descoberta de si mesmo.

A narrativa cinematográfica presente neste filme tem uma grande preocupação em demonstrar os detalhes que evidenciam a feminilidade em Benigno, ou seja, falar das questões femininas por meio de um personagem masculino. Dessa maneira, a narrativa vai sendo construída por um conjunto de elementos imagéticos que frutificam a visualização do feminino em Benigno sob forma de anima.

A existência do feminino em Benigno ressalta a existência do feminino presente na imagem do homem. A aceitação e integração da personalidade, a incorporação do elemento inconsciente feminino no homem e do inconsciente masculino na mulher. Johnson (1987) ressalta que a percepção do ser humano como andrógino, hermafrodita, é uma das maiores contribuições de Jung na percepção do ser humano, pois combina elementos masculinos e elementos femininos na percepção do ser humano em sua completude. Contudo, afirma que o homem geralmente não expõe sua feminilidade em seus atos, ele interioriza.

Ao passo que no personagem Benigno é possível evidenciar a exteriorização da feminilidade. O lado feminino do personagem não se restringe ao sentimentalismo, mas permite perceber o feminino presente em suas atividades manuais e profissionais.

Essa presença do anima no personagem é sugerida por imagens de atividades, que tradicionalmente são consideradas um fazer típico do feminino. Assim, quando o olhar da câmera paira sobre Benigno, em atividades como maquiar as pacientes, cortar os cabelos de Alícia, ou mesmo bordar uma toalha com, provavelmente, as iniciais dos nomes Alícia e Benigno, sugere uma falta de identificação sexual, já que a arte de trabalhar os panos é visto por Kehl (1996) como uma forma de cobrir uma castração, ou seja, o fato de não se identificar como homem ou como mulher.



3- *Fale com ela* - Almodóvar

Outra ênfase do feminino em Benigno seria a virgindade, o fato do personagem declarar nunca ter se relacionado sexualmente nem com mulheres, nem com homens, de forma que passa a sensação de que este está livre da experimentação sexual, o que sugere a falta de identificação sexual.

A pessoa nasce sem uma identificação de gênero definida, pois esta vai se formando aos poucos, no decorrer do seu crescimento até atingir um nível de maturidade sexual, momento em que a pessoa assume uma identidade de gênero e aprende a conciliar com sua identidade sexual. “Como existem padrões sociais masculinos e femininos estabelecidos, o indivíduo assume os padrões que julgam adequados ao papel do gênero em que se percebe” (GUIMARÃES, 1997, p.43).

É por meio do contato com Alícia, que a sexualidade adormecida de Benigno é despertada. Ele só passa a ter uma identidade sexual masculina quando se relaciona sexualmente com ela, visto que antes disso, somente demonstrava sua fascinação pelo lado feminino.

Inicialmente a narrativa do filme sugere que a relação entre Benigno e Alícia é somente um contato entre a paciente e um enfermeiro dedicado. No decorrer da película, há uma cena, na qual, o próprio Benigno, sentado na varanda, revela a Marco, outro personagem do filme, e ao espectador que, antes do coma, já desejava Alícia. Assim, o recurso cinematográfico traz cenas do passado para que se possa contemplar o que Benigno vivenciou com Alícia antes dela estar adormecida.

Na tentativa de entrelaçar passado com o presente. Almodóvar utiliza o recurso do *cutback* para construir a imagem de uma lembrança de Benigno. Nessa imagem, ele aparece no alto de uma janela do apartamento, posicionado diante de uma janela de vidro, a espionar Alícia em suas aulas de balé. Para representar o olhar de Benigno, a câmera focaliza a escola de balé em que Alícia está ensaiando seus passos. É dessa maneira, que de acordo com Munsterberg (1983), o cinema permite agir de forma análoga à imaginação. Possibilita mobilizar as associações de idéias e entrelaçar dentro da mente o passado e o presente com o futuro. Ao vislumbrar as lembranças do personagem, promovida pela técnica cinematográfica, esta cena permite-me estabelecer um paralelo entre Benigno e o Príncipe do conto, *Bela Adormecida*, pois ambos contemplam a beleza da jovem pelo vidro de uma janela.



4- *Fale com ela* - Almodóvar

Neste sentido, o olhar cinematográfico, ao se fixar em Benigno diante de uma janela e na imagem de Alícia dentro de um enquadramento da janela, propicia o interesse em visualizar neste objeto toda a simbologia que ele é capaz de representar. Para Chevalier e Gheerbrant (1999) a janela é uma abertura para a luz, para o ar que simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho. Se a janela é quadrada a receptividade é terrestre.

Em *Fale com ela*, a janela representada é quadrada, sugerindo que a visão é restrita à imagem de Alícia. Nessa janela, é possível ver apenas aquilo que o seu enquadramento permite. Se restringe a uma visão que é terrestre, sem a sensibilidade da imaginação.

Em contrapartida, a janela cinematográfica age como um olho, uma janela redonda que direciona o olhar para tudo aquilo que estimule a imaginação. Qualquer detalhe sutil, qualquer gesto significativo que reforce o significado da ação será focado com precisão pelo olho da câmera.

Vale lembrar que o campo de visão cinematográfico é determinado por um ponto de vista. Pode-se proferir que Almodóvar, em *Fale com ela*, direciona o campo de visão fílmico como se fosse uma testemunha da imagem cinematográfica. A partir do seu olhar é que fica estabelecida a percepção que se tem de um determinado ponto visível. É um olhar móvel, traçado de visão e movimento, que será determinado pela percepção subjetiva, pois “o ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve” (PASOLINI, 1982, p.193).

A construção dos significados da narrativa cinematográfica é constituída através da imagem, que no cinema é focada e projetada dentro de um enquadramento. Assim como uma janela, o olhar cinematográfico projeta infinitas imagens na tela. Na verdade vai além, pois garante a movimentação e o direcionamento do olhar em diferentes contextos.

Conforme Almeida (1999), no cinema você sente, seu olhar se fixa na tela e, as imagens farão por você, os movimentos do seu corpo e do seu olhar, que fariam como se você estivesse realmente se movimentando para ver tudo que o filme mostra: voar, penetrar no solo, chegar perto, distanciar-se. A apreensão do significado para o que você vê passa pela compreensão dos signos e símbolos que compõem a narrativa fílmica projetada em imagens alegóricas. Enfatiza Munsterberg (1983) que no cinema a imaginação se projeta na tela, pois estimula a mobilidade e associação de idéias projetadas em imagens.

As imagens alegóricas, tanto no conto como no filme fixam a proposta estabelecida pela visão cinematográfica. Em *Bela Adormecida* o príncipe se depara com a imagem da princesa enquadrada pela janela do castelo. A donzela se encontra em um estado inerte, livre de qualquer mobilização, pois está dormindo. Já em *Fale com ela*, Benigno admira a imagem de Alícia, também focada no enquadramento da janela, em movimento, em ação, dançando. É possível pensar que a imagem de Alícia, nessa ação de dançar, sugere mais sensualidade e sexualidade do que a inércia de uma princesa dormindo.

Kehl (1996) ressalta que sensualidade da dança, na conquista do olhar masculino, é como um ritual que hipnotiza, imobiliza e seduz. Em *Fale com ela* a imagem da dança pode ser vista como uma preparação para sexualidade. No contexto do filme, a dança é definida como uma espécie de fusão do estético, emotivo, erótico, religioso ou místico, pois simbolizam estados da alma que fazem intervir em todas as partes do corpo: mãos, nariz, lábios, braços, pernas, pés, ancas.

A sensualidade feminina transparece alegoricamente no filme por meios de diferentes imagens e comportamentos que aos poucos se relacionam para construir representações simbólicas da relação sexual. A sensualidade e sexualidade serão enfatizadas em diferentes representações: a dança, a nudez, o cortar dos cabelos e o ato de massagear.

Assim a sexualidade feminina caracterizada, no filme, por meio da dança e da nudez de Alícia, pode ser remetida a Almeida (2005) quando fala da manifestação dos arquétipos ao contemplar as pinturas mitológicas. É na leitura das imagens da sensualidade das ninfas presente na dança, na nudez, que ele percebe o encantamento da volúpia

feminina. “Lembremos que as ninfas são manifestações arquetípicas do sensual feminino” (ALMEIDA 2005, p.21).

Em muitas cenas do filme, o olhar da câmera foca a imagem do corpo nu de Alicia, com a genitália coberta por um lençol. Essa nudez da personagem, inerte, em estado de coma, é a meu ver, tal como a manifestação artística da nudez das ninfas nas pinturas mitológicas. Esse elo da nudez de Alicia com as pinturas mitológicas reforça a visão de que beleza e a sensualidade estabelecem um paralelo entre a arte e os arquétipos femininos.



5- *Fale com ela* – Almodóvar

A nudez, a imobilidade e o silêncio permitem uma posição ideal à admiração do olhar, assemelhando-se à pintura artística. É o sensual feminino em Alicia que atrai não só o olhar de Benigno, mas também o de Marco, quando a vê, pela primeira vez, nua e envolvida pelo lençol. Essa percepção que os personagens têm de Alicia é arte cinematográfica que constrói, através da focalização do corpo de nu da moça sob uma luz tênue. A luz tênue, conforme Munsterberg (1983) capta a atenção sobre a imagem, ela

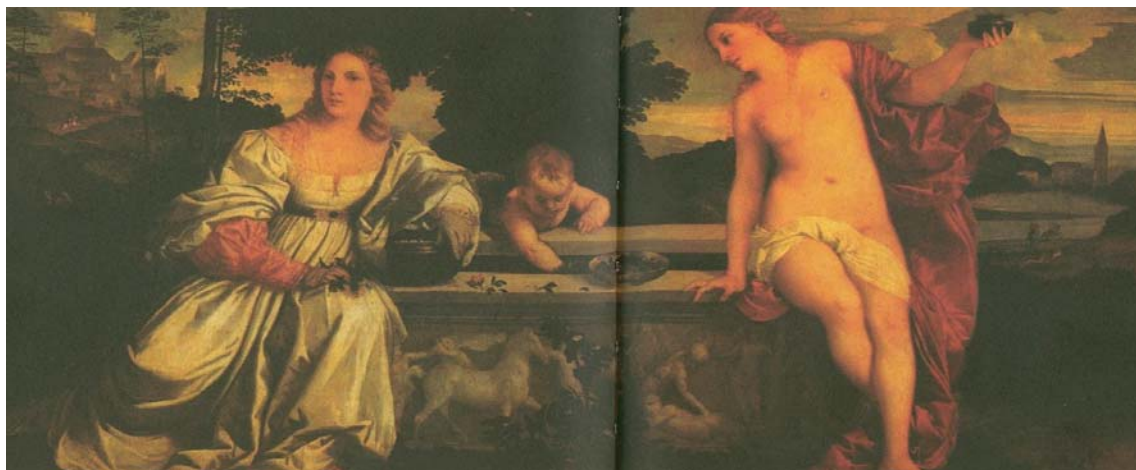
permanece como um raio de luz, meramente perceptível, tornando-se mais marcante, mais detalhada, mais visível à cena. A cena da nudez de Alícia pode ser vista como uma forma de colocar em relevo o caráter divinal da mulher.

Em coerência com essa análise, Almeida (2005), quando percorre as imagens do teatro de Giulio Camilo, contempla a nudez feminina e a qualifica como um atributo positivo que permite a mulher ser vista como uma deusa, despojada da repressão da sexualidade, livre da temperança impositiva da relação conjugal. Garante a sensação de que ao se libertar das roupas, o corpo e a alma alcançam a libertação de suas impurezas internas. A nudez da Vênus Celeste é apresentada como um modelo de virtude que alça os níveis superiores de beleza divina, pois “além de significar a beleza feminina, também serve como atributo da verdade, do engenho, da amizade, da alma, da felicidade eterna”. “Sua nudez tem o significado de verdade e simplicidade, de beleza inata que não tem necessidade de ornamento”, (ALMEIDA, 2005, p. 73).

Nas versões de *Bela Adormecida*, em Perrault e Irmãos Grimm, a donzela, vestida e ornamentada como uma princesa que fica cuidadosamente sentada ou deitada para a contemplação, a fim de chamar a atenção de um príncipe que lhe proporcionará um final feliz, um casamento digno de uma rainha. As vestimentas e os figurinos só ressaltam as regras sociais, levando a mulher a ver na união conjugal uma realização do amor que só se concretiza com o matrimônio.

Em Almeida (2005), a imagem da mulher vestida é o arquétipo da Vênus Terrestre, uma Vênus Vulgar, presa à beleza terrena, sensível, mas sujeita a se degenerar,

pois está presa ao emblema do amor honesto, às alegrias duradouras, legítimas do amor conjugal.



6- Tiziano, *Amor Sacro e Profano*, in *Teatro da Memória de Giulio Camillo* – Milton José Almeida

Para fugir do estereótipo da mulher que está confinada ao lar, ao casamento, a vulgaridade que se esconde por trás das roupas, é que Alicia surge nua. Sua imagem permite ver a sensualidade da nudez feminina sem ser um emblema de vulgaridade, pois se apresenta como uma imagem artística que figura como o arquétipo do Grande Feminino, o divinal da nudez de uma deusa. Logo, é como uma deusa, como uma ninfa que a mulher desperta e hipnotiza o olhar do masculino.

O homem ao contemplar e ao se relacionar com o feminino descobre a si mesmo, passa por uma experiência arquetípica da atração que o impele a uma transformação causada pela fascinação. É a fascinação pelo Grande Feminino que leva

Benigno, Marco e o príncipe do conto de fada *Bela Adormecida* a ficarem encantados pela imagem feminina.

No personagem Benigno e no príncipe, da versão do conto de fada, *O Sol, a Lua e Tália*, a fascinação é tão intensa que gera o desejo e a ação de possuir o corpo da mulher. Em *Fale com ela*, o desejo de Benigno em coabitar com Alícia será estimulado pelas imagens eróticas quando assiste ao filme *Amante Minguante*.

A narrativa da relação sexual entre os personagens é construída por imagens simultâneas de Benigno massageando com sensualidade o corpo de Alícia e contando a ela o enredo do filme *Amante Minguante*.



7- *Fale com ela* - Almodóvar

Esse recurso cinematográfico é promovido por um jogo de cenas em que se permitem ver simultaneamente a projeção do filme *Amante Minguante* em sintonia com a imagem em *close-up* do contato das mãos de Benigno com a pele de Alícia.

Ao transitar entre as imagens do filme *Fale com ela* e as de *Amante Minguante*, o olho da câmera vai sugerindo ao meu olhar, de espectadora, a intensidade da sexualidade presente em ambos os filmes. Intensidade que aparece tanto no toque de Benigno sobre o corpo de Alícia como no prazer que sente Amparo.

Tratam-se da junção de diferentes filmes, narrativas cinematográficas que se misturam diante dos olhos, tal como se misturam na consciência. Artifício cinematográfico que desperta as idéias da memória e da imaginação, já que, conforme propõe Munsterberg (1983), as reminiscências e as fantasias, vão aos poucos sendo controladas pelo jogo de associações.

Almodóvar apresenta a expressividade cinematográfica do cinema mudo, presente em *Amante Minguante* para sugerir um paralelo entre a relação sexual de Alfredo e Amparo e a de Benigno com Alícia. O enredo desse filme gira em torno do personagem Alfredo, que após ser minimizado por uma porção feita por sua namorada Amparo, aproveita para explorar seu corpo, enquanto esta dorme. A câmera focaliza este minúsculo homem a andar sobre o colo de Amparo, beijar-lhe o corpo, rolar entre os seios, explorar o corpo feminino até encontrar a vagina. Então não satisfeito em apenas tocar seu exterior, o personagem tira toda roupa e invade o corpo de sua amada. A cena mostra a relação sexual de forma bem caricatural, expressando a fascinação que o corpo feminino desperta no masculino, a ponto de um homem se tornar tão pequeno que invade a intimidade da mulher, independente do seu consentimento.



8- *Fale com ela* – Almodóvar

Mesmo sendo invadida por Alfredo, percebe-se na imagem do rosto de Amparo a sugestão da sensação do orgasmo, visto que ela está submetida ao homem, não só pelo sono, mas também pelo amor e pelo desejo, já que anteriormente demonstrava-se totalmente apaixonada pelo personagem. Paralelo a imagem do rosto de Amparo que, aparentemente, se delicia com os toques e o penetrar de seu amado, também aparece o rosto de Alicia. Esta, assemelhando a Tália, e diferindo de Amparo, não sente desejo e nem prazer, pois se encontra em estado vegetativo, em coma.



9- *Fale com ela* - Almodóvar

O fato de Alícia e Tália viverem uma gestação mesmo adormecidas, permitem-me abordar mais uma vez a representação do arquétipo da Grande Mãe Terra, pois essas duas mulheres estão submetidas a fertilidade e fecundidade. Vive os nove meses de gestação, a transformação do corpo, a dilatação tal qual a Lua, a transformação do sangue em vida, em alimento para o desenvolvimento do feto que está no útero materno.

Neumann (1974) enfatiza que o caráter da fertilidade e o caráter divinal da fecundidade feminina estão interligados inconscientemente com as deusas da Antigüidade, estas eram representadas por meio de pinturas rupestres e esculturas da idade da pedra. São estas as imagens que repetidamente emergem na mente da humanidade em arrebatadora perfeição e totalidade para mostrar a diversidade de formas da “Deusa Mãe” e sua representação simbólica.

A relação simbólica presente no arquétipo da Deusa Mãe parece tanto no filme *Fale como ela*, como no conto *O Sol, a Lua e Tália* para ressaltar a capacidade feminina da reprodução. Este é o caráter elementar do feminino que apresenta a transformação do corpo feminino para gerar uma vida.

A importância de gerar um filho, tanto no filme como no conto, é o responsável pelo despertar das personagens Alícia e Tália, o ressurgimento dessas duas mulheres para a vida ativa. Isto me permite concluir que uma mãe ao gerar uma vida, nutrir essa vida, maneira também se beneficia com o nascimento do bebê.

Bettelheim (1980) enfatiza que o despertar simboliza a conquista de um estado mais adiantado de maturidade e compreensão. Essa é uma forma do conto de fadas estimular o desejo de um sentido mais elevado na vida: mais autoconhecimento e uma

consciência mais profunda, ou seja, permitir que o tempo de inatividade favoreça um renascer. O ressurgir nada mais é que o despertar para uma nova fase da vida, o que simboliza um estado mais evoluído na maturidade, de forma que permita um desencantamento, uma transformação interior para uma forma de vida mais elevada.

É por meio da maternidade que os personagens femininos são idealizados, pois o despertar do estado de inatividade com o nascimento de um filho caracteriza imagetivamente como a Grande Mãe.

Com essa divinização da imagem da mulher, tanto Alícia como Tália, são merecedoras de viver o tão almejado final feliz que permeia a narrativa dos contos de fadas. A narrativa cinematográfica *Fale com ela*, assemelhando aos contos de fadas projeta o alívio de todas as pressões e não só oferecendo formas de resolver os problemas, mas prometendo também felicidade.

Essa promessa pode ser sugerida pela legenda do filme que mostra cenas nas quais Alicia se encontra com Marco, o que cria, a meu ver, uma expectativa de que estes personagens poderão viver uma história de amor, como a dos contos de fadas.



10- Fale com ela - Almodóvar

Espelho

Quando era criança sempre fiz questionamentos quanto ao personagem que estava no espelho, este era para mim o oculto da história da Branca de Neve. Sempre ficava na torcida para que em algum conto o espelho se espatifasse e deixasse escapar o personagem que fora escravizado dentro desse objeto. Hoje percebo que este desejo infantil não era só meu, mas de outras crianças que também tiveram o acesso ao conto. Certamente os adultos quando lêem essa história para as crianças, presenciam tais questionamentos: Quem está dentro do espelho? E se quebrar o espelho, o que acontece?

Aos poucos percebi que para estas indagações existem respostas que vão muito além das aparências, por isso nem mesmo quando adultos temos certeza de como respondê-las. É necessária uma investigação mais profunda em torno do espelho, se desejarmos tentar encontrar algumas possíveis respostas sobre a importância que esse objeto tem, não só no conto, mas para a própria humanidade.

O fato de o espelho trazer em si tantos sentidos, tantos valores sobre o comportamento humano, o masculino e o feminino; e simbolicamente guardar um pouco dos arquétipos, dos mitos, da história humana, é o que talvez justifique a importância que este objeto passa a ter não só no conto de fada *Branca de Neve* como, também na imagem da mulher, conforme a proposta filmica de Almodóvar.

Para falar da imagem da mulher, tal qual o reflexo no espelho, sinto que é preciso ver com profundidade, em diferentes ângulos para se perceber a riqueza de detalhes

e enxergar além do visível. A escolha do filme *A flor do meu segredo* é pautada nessa possibilidade de ver o que aparentemente está invisível, de estimular uma visão mais detalhada das imagens propostas na tentativa de apreender, entre os inúmeros signos cinematográficos, a presença do espelho com um símbolo da relação conjugal, um objeto simbólico do Grande Feminino. No filme *A flor do meu segredo*, o meu olhar se fecha em torno da imagem do espelho. Uma imagem significante. Um signo retirado do caos das lembranças, da memória.

É na visão simbólica dos arquétipos que o espelho, neste filme, representa o especular do masculino no feminino e do feminino no masculino. É um símbolo que representa as duas faces do ser, tal qual o animus e a anima, o Sol e a Lua, yin e yang. Enfatiza que a relação entre homem e mulher influencia na imagem que cada um reflete de si mesmo. De forma que passo a perceber, em meio ao signo do espelho, o caráter elementar feminino como especular no caráter elementar masculino.

O espelho, como signo, possibilita múltiplos significados. Em Bachelard (1989) aparece na mitologia e Bettelheim (1980) nos contos de fadas, o espelho sugere vaidade, beleza, a sedução, a atenção que se volta para si. Já em Chevalier e Gheerbrant (1999), a simbologia do espelho irá se diferir de acordo com a formação regional, religiosa e intelectual: na astrologia, simboliza especulação dos astros; no Budismo, sabedoria e conhecimento; na China, o emblema da rainha e união conjugal; no Japão, a deusa solar; na lenda, segundo Pitágoras, o espelho simboliza a magia feita pelas feiticeiras e em Platão, o espelho é considerado como tema da alma.

Bachelard (1989) afirma que seria preciso escrever um livro inteiro para analisar a “psicologia do espelho”. O autor ressalta que o espelho pode despertar observações sobre o cunho do narcisismo: a beleza, a força, a sedução:

Não foi mero desejo de fácil mitologia, mas uma verdadeira presciência do papel psicológico das experiências naturais que determinou a psicanálise a marcar com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranqüila. Com efeito, o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos da sedução. O espelho é o *Kriegspiel* do amor ofensivo. Indicamos em rápida pincelada esse narcisismo ativo, demasiado esquecido pela psicanálise clássica, (BACHELARD, 1989, p. 23).

O mundo sente uma grande necessidade de se admirar. As pessoas somente conseguem se ver por completo quando se enxerga parte de um contexto social. A preocupação com a imagem, não é para satisfazer a si mesmo, mas para ser aceito na sociedade. Por isso, é essencial que sua imagem seja condizente com a imagem de fundo, que seu reflexo seja coerente com as peculiaridades que complementam cada cenário da vida.

É em busca de ser aceita no contexto social que Leo, personagem feminina do filme *Fale com ela* projeta em si mesma uma dupla existência dentro da sociedade, ora ela se apresenta como uma romântica consagrada em uma famosa escritora cujo pseudônimo é Amanda Gris, ora mostra o seu lado realista, questionador da realidade feminina sob o pseudônimo, Paz Sufrategui, que se espelha na obra de Djuna Barnes.

Enquanto escritora de romances sentimentais necessita se esconder por meio da pseudônima Amanda Gris, já que a imagem de uma mulher comum, casada com um militar, não combina com uma escritora de ficção sentimental.

No cotidiano, Leo demonstra ser uma mulher submissa, dependente e frágil perante o marido. A personagem, ao longo do filme, tenta mudar sua personalidade, na tentativa de alcançar uma imagem especular a de Paco. Paco emite signos de seriedade, tradição, racionalismo frente às situações da vida. Signos que Leo não consegue enxergar, pois, como mulher que deseja ser amada e artista literária de obras românticas, não consegue se desvencilhar da atitude sentimental que a envolve. Leo só aceita a idéia de ruptura do relacionamento conjugal, quando Paco se expressa verbalmente por meio do signo lingüístico “Não”.

Para Pasolini (1981), há todo um mundo, no homem, que se exprime através de imagens significantes, trata-se do mundo da memória e dos sonhos. Os signos cinematográficos não se encerram a um dicionário, eles são retirados do caos para tornarem-se significativos por meio dos gestos, do ambiente, dos objetos, dos sonhos e da memória.

Portanto, não existem na realidade, objetos brutos: todos são suficientemente significativos na natureza para se tornarem signos simbólicos. Eis porque é lícita a operação do autor de cinema: ele escolhe uma série de objetos, ou coisas, ou paisagens, ou pessoas, como sintagmas (*insignos* de uma linguagem simbólica), (PASOLINI, 1981, p.140).

É através dos signos que o filme *A flor do meu segredo* desvela a vida sentimental feminina e masculina. Na forma onírica, o cinema traz à tona verdades das relações, dos comportamentos e do cotidiano feminino. Estas mensagens não se apresentam estampadas, mas estão sutilmente apresentadas em meio a uma teia de signos, dos quais destaco o espelho, seja ele um objeto ou uma pessoa, como um dos mais significativos.

Almeida (1999) observa, em sua escrita sobre os vícios e virtudes, que a imagem da Prudência, a pintura de Giotto, exposta Capela Degli Scrovegni, é uma mulher que contempla a si mesma diante de um espelho. A prudência, ao ter seu reflexo em um espelho, garante a faculdade de ver algo que está para acontecer, antes que aconteça.

Almeida (2005) afirma que a imagem da prudência tem duas faces, pois ao segurar na mão esquerda um espelho, olha, contempla a si própria o que significa que, para regular suas ações, o prudente precisa se conhecer e corrigir-se.



Figura 18: Giotto – Prudência, Cappella degli Scrovegni, Pádua. (Op. cit., p.19)



104. Cesare Ripa, Iconologia, 1603.
(Op. cit., p.19)

11 - Teatro da Memória de Giulio Camillo – Milton José Almeida

Ao contemplar a si mesmo diante do espelho, o cinema proporciona uma antropomorfia visual, o que permite ao espectador fazer uma análise de si mesmo. É pelo som, pela leitura, pelo entendimento, que se traz à lembrança pensamentos, atos, gestos, costumes, histórias pessoais, exemplares, um aglomerado de ações e moralidades que uma pessoa tem em sua memória e experiência em seu corpo. Para Almeida (1999), o cinema

permite ao espectador fazer um exame em sua consciência, e verificar se é, foi ou será, prudente ou imprudente em suas atitudes.

Remeto-me à cena do filme *A flor do meu segredo* em que a Leo, antes de se submeter ao primeiro instante de conversa com Angel, dono de um jornal, sobre a possibilidade de publicar uma matéria literária, busca um espelho para se autocontemplar. Leo se olha, ajeita os cabelos e bebe um trago de bebida contida em uma garrafinha, que é retirada de sua bolsa.



12- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

Em seqüência a essa ação, a personagem respira e inspira com sofreguidão, o que representa a busca interior de forças para mostrar ao outro sua potencialidade como escritora e como mulher. Percebo, nesse ato de contemplação de si mesma, a imagem da Prudência, pois a personagem precisa de um tempo individual, de visualização da própria imagem para se preparar, se conhecer e regular suas ações.

A prudência também é sugerida no rosto de Leo, que *em close-up*, aparece refletido em uma iluminária espelhada. Nota-se em sua face, não só os signos da ansiedade, angústia, mas também uma elaboração interior, no sentido de lidar com os

acontecimentos futuros, já que aguarda uma posição do marido quanto impermanência da relação conjugal.

Os signos da dor e do sofrimento também estão expressos nessa cena. De maneira intensa, eles falam através de um jogo simultâneo de imagens líricas, as quais o olhar da câmera, em *close-up*, vai sugerindo, quando se fecha primeiramente na imagem da mão esquerda de Leo com uma aliança no dedo anular, em seguida na ilustração de uma rosa e finalmente na mão direita da personagem, no momento em que escreve o seguinte verso: “*Está diante de você uma mulher criada para a ansiedade, Djuna Barnes*”



13- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

“Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe”, (BALÁZ, 1983, p. 90). A imagem da aliança, como símbolo de uma força ou de um laço que nada pode romper Chevalier e Gheerbrant (1999), da rosa como sugestão do sofrimento que envolve a personagem. “As cicatrizes são comparadas a rosa” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.789) em consonância com a expressão escrita, é metaforicamente, a imagem da dor, do medo que Leo sente de ficar sem o amor de Paco.

Baláz (1983) explica que o cinema em sua peculiaridade de reproduzir a vida humana trouxe ao ser humano uma possibilidade de se contemplar. Ver o que antes esteve oculto. Ver no outro a projeção de si mesmo, sua vida, seu comportamento, seu cotidiano. Momentos que são vividos, porém não são apreciados. O ser humano se tornou visível.

Toda arte lida sempre com seres humanos, é uma manifestação humana e apresenta seres humanos. Parafrazeando Marx: “A raiz de toda arte é o homem”. Quando o *close-up* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos, ele ainda assim, nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são reflexos de nós mesmos, e é esta característica que distingue a arte do conhecimento científico (embora este seja, em grande parte, determinado subjetivamente). Quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Os *close-ups* do cinema são instrumentos criativos deste poderoso antropomorfismo visual, (Baláz, 1983, p.92).

O filme *A flor do meu segredo*, utilizando o *close-up*, apresenta também os objetos como signos, que, numa linguagem polissêmica, vão expressando o próprio ser humano, com seus dramas psicológicos e comportamentos sociais.

Ao focalizar a vida em seus detalhes mais sutis, essa narrativa, enquanto arte cinematográfica, promove a apreensão de sentidos subjetivos e objetivos, visto que trabalha com a consciência de realidade do espectador, permitindo-lhe a compreensão dos signos, como parte da realidade, do dia-a-dia. “O cinema reproduz a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade, que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade”, (PASOLINI, 1981, p.107).

A focalização em *close-up* de objetos e coisas, aparentemente insignificante ao olhar do espectador desatento, é um mecanismo de grande importância nessa narrativa

filmica, porque vai sugerindo o drama vivencial de Leo, e quem sabe, o próprio desequilíbrio emocional da mulher apaixonada, diante de uma separação conjugal.

Numa elaboração lírica das imagens, o cineasta constrói, de modo gradativo, o desespero de Leo diante da perda do homem amado.

Essa construção é perceptível em várias cenas, porém recortei uma em que a câmera, primeiramente focaliza o ambiente, para em seguida fechar sobre o rosto de Leo, que expressa dor, angústia, sofrimento intenso. Sofrimento que é traduzida em linguagem falada e escrita:

Todos os dias visto algo seu. Hoje pus as botas que você me deu há dois anos. Lembra que teve de tirá-las porque eu não consegui? Vi as botas de manhã e as pus em sua homenagem. Agora me apertam. Sua lembrança, como as botas me oprimem, e não consigo respirar.

Em sintonia com a fala de Leo, os signos visuais também exprimem os seus estados interiores. Percebe-se isso, quando o olhar da câmera, ao passear por objetos sobre uma mesa na qual a personagem se apóia, vagar sobre suas coxas, fixa-se, sobre as botas que calçam seus pés.

Esse objeto é, segundo a expressão subjetiva de Leo, a representação do sofrimento provocado pelo distanciamento de Paco. Tal qual sua lembrança, machucam-lhe, oprimem-na tanto, a ponto de impedi-la de respirar, ou seja, de viver.



14- A flor do meu segredo - Almodóvar

Essa veneração ao homem amado é reforçada novamente em um *close-up* da fotografia de Paco, que está em um porta-retrato com formato de Sol. Essa imagem do personagem, contido na imagem do Sol, evoca o símbolo do arquétipo masculino.



15- A flor do meu segredo – Almodóvar

Em astrologia, o Sol é símbolo de vida, calor, dia, luz, autoridade, sexo masculino e de tudo o que brilha... Enquanto símbolo cósmico, o Sol ocupa a posição de uma verdadeira religião astral, cujo culto domina as grandes civilizações antigas, com as figuras dos deuses-heróis gigantes... Entre os povos de mitologia astral assim com nos desenhos infantis e nos sonhos, o Sol é símbolo de pai... Também é símbolo da região do psiquismo instaurado pela influência paterna no papel de instrução, educação, consciência, disciplina, moral. No horóscopo, o Sol representa a opressão social de Durkheim, a censura de Freud, de onde derivam todas as tendências sociais, a civilização, a ética e tudo aquilo que é importante no ser. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 839).

Pode-se ver o sofrimento de Leo como uma representação da atração e submissão da mulher, que apaixonada, cultua visceralmente a imagem do homem amado como um deus; um pai que instaura a consciência, a disciplina, a moral. Leo é o exemplo da mulher que abriu mão de seu lado primitivo feminino quando se casou. Sem identidade própria, o homem amado tornou-se o rei, o Sol, o centro de sua vida. A desestabilização da relação conjugal significa a perda de si mesma.

É interessante a forma sutil como o cinema faz uso dos símbolos para falar sobre a vida humana. “Cinema é a língua escrita da realidade”, (PASOLINI, 1981). O foco em um objeto em forma de Sol possibilita-nos apreender de maneira sócio-filosófica, ou até mesmo psicológica, uma situação cotidiana da relação amorosa heterossexual, pois os símbolos Sol e Lua estão diretamente ligados à representação do masculino e feminino.

É em correlação com o simbolismo do Sol que esse manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar as fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência do princípio feminino, assim como a periodicidade e a renovação. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.561).

Esta relação de passividade é necessária para o equilíbrio do universo. Passiva e produtora, a Lua também é fonte e símbolo de fecundidade. Rege os astros, a Terra e as águas, aspira para si todas as emanações deste mundo. Considera-se que a Lua é yin em relação ao Sol, yang, por esse motivo é tanto passiva e quanto ativa. O masculino e o feminino configuram-se em yin-yang, como a representação do dualismo e complementarismo universal.

A arte cinematográfica possibilita-nos apreender o invisível, já que por meio da projeção de simples objetos cotidianos, há um feixe de signos, que metaforicamente, expressa significados passíveis de relacionar-se ao viver humano.

É possível conceber o espelho, dentre os inúmeros objetos projetados, como o signo mais expressivo e, ao mesmo tempo, antitético dessa linguagem filmica.

A projeção de imagens refletidas no interior de espelhos ou mesmo objeto espelhados é uma construção constante no filme. Essa elaboração cinematográfica permite ao cineasta manejar com os signos visuais e auditivos no sentido de transfigurar a realidade e fornecer ao espectador, um retrato vivo e insinuante da vida, o qual é antes sugestão do que constatação factual.

Além disso, o espelho funciona como um elemento aglutinador da narrativa filmica, visto que esta não é linear, pois a todo instante, a imagem se constrói e desconstrói, o que, num primeiro momento, dá ao espectador a sensação de que o filme apresenta apenas fragmentos da vida de Leo.

Em *A flor do meu segredo*, Almodóvar exprime, de forma muito expressiva, uma visão especular do viver de Leo, já que diferentes situações da vida da personagem aparecem refletidas em espelhos. “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: como o Sol, como a lua, como a água, como o ouro”, (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.393).

O espelho, no filme, revela as diversas fases da vida de Leo; seu presente, passado e futuro. Ele procura desnudar a personagem, no sentido de fotografar o seu mundo interior e exterior, para revelar ao espectador a verdadeira face dessa mulher que, enquanto artista literária, se esconde, por meio da pseudônima Amanda Gris.

É possível visualizar em Leo, uma rejeição a si mesma, tanto como escritora quanto mulher romântica. Rejeição que advém do fato de que como esposa de um Militar, precisa assumir socialmente uma imagem mais pertinente à realidade a qual o marido está inserido. Essa postura que é constantemente cobrada por Paco, Beth e outras pessoas que a rodeiam. É perceptível na fala de Paco: *Falo de gente inocente. Gente que passa fome, não tem eletricidade, nem remédio! Nem esperança.* Também se apresenta na fala de Beth: *Quando vai enfrentar a realidade? Quando aceitará a realidade? Como falar, se, quando as botas apertam, seu mundo cai?*

A personagem, na tentativa de atender aos desejos do marido e do grupo social do qual faz parte, assume um papel que é incoerente com sua maneira emocional de ser, de lidar e perceber o mundo.

A cena em que Leo aguarda o retorno de Paco, que se encontrava ausente em virtude do seu engajamento militar, como força atuante na guerra, revela o quanto essa mulher vivencia a relação amorosa como o coração, o quanto ela é pura emoção.

Numa construção visual e sonora, o mundo interior de Leo é expresso por Almodóvar. É possível apreender, nas cenas, os sentimentos, como a angústia e a ansiedade que envolve Leo.

Sentimentos que estão perceptíveis na cena em que Leo aguarda o retorno de Paco. A mobilidade da câmera, os ritmos da ação e da montagem conjugam-se para expressar a ansiedade dessa espera. Nota-se que a projeção do corredor comprido de onde surge Leo, toda esbaforida em um vestido vermelho, sugere, não só a ansiedade e angústia que dominam a personagem que ainda nutre o desejo e a esperança de uma reconciliação, mas também o distanciamento afetivo de Paco.



16- A flor do meu segredo - Almodóvar

Como o teatro da metamorfose, o espelho revela esse distanciamento, já que por trás da imagem de um Paco sorridente, é possível apreender o sofrimento, o rancor e o desamor que o perpassam. Para este efeito, a câmera, num jogo de imagens

justapostas, projeta ora a imagem de Leo e ora a imagem de Paco, e finalmente se fecha em um *close-up* na junção dos dois por meio do beijo. Entretanto, essa imagem do casal aparece dividida, visto que a câmera foca o beijo através do reflexo de dois espelhos.



17- *A flor do meu segredo* – Almodóvar

Chevalier, Gheerbrant (1999) acredita que o espelho, como signo da harmonia, da união conjugal, quando se apresenta partido, dividido, simboliza a separação.

O filme fala por meio da representação simbólica do espelho, permitindo, a mim, enquanto espectador, perceber os fatos, concluir desfechos, atribuir uma compreensão, remeter a signos de minha experiência de vida, enfim dar um sentido ao que vejo. O espelho aqui, tal qual a arte cinematográfica, transfigura a realidade e desautomatiza o olhar, no sentido de apreender as várias facetas do objeto. No caso do filme *A Flor do meu segredo*, o objeto visualizado é próprio ser humano, com seus conflitos interiores e dramas existenciais.

Entre imagens especulares de Leo e Paco, divididas e distorcidas, Almodóvar insinua o quanto a relação conjugal está desgastada. À medida que a película vai rodando, percebe-se que o casal vivencia não só o distanciamento sexual quanto amoroso. Situação que é sugerida quando a câmera mais uma vez projeta a imagem do casal dividida por meio de dois espelhos. Nota-se aqui a superposição de imagens: a imagem do rosto de Leo, em *close-up* aparece dentro de um espelho circular que está contido em um outro espelho o qual reflete não só a imagem do espaço, no caso um banheiro; mas também a de Paco.



18- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

Chevalier e Gheerbrant (1999) afirmam que o espelho redondo pode ser visto como celeste, enquanto o espelho quadrado, terrestre. Então, pode-se inferir que Leo como representação do celeste faz parte do mundo interior de Paco, mesmo que este a rejeite. Quando o masculino se relaciona com o feminino vive uma mudança interior, por isso as transformações ocorridas em ambos jamais serão apagadas, porque um está contido no outro.

O cinema, ao mesmo momento que trabalha com inconsciente das pessoas, remete a uma visão da realidade em que elas estão inseridas. Utilizando-se dos arquétipos para dar sentido às cenas, mostra que a imagem projetada nada mais é que uma representação da vida humana. “Ora, estes arquétipos de reprodução da linguagem de acção, ou *tout court* da realidade (que é sempre acção), concretizaram-se num meio mecânico e comum, o cinematográfico”, (PASOLINI, 1981, p.167).

Entre imagens do ambiente e dos objetos que o compõem, é possível perceber que o que está mundo interior de Leo e Paco está também no exterior. Essa situação é sugerida quando, em primeiro plano, surge à imagem do quarto do casal. Nele, a câmera focaliza dois espelhos emoldurados, que se posicionam um de frente para o outro. O que tem o aparador decorado com um jogo de xadrez, uma foto antiga de uma mulher, provavelmente a mãe de Paco e uma caixinha, representa o mundo masculino. O outro espelho, decorado com objetos femininos, vasilhos, muitas caixinhas grandes e pequenas, e flores, é o mundo de Leo.



19- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

O espelho aqui, assemelhando ao espelho terrestre, pode ser visto como um símbolo do lado racional masculino, enquanto o espelho celeste mostra os lados espirituais, divinais, fantasiosos e ao mesmo tempo o lado intuitivo que se insere a mulher.

Talvez, essa diferença entre o mundo interior do homem e o da mulher, faça com que o homem, quando apaixonado, só veja uma face da imagem feminina, aquela que é idealizada por ele, o mesmo ocorrendo com a mulher em relação ao homem.

À medida que a paixão diminui, diminui também a idealização. Finalizando essa idealização, surgem os conflitos.

Esses dois espelhos podem ser vistos não só como signos metafóricos do homem e da mulher, mas também como as diferenças comportamentais que conduzem aos conflitos e possível separação.

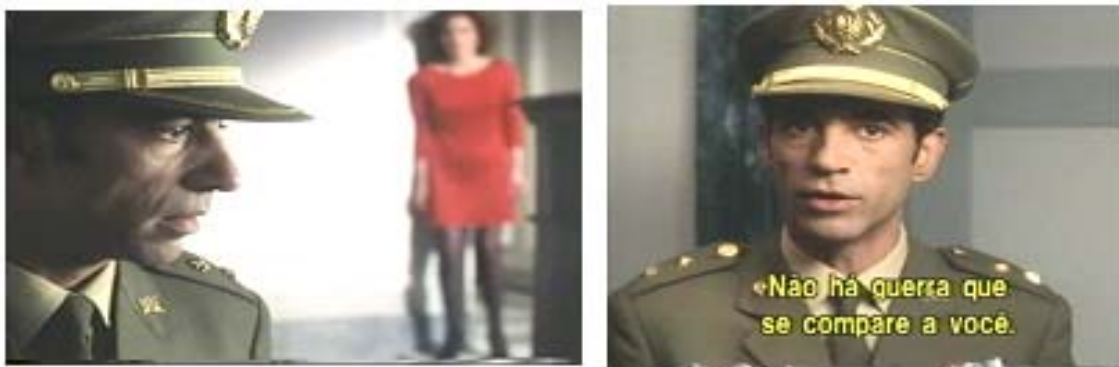
Na cena, num primeiro momento, tem-se a ilusão de que Paco e Leo, durante uma discussão, estão de frente um para o outro, porém a câmera revela-me que as imagens de cada um são apenas reflexos desses espelhos, visto que estão de costas um para o outro e se vêem através deles.

Cada um percebe a imagem do outro por meio de sua própria subjetividade, ou seja, enxerga aquilo que está, de alguma maneira, predisposto a ver.

Numa situação de conflito, o mirar de um casal através dos espelhos, sugere que a relação, que antes era de amor está se transformando em rivalidade, pois ambos estão em posição de combate. Uma metáfora da guerra pode ser vista no espelho.

“Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força? Essas breves observações bastam para mostrar o cunho inicialmente complexo do narcisismo” Bachelard (1989, p. 23).

Esta alegoria da guerra é estabelecida pelo conjunto do cenário, espelhos e figurino. Os espelhos se mostram, divididos, separados; Paco vestido com roupa de guerra, a cor vermelha do vestido por Leo e finalmente as palavras de Paco que confessa com firmeza: *Não há guerra que se compare a você.*



20- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

Devido à natureza artística do cinema, é possível representar a realidade por meio de uma linguagem metafórica. Esta é uma forma de permitir ao espectador a apreensão dos inúmeros sentidos dos signos visuais e sonoros. A construção e desconstrução da imagem permite juntar as informações que são transmitidas para gerar a compreensão da mensagem como um todo. Em *A flor do meu segredo*, o espelho expressa sentidos que vão se interligando aos sentidos de outras cenas e se expressando de modo simbólico e metafórico para finalizar a mensagem como uma alegoria. Vale lembrar que o signo continua a existir, pois tanto o símbolo como a alegoria mantém seu caráter de signo.

Espelho em *A flor do meu segredo*, como um signo de múltiplos sentidos, exprime o desespero de Leo, o que me possibilita promover uma reflexão sobre comportamento feminino diante da separação conjugal. Enfatiza-se nesta película como a mulher se sente sem direcionamento quando se depara com a perda da estrutura matrimonial. Esta falta de direção é reafirmada no próprio filme na fala da mãe de Leo, Jacinta:

Tão jovem e já está como uma vaca sem cinorro... Perdida, sem rumo, sem direção...

Quando nós mulheres perdemos o marido, porque morreu, ou foi embora com outra, dá no mesmo, devemos voltar para o lugar onde nascemos. Visitar a capela da aldeia, conversar com as vizinhas, rezar a novena com ela, mesmo que não acredite. Senão, ficamos perdidas por aí como vacas sem cinorro.

Sem a presença do marido Léo fica deslocada emocionalmente e socialmente. O desequilíbrio emocional de Leo exprime as dificuldades que a mulher tem de em se reencontrar após viver um casamento, viver a transformação de sua própria essência feminina ao se relacionar com o masculino.

Este aprisionamento de Leo no universo masculino é representado no decorrer de toda película. A personagem demonstra sua imensa dificuldade de se libertar das lembranças, uma prisão psicológica que a personagem se impôs. Não se deixa sentir livre da relação conjugal.

É perceptível nos detalhes do cotidiano, o quanto Leo vive esta relação como uma prisão. Na cena em que a visão cinematográfica repousa em um *close-up* nas pequenas coisas da vida de Leo. Essa imagem se inicia com o rosto de Leo que dorme, para em seguida projetar alguns objetos significativos da relação: porta-retrato com fotos dela e de Paco, livros, anotações.

A cena no início da película fala e mostra o quanto a personagem se mostra indefesa diante dos sentimentos que a enlaçam a Paco. A força desse sentimento é expresso numa construção lírica das imagens de uma janela que se abre intempestuosamente por causa da força do vento e no folhear de um livro que revela as anotações de Leo. O foco agora se fecha em primeiro plano sobre a imagem da palavra escrita *indefesa* e em seguida a frase *indefesa ao assédio da loucura*.



21- A flor do meu segredo - Almodóvar

Numa justaposição de imagens a câmara focaliza o livro e a flor branca. Após uma superposição das duas imagens flor e o texto, o texto novamente é centralizado e olhar da câmara se fecha na palavra *indefesa* para em seguida se direcionar para um vidro de, supostamente calmantes. Nessas imagens se fecha a idéia de que Leo está frágil e confusa a ponto de representar um risco para si mesma.

Ao responder “Não”, Paco efetiva a separação, o que intensifica ainda mais o desespero de Leo a ponto de atingir um momento culminante. Para sugerir o descontrole emocional e o perigo que Leo representa a si mesma, a câmara focaliza a imagem da personagem dentro da uma farmácia em formato de cruz vermelha. Nele está contido a

imagem que Leo mais ama, a imagem de si mesma. Pessoa a quem ela não aceita que sofra a dor do desprezo nem por mais um instante.



22- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade, (BACHELARD, 1989, p.25).

A degradação de Leo é expressa pela postura de seu corpo, que vestido de vermelho, aparece jogado sobre a cama, após a ingestão de muitos comprimidos de tranqüilizantes.



23- A flor do meu segredo – Almodóvar

É o barulho do telefone e a conversa com sua mãe que a fará reagir e buscar em si mesma as forças para recomeçar, já que tem consciência de que a situação não tem retorno. Essa rejeição do passado é sugerida quando Leo toma banho, como se a água retirasse de si os laços que a unem a Paco.



24- A flor do meu segredo - Almodóvar

A projeção do futuro é caracterizada pela percepção de si, não como perdedora, mas com alguém que ainda pode viver uma nova história. Essa percepção é sugerida quando é focada a imagem de Leo, já vestida, olhando-se no espelho. Bachelard (1989, p.24) cita Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*:

Se imaginarmos Narciso diante do espelho, a resistência do vidro e do metal opõe uma barreira aos seus desígnios. Contra ela, choca a fronte e os punhos; nada encontra se lhe der a volta. O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir, mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto, (BACHELARD, 1989, p.25).

Não é apenas a imagem da dor que se apresenta no especular, mas também o iniciar de uma história de amor, Leo e Angel.

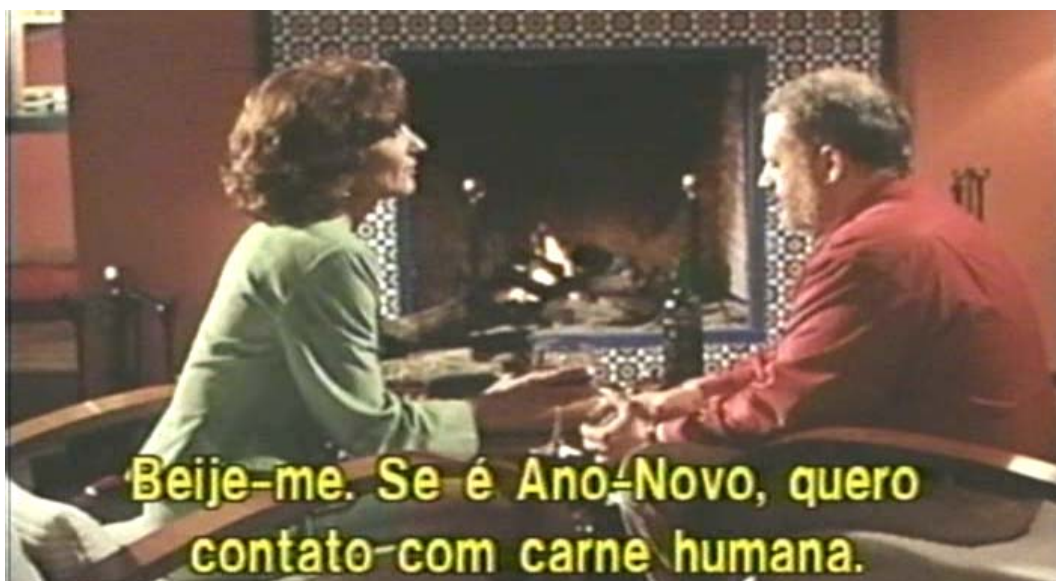
Nota-se que no final do filme, o encontro do casal aparece dentro de um espelho redondo. Sendo o espelho celeste, a representação do lado espiritual, divinal, fantasioso, e ao mesmo tempo intuitivo, que se insere na mulher, pode-se atribuir a essa imagem do casal, juntos no espelho, como um novo caminhar para Leo.



25- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

Além disso, pode-se inferir nessa junção, a própria identificação do feminino no masculino perceptível na relação entre Leo e Angel.

A imagem do ambiente caloroso de uma sala com lareira, tapete, sofá sugerem o conforto e um lugar bem propício para o amor.



26- *A flor do meu segredo* - Almodóvar

Almodóvar constrói, no espelho, o vivenciar feminino e masculino como uma imagem de dupla face, ou seja, um processo de desconstrução que pode gerar uma nova construção. Nas imagens de Leo, Paco e Angel é possível visualizar, sob diversos ângulos, o paradoxo da vida humana, nos seus encontros e desencontros.

Nas trilhas de Eros

Para trilhar as nuances do amor, busquei voltar o olhar para as artes plásticas, para a literatura, a filosofia e a mitologia. Talvez, seja possível trilhar o caminho da busca incessante do ser humano em definir e compreender o amor.

A figura mítica de Eros, vista por meio das lendas gregas, transmitidas oralmente, apresenta um grande número de interpretações e sentidos. É, portanto, um mito que em (Diálogos de Platão, 1999) evoca várias imagens do amor, em versões diversas, sempre ricas de significados. Muitas são as acepções do Amor: em *Teogonia*, de Hesíodo, Eros representa a coesão, a força de natureza espiritual, que preside a ordem de um universo nascente. Já no ciclo dos mitos olímpicos, enfatizado por Jonhson (1987), Eros, chamado de Cupido pelos Romanos, filho de Afrodite e Ares, figura como uma criança que se ocupa em flechar os corações, levando não só os seres humanos, mas também os deuses a uma grande paixão, a um amor inabalável. Nessa versão do mito, até o próprio Eros é submetido a esse sentimento, pois se apaixona por Psiquê. A inveja e o ciúme de Afrodite, mãe de Eros, envolvem esse relacionamento nas malhas do sofrimento, da Inquietude e da Tristeza.

O amor, em Almodóvar, é também envolto pela dor, tristeza e morte. É o regente da vida dos personagens, que experienciam o amor sob diferentes formas: ora submisso, como o amor de Leo por Paco, em *A flor do meu segredo*; ora vingativo como em *Volver*, quando Irene mata o marido ao descobrir sua traição; ora possessivo como é o

caso de Eva, em *O matador, que* não aceita a rejeição de Diego e não o liberta para viver um outro amor, ora obsessivo, como é o amor de Benício, em *Fale com ela*.

Em virtude dessa polissemia do Amor em Almodóvar, sempre sugere a pergunta, o que é o Amor?

Muitos estudiosos, dentre eles filósofos e poetas, já tentaram respondê-la. Talvez a resposta seja mesmo sempre uma nova pergunta. Sem a esperança de uma resposta, busco apreender algumas possíveis imagens do Amor, dentro do tecido de algumas discussões filosóficas e literárias em torno dessa temática.

Em *Banquete* (Diálogos de Platão, 1999, P. 75), os amigos de Agáton, entre eles Fedro, o orador Pausânias, Sócrates, o médico Erixímaco e o poeta Aristófanes, discursam sobre o que consideram o Amor. Aristófanes expõe que no início da vida, os seres eram duplos e esféricos, apresentando três sexos: um constituído por duas metades masculinas, descendente de Hélios, o Sol; outro por duas metades femininas, descendente de Géia, a Terra; e o terceiro, andrógino, metade masculino, metade feminino, descendente de Selene, a Lua. Sendo esféricos em sua forma e movimentação, esses seres assemelhavam a seus progenitores. Imbuídos de coragem e audácia, resolveram desafiar Zeus, por isso a Divindade cortou-os em dois para enfraquecê-los. Cada ser tornou-se então um ser fendido, e o Amor, segundo essa versão, origina-se da tentativa da restauração da unidade primitiva. Como os seres iniciais não eram apenas bissexuais, existia o amor entre seres do mesmo sexo. O mito também significa o anseio do homem por uma fraternidade do ser, representando o processo de aperfeiçoamento do próprio eu.

Chevalier e Guerbrant (1999), apresentam o yin-yang como a unidade que se polariza no processo da manifestação cósmica, a separação em duas metades do ovo do mundo. Por sua extensão designa o aspecto obscuro e o aspecto luminoso, o aspecto

terrestre e o celeste, o aspecto negativo e o positivo, o aspecto feminino e o masculino; é, em suma, a expressão do dualismo e do complementarismo universal. O yin só existe em relação ao yang. Por isso, o yin-yang é expresso como um círculo dividido em duas metades iguais, uma branca e a outra preta, sendo que o equilíbrio entre as duas cores é um ponto da cor contrária que cada uma delas possui.

Essa percepção do amor talvez romântica, já que o desejo do amor seria o da unificação. Deixa-se de ser dois para se tornar uno, um só corpo. “É preciso ser dois para fazer amor (pelo menos dois!)... As almas talvez pudessem se fundir, se existissem. Mas são corpos que se tocam, que se amam, que gozam, que permanecem...”, (SPONVILLE, 1995).

“Portanto, quando um homem, tenha ele inclinação pelos rapazes ou pelas moças, encontra aquele que é sua metade, são uns prodígios os transportes de ternura, de confiança e de amor que dele tomam conta; gostariam de não mais se separar, nem por um instante.” O que desejam? “Reunir-se e fundir-se com o objeto amado, e ser apenas um em vez de dois”, (SPONVILLE, 1995).

No amor, simbolicamente o número um e o número dois estão diretamente ligados à metade. Chevalier e Gueerbrante (1999) percebe o número um como um símbolo unificador, carregado de energia poderosa da harmonia, do consciente e do inconsciente, o equilíbrio dinâmico dos contraditórios reconciliados. O número dois representa a dualidade, o antagonismo, o branco e o preto, o yin e yang, o masculino e o feminino, a matéria e o espírito, o amor e o ódio, a morte e a vida, o bem e o mal. “Amor total, amor absoluto, pois só se ama a si, enfim restabelecido em sua completitude, em sua unidade, em sua perfeição”, complementa, (SPONVILLE, 1995).

São duas metades que se unem. Inclínadas e convocadas pela outra metade. É como se o universo estivesse concentrado na outra pessoa. (Platão, 1999), diz que, em certo

sentido, o universo realmente está nessa pessoa. Basta transformar essa dimensão e ver não apenas a pessoa, mas o universo nela.

Sócrates, em *O Banquete* (Platão, 1999), diz inicialmente que Eros representa “um anelo de qualquer coisa que não se tem e deseja ter.” Também expressa o mito de Eros como descendente de Poros, Deus da Riqueza e de Penia, Deusa da Pobreza. Seu significado reside na ânsia de sair da situação de penúria para a situação de riqueza; é a oscilação entre o possuir e o não - possuir.

Eros, na compreensão de Sócrates, representa o filho da polaridade, Poros e Penia, logo herda caracteres de ambas as partes. Em primeiro lugar é pobre, longe de ser delicado, belo e rude, anda descalço e sem direção. Não possui leito, dorme ao ar livre, desagasalhado, nas portas e nas ruas, a indigência é sua eterna companheira. Por outro lado, vive a procura do belo e do bom; é audaz, ardente, amante da sabedoria gasta muito tempo a filosofar, mago habilidoso e sofista. “Eis porque Eros constitui o meio termo entre a sabedoria e a ignorância, (Platão, 1999, P. 85).”

A polaridade da sabedoria e da ignorância em Benjamin (1994) é vista como polaridade entre a experiência e a pobreza de experiência. O autor revela que é por causa da falta de experiência que o ser humano não percebe que a maior riqueza é a felicidade. Esta não se encontra em ouro, mas no trabalho, nos valores culturais, na honradez.

Platão, partindo da concepção de Sócrates sobre o amor, estabelece uma relação entre Eros e a Filosofia. Nesse sentido, o amor não se reduz a busca da outra metade do ser que nos completa, mas representa também a ânsia em ajudar o eu próprio a se auto-realizar.

O amor, simboliza o desejo, a busca que leva o homem a sair de si para encontrar aquele que o completa. O amor, sendo procura, é, pois, filosófico, já que é permeado pelo desejo, pelo saber. O amor adquire um significado amplo, não se limitando

apenas ao plano físico, sexual, à reprodução e conservação da vida, mas a busca intelectual, ao mundo das idéias.

O amor físico não é mais que um exemplo, que seria tão absurdo superestimar como muito faz hoje em dia, como foi, durante séculos, diabolizar. O amor se nasce da sexualidade, como quer Freud e como acredito, não poderia reduzir-se a ela, e em todo caso vai muito além de nossos pequenos ou grandes prazeres eróticos. É toda a nossa vida, privada ou pública, familiar ou profissional, que só vale proporcionalmente ao amor que nela pomos ou encontramos. Por que seríamos egoístas, se não amássemos a nós mesmos? Por que trabalharíamos, se não fosse o amor ao dinheiro, ao conforto ou ao trabalho? Por que a filosofia, se não fosse o amor à sabedoria? E, se eu não amasse a filosofia, por que todos estes livros? Por que este, se eu não amasse as virtudes? E por que você o leria se não compartilhasse algum desses amores? O amor não se comanda, pois é o amor que comanda, (SPONVILLE, 1995).

Almodóvar ao expressar o amor em seus filmes, demonstra uma visão aguçada do sentimento, já que procura apreender todas as possibilidades de amor. Sua obra cinematográfica não se limita em centrar o olhar apenas nas relações pessoais, visto que foca o amor sob diferentes formas, tais como: o amor à arte, ao belo, às coisas, ao corpo, à profissão, à pátria, entre outros.

O amor é tudo que se vive e tudo o que se faz. É por vivenciar o amor que os seres humanos se tornam capazes de ansiar as conquistas e almejar prazeres. Não se trata de um sentimento morno, mas de algo capaz de mover todos os órgãos do corpo na ânsia pela vida.

Diferentes facetas do amor podem ser percebidas em toda obra de Almodóvar. Em *A flor do meu segredo* a história ao enfatizar a superação de Léo em relação ao amor romântico, dedicado a Paco, revela-nos também muitas faces do amor. É na vivência dessa mulher, que o cineasta expressa o platonismo amoroso, o amor sexual, o amor profissional, o amor à arte e ao conhecimento e, principalmente, o amor ao eu próprio. Se amar, é se valorizar, não se deixar depreciar. O sentimento do amor próprio está ao nível do coração, alcança todo o corpo e alma, por isso se amar é essencial para qualquer relação de amor.

É perceptível que, desde o limiar da história, o amor se mostre, alegoricamente, nas manifestações artísticas, como algo esplêndido, belo, contraditório, misterioso, indecifrável. Sob essa perspectiva, a realização do amor ocorre quando a vontade humana tende para o bem e para o belo, pois subordina a beleza física à espiritual. A paixão, assim, não supera a razão, já que os dois princípios são indissociáveis, visto que o desejo é o princípio mobilizador da relação amorosa, é o elemento que impulsiona um ser na busca do outro.

Dessa maneira, o primeiro passo que move a relação amorosa é o desejo. O desejo é o elemento que impulsiona a paixão e que intensifica o amor. Em Almodóvar, aparece, muitas vezes, como uma força incontrolável e ardente, a que os personagens são submetidos.

A razão é o princípio organizador dos sentimentos desencadeados pelo desejo, aquele que nos leva a reconhecê-los e nos leva a perceber o outro como parte de nós mesmos. A relação amorosa, nesse sentido, é fundamentada na reciprocidade, na procura do outro como um ser consciente e também desejante.

Assim, nos relacionamentos, se uma das partes não corresponde à solicitação amorosa do outro, o amor passa a significar morte, já que o ser passa a vivenciar a morte do outro em sua consciência.

O desencontro amoroso do casal, em *A flor do meu segredo*, gera em Léo o desejo de matar o amor que sente por Paco, de promover uma morte simbólica do ente amado, para que possa se sentir livre da relação conjugal. No relacionamento, quando uma das partes não corresponde à solicitação amorosa do outro, o amor passa a significar morte, já que para sobreviver à ausência de alguém amado é necessário vivenciar a morte do outro em sua consciência.

Falar do amor como uma pulsão da vida e, ao mesmo tempo, da morte pode ser algo paradoxal. A vivência do amor apresenta-se como um conflito entre o prazer de estar com o outro e medo de que esse momento se acabe. Assim, experimentar o amor é, ao mesmo tempo sensação de vida e de morte.

A busca em expressar as emoções é um aspecto essencial na arte do cinema. Conforme Munsterberg (1983), os personagens são sujeitos de experiências emocionais: alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor.

Em *A flor do meu segredo*, as experiências emocionais da protagonista Léo sugerem que para superar a morte de um amor é necessário abandoná-lo em sua essência. Somente com o esquecimento se livra de um amor que acabou e se consolida a superação. Enquanto há um pouquinho de esperança, há também a cegueira do amor, o que impede o ser, envolvido nas malhas do sentimento, de aceitar a rejeição do outro. Por mais que Paco emita mensagens de que não está correspondendo ao amor de Léo, o desejo dessa mulher de ser amada é tão intenso que a impede de enxergar a recusa.

Por não querer enxergar os signos que o outro emite, cria-se uma esperança, falsa, ilusória. A Esperança é apresentada em Giotto e citada por Almeida (1999) como uma das virtude teológicas dadas na ordem: Fé, Caridade e Esperança. Contudo, até mesmo as virtudes quando chegam ao exagero podem se tornar um vício. O amor descontrolado de Léo ultrapassa a virtude para se tornar uma esperança cega, ultrapassa os limites do outro para satisfazer os desejos próprios, por isso deposita esperança em valores infundáveis.

O que é amar? É carecer do que se ama e querer possuí-lo sempre. Pelo que o amor é egoísta, em todo caso esse amor, e, no entanto perpetuamente posto para fora de si mesmo, extático, como diz Lacan, e esse êxtase (êxtase de si no outro) define muito bem a paixão: é egoísmo descentrado, egoísmo dilacerado, como que repleto de ausência, cheio do vazio de seu objeto, e de si, como se fosse esse próprio vazio. (SPONVILLE, 1995).

Esse amor dilacerado e descontrolado de Léo leva ao ápice da esperança até chegar ao desespero total. A ausência do amado gera o vazio e com ele o desejo de morte.

A morte, para Chevalier e Gheerbrant (1983), é introdutora de um rito de passagem aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência em que coexistem a morte e a vida, isto é, uma nova vida. O direito à vida, e de modo correlativo, o direito à morte pertencem aos deuses.

A relação entre o amor e a morte é a própria vida, pois conforme expressa Montaigne(1999) quem ensina os homens a morrer, os ensina também a viver. Essa íntima relação entre o amor, a vida e a morte, é, na minha percepção, um elemento marcante nas narrativas fílmicas de Almodóvar, já que esse cineasta ao expressar o amor, exprime a vida e a morte, o homem em seus encontros, desencontros. Nesse sentido, a visualização do amor, no masculino e no feminino, gera a contemplação da vida que está diretamente ligada à morte. Eros e Tânatos: O poder da vida e o poder da morte. Angústias que mobilizam a existência humana.

A protagonista Léo, ao tomar um vidro de barbitúricos expressa o desejo de fuga da vida por meio do sono, da morte. É a tentativa de matar o amor que sente por Paco, de extirpar de si o outro.

O adormecimento para o amor, nos contos de fadas, iguala-se à morte. Esse adormecimento, é um momento de transformação, amadurecimento e preparação para uma nova etapa da vida. No conto *Cupido e Psique*, de Apuleios, a morte é o que possibilita a

concretização do ciclo que conjuga sexo, amor e vida em uma só unidade. Com a morte, *Psique* não falha vence. Já em *Bela adormecida*, o triunfo do amor sobre a morte se dá com o despertar do feminino.

No filme *Fale com ela e no conto de fada Bela adormecida*, a morte é temporária, representada pelo sono.

O adormecimento de Léo representa um momento de interiorização, que lhe possibilita dissociar-se, aos poucos, do outro e resgatar a si, enquanto feminino, ser individual. Despertar, no filme, significa renascer para uma nova vida, para outra história de amor, conforme é sugerido na cena final. O despertar traduz a vivacidade presentes nos raios solares, no raiar do dia que simboliza um novo momento, o amanhã na vida de Léo.

Apesar do sofrimento, o ser humano não desiste de viver o amor. Mesmo que se depare com o sofrimento do desamor e a dor da morte, homens e mulheres não desistem de amar. Em uma comparação Sponville (1995) afirma que os homens raramente morrem de amor: eles adormecem antes. E as mulheres, às vezes, morrem desse adormecimento. As mulheres se envolvem no amor a tal ponto que não consegue se ver vivendo outra situação, enquanto o homem por ver as possibilidades mudanças acabam se preparando antes mesmo que aconteçam.

A poesia de Fernando Pessoa fala desse o amor adormecido e o adormecer para

o amor:

Conta à lenda que dormia.
Uma princesa Encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria.
De além do muro da estrada.
Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Pelo que à princesa vem.
A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera,
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.
Longe o Infante esforçado.
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele ninguém.
Mas cada um cumpre o Destino
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.
E, se bem que seja obscuro.
Tudo pela estrada fora,
E falso ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.
E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera.
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.

(Fernando Pessoa, 1958, p.232 e 233)

Adormecido ou mergulhado em seus pensamentos, eis as possíveis condições em que se encontra o infante. Porém, ao encontrar a princesa adormecida, vê-se conjugado com esse ser; e percebe que, antes do encontro, tanto ele quanto ela estavam adormecidos para o amor. Ao encontrar a princesa que dormia, encontra a si mesmo e desperta para o amor.

O despertar para o amor pode ser algo devastador, podendo deixar a pessoa em um estado de euforia tão intensa que a impeça de dormir, de comer, de viver, de manter seus hábitos rotineiros.

No filme *O matador*, é possível perceber isso, na fala do protagonista Diego, quando, ao revelar seu amor por Maria, diz: “*Quando se está apaixonado, não se dorme, quando não se dorme não se vive*”. O apaixonado, neste contexto, parece um ser em constante vigília, não vive, visto que está destituído do sono, elemento considerado por Diego como essencial para a vida.

Em *O matador*, a relação do amor com a morte não é focada no desencontro, como em *A flor do meu segredo*, mas no encontro dos seres, na força da paixão, do desejo e do erotismo. O amor entre Diego e Maria somente se concretiza com a morte, já que os dois se matam, na tentativa de chegar ao adormecimento total, clímax do amor.

Nesse filme, Almodóvar sugere semelhanças entre o ato sexual e outras sensações corporais como a excreção, a expressão da dor física, o sono, a morte. O amor aparece relacionado ao sexo e à morte, porque Eros é uma força que perpassa a natureza humana.

O amor e a mulher ocupam em ambos os movimentos um lugar central: à plena liberdade erótica alia-se a crença do amor único. A mulher abre as portas da noite e da verdade; a união amorosa é uma das experiências mais altas do homem e nela o homem toca as vertentes do ser: a morte e a vida, à noite e o dia. (PAZ, 1972, p.86).

Diego e Maria buscam o ápice do amor. A intensidade desse desejo os aproxima e os faz se identificarem. Essa identificação está correlacionada ao sexo e à morte. É a morte que os conduz ao erotismo, ao êxtase máximo que o amor pode alcançar. .

Na última cena de *O matador*, quando a câmera focaliza o casal morto, ensangüentado, deitados, um sobre o outro, com um sutil sorriso de realização, há uma sugestiva perspectiva romântica do amor. Tal qual em *Romeu e Julieta*, *Tristão e Isolda*, o momento triunfal do amor só ocorre com a morte do casal. Nas asas do amor, a alma voa até o infinito. O amor físico serve de escada até o infinito, até a essência.



27- *O matador* - Almodóvar

O entrelaçar do amor com a vida e a morte é uma característica marcante nos filmes de Almodóvar. No filme *Volver*, a presença de signos que sugerem o vivenciar humano da vida, do amor e da morte já é visível na primeira cena. Eles se apresentam no cenário, na narrativa, nos gestos e na fala dos personagens.

Na iconografia antiga, a morte sugere um túmulo. A cena, em que um grupo de mulheres aparece limpando túmulos, há uma forte evocação da imagem da morte. A câmera, ao mesmo tempo, que nos dá uma visão geral do cemitério, revela-nos detalhes de sua estrutura. Focalizam-se o mármore que decora alguns túmulos, as tabuletas com nomes e fotografias de pessoas que já morreram, as diversas mulheres que se debruçam sobre os túmulos.



28- *Volver* – Almodóvar

Todavia, em meio a esse ambiente fúnebre, é possível apreender os signos da vida. O vento, movimentando as folhas das árvores e das roupas coloridas, a agitação e a tagarelice das mulheres são signos que formam um quadro imagético de vivência. Expressando, provavelmente, a tênue linha que separa, liga o Amor à vida, à morte e ao ódio, que Almodóvar inicia sua narrativa fílmica em um cemitério.

Vida Morte Vida Amor Ódio Amor Vida Amor Morte Amor Ódio Morte.

Esse entrelaçar aparece, no filme *Volver*, como em palimpsesto, o que permite visualizá-lo sob várias camadas de sentido. Por esse motivo, abrange o amor entremeado de ódio. Na primeira, apreendo o amor entremeado de ódio, as personagens Irene e a filha Raimunda são vítimas de grande decepção amorosa, ocasionada pela traição, falta de reciprocidade e perversão sexual dos seus parceiros.

Irene representa a capacidade de amar ao ponto de idealizar o outro, por isso não vê as imperfeições, o lado obscuro de seu marido, pai de Raimunda e de Paula. Quando tiram a venda dos olhos e enxergam as singularidades do ser amado, o amor idealizado transforma-se em ódio. Conforme Irene confessa à filha Raimunda:

Mas se tivesse morrido, também teria voltado para te pedir perdão. Por não ter me dado conta do que aconteceu. Estava cega. Me enterrei no mesmo dia do incêndio

(...) Na tarde do incêndio (...) a tia, saiu em sua defesa e me contou tudo. Que seu pai tinha abusado de você, que você ficou grávida. E que Paula, era sua filha e sua irmã. Eu não podia acreditar. Como aconteceu tal monstruosidade diante dos meus olhos, sem que eu percebesse? (...) Quando me inteirei não sabe como fiquei! Fui para a casinha disposta a arrancar os olhos e encontrei-o dormindo junto com a mãe de Augustinha. Eles não me viram. Ateei fogo na casinha. Era um dia de vento e com pouco tempo, as chamas devoraram tudo. Não deu tempo a eles de se acordarem.

Esse é ápice do ódio de Irene, representado por uma demanda de reconhecimento da morte. É a melancolia em forma de náusea ou de luto que emerge do ódio assim exteriorizado.

Motivadas pela traição e principalmente pela perversão sexual dos companheiros em relação às filhas – estupro-incesto, Irene mãe de Raimunda, personagem que é violentada sexualmente pelo pai na adolescência, e Raimunda, mãe de Paula, personagem que é assediada sexualmente pelo padrasto, desenvolvem um ódio tão intenso que gera a ação de matá-los.

As emoções de medo, dor e ódio são expressos no filme por meio da emoção expressa corporalmente pelo ator, na mímica do terror e do espasmo. As protagonistas Irene, Raimunda e a menina Paula apresentam movimentos de contrações e relaxamentos dos músculos capazes de revelar a intensidade dos seus sentimentos. Os sinais visíveis do ódio são expressos na face e no corpo de Irene na cena em que narra o motivo que a levou a cometer o assassinato contra o seu próprio marido, pai de Raimunda.



29- *Volver* – Almodóvar

É nas imagens em *close-up* da face de cada personagem, com o olhar da câmera se fechando nos movimentos das narinas, nos rictos da boca, da testa, que o espectador apreende cada emoção que perpassa o personagem.

Sem dúvida, uma emoção impedida de manifestar-se verbalmente perde parte de sua força; apesar de sua força; apesar disso, os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que cada nuance pode-se chegar à expressão característica. Basta o rosto – os rictos em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo – para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento, (Munsterberg, 1983, p.46).

A morte em *Volver*, não significa somente matar interiormente um sentimento amoroso em relação ao outro como em *A flor do meu segredo*, mas é matar caminho que a

personagem escolhe para se resguardar da dor, da vergonha, do ódio que a levou a assassinar o marido.

Irene renuncia sua vida, sua identidade, para ocultar os acontecimentos obscuros que poderiam sujar uma estampa do amor perfeito e da família feliz. O enquadramento na imagem no túmulo, dos medalhões e o close, na fotografia do, eliminar fisicamente o ser que promoveu a rejeição, a decepção, o ódio. Irene mata queimado o marido e a amante. Em função da dificuldade na identificação das vítimas, a sociedade local, que desconhece os problemas do casal, acredita que Irene morreu com o marido.

Irene em vida, morre para o mundo em um incêndio, deixa transparecer socialmente a imagem ilibada de um casal que se amava, deixa preservada a imagem do amor que resiste a morte, prevalecendo o paraíso criado pelo Eros imaturo. Jonhson (1987) afirma que, “todo Eros imaturo é um fabricante de paraísos”.

O óbito social é o casal, asseguram a memória da aparência, é provavelmente, apenas manutenção de uma convenção social, como forma estereotipada de substituir os epitáfios.



30 - *Volver* – Almodóvar

Para Pasolini (1981), com a morte o homem define suas ações, é por meio dela que se modifica a realidade e se atua diretamente sobre o espírito. “É assim absolutamente necessário morrer, por que enquanto estamos vivos, falta-nos sentido”. A vida é intraduzível caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade:

A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes, e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e incerto, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. (PASOLINI, 1981, p.196).

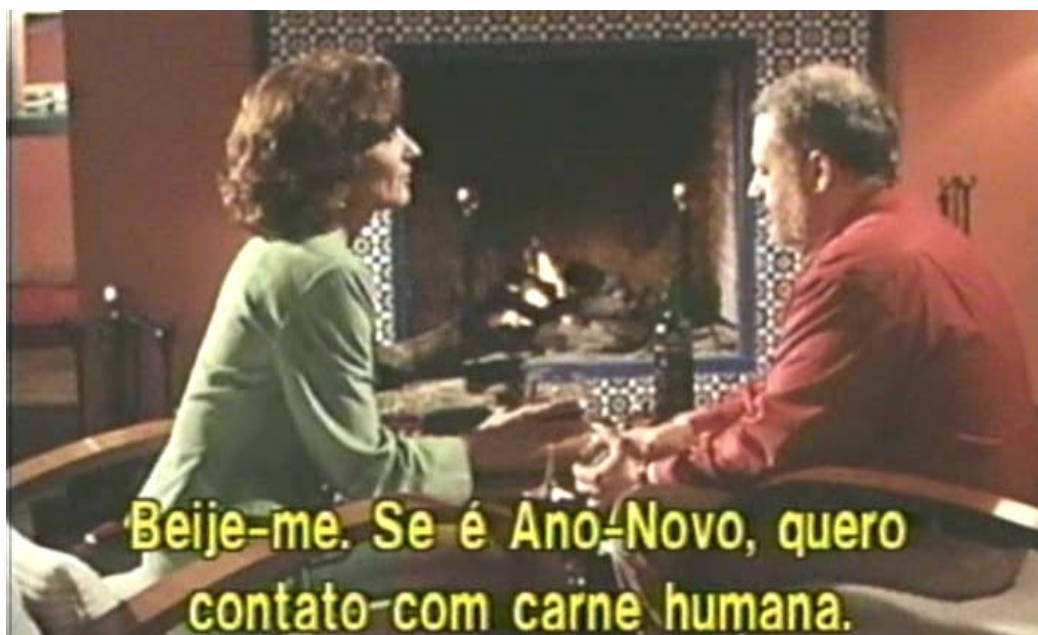
Irene interrompe sua existência perante a sociedade na tentativa de ocultar a verdade sobre seu casamento e preservar a imagem de união estável que ultrapassa os limites da morte. A fotografia do casal é a comprovação desse amor perfeito, enquanto registro social.

Em *Volver*, a relação entre os casais é pautada na falta de reciprocidade do elemento masculino, portanto amor feminino é frustrado, transformando-se facilmente em ódio, o que leva aos violentos crimes passionais.

Entretanto não é só essa visão do amor, ódio e morte que Almodóvar expressa nos seus filmes, pois o amor é também fonte de felicidade, de paz e união.

SPONVILLE (1995) afirma que tampouco há felicidade sem amor. De fato, observemos que, se o amor é uma alegria, em sua essência, é alegre, a recíproca também é verdadeira: toda alegria tem uma causa, toda alegria é, pois, suscetível de amor, e de fato o é, quando plenamente consciente de si mesma e, portanto, de sua causa. O amor é como que a transparência da alegria, como sua luz, como que sua verdade conhecida e reconhecida. Só há amor alegre, só há alegria de amar.

Em *A flor do meu segredo*, na imagem de Léo e Angel em frente a uma lareira comemorando o Ano Novo, há a sugestão do início de uma nova história de amor, uma nova fase na vida desses seres. Após vários desencontros amorosos, esse casal vê, um no outro, a possibilidade da felicidade emocional e sexual.



31- *A flor do meu segredo* – Almodóvar

Essa mesma possibilidade de Felicidade por meio da união amorosa é sugerida Em *Fale com ela*. A legenda cria a expectativa de que os personagens Marcos e Alicia possam viver uma história de amor. A luz nos rostos das pessoas atua também como uma legenda, sinaliza em especial o rosto de Alícia, revelando a iluminação diante a felicidade de amar.



32- *Fale com ela* - Almodóvar

A percepção da união entre as metades como fator importante na busca pela felicidade é citado por Costa (1998, p.37), na fala de Hannah Arent, “a felicidade só é alcançada quando o amado se torna um elemento permanentemente inerente de nosso próprio ser”. O que gera o duplo anseio de desejar o que não se tem e o medo de perder o que se adquiriu.

É perceptível também que Almodóvar ressalta nos casais a idéia de que o amor esteja diretamente ligado ao processo de identificação entre os pares, ou seja, ver no outro uma parte de si mesmo. É como se o amor representasse a metade, um complemento do próprio eu.

Nos filmes *Fale com Ela* e *A flor do meu segredo* a identidade é o que conduz os casais a uma atração, ao desejo e ao amor. A identificação estimula a admiração, o entusiasmo, o desejo de estar junto e a coragem para se lançar em direção ao outro.

Na tentativa de encontrar sua própria identidade, o ser humano vive em busca de encontrar alguém que se pareça com ele mesmo, que tenham os mesmos gostos e desejos, de alguém que lhe complete. A metade perdida. Uma pessoa que lhe permita admirar a si mesmo, isso é o que os filmes de Almodóvar, sob várias acepções parecem afirmar.

Assim, no relacionamento, quando o casal perde a identificação aos poucos perde também a correspondência amorosa. Aos poucos vão aparecendo às diferenças e a identificação vai diminuindo. Quando se acaba a identificação por completo, também se perde o amor e metade de si é subtraída. A parte perdida passa a ser buscada novamente em outras pessoas.

Sinto, na música *Pedaço de mim*, de Chico Buarque, uma forma singular de expressão do amor como parte de si, como a metade. O eu - poético compara o sofrimento do amor com a dor de se perder uma parte de si mesmo. O ser amado é a metade que é arrancada, afastada, exilada, amputada e ao mesmo tempo adorada.

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar*

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais*

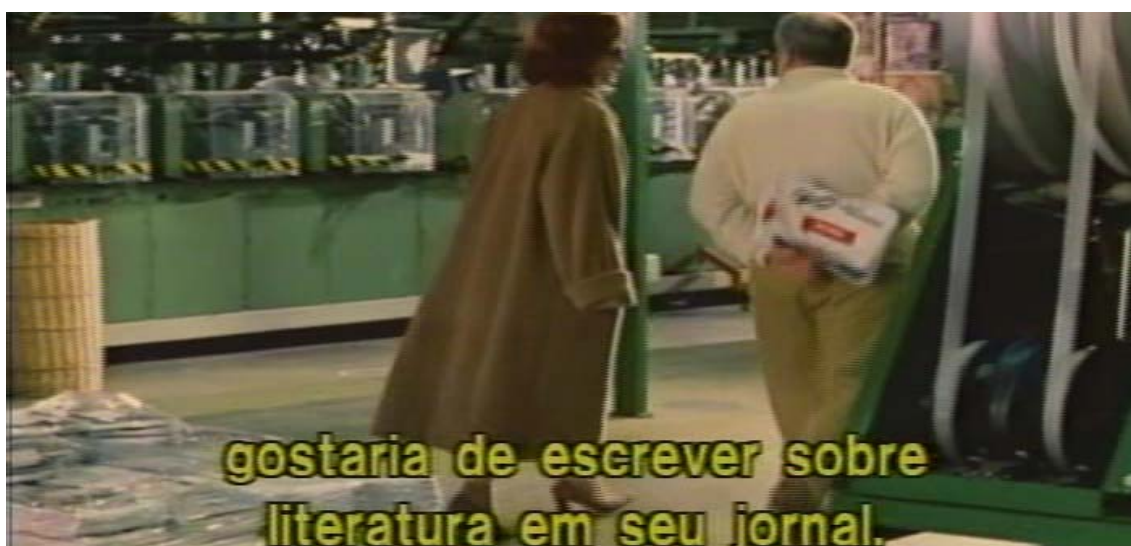
*Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu*

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fígada
No membro que já perdi*

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus*

Perceber alguém como uma parte de si mesmo, revela toda a sensibilidade do compositor em reconhecer o casal como único. Único corpo, mente e sentidos. Revela o ápice que identificação entre os pares pode alcançar, um entrosamento tão intenso entre um casal ao ponto de se fundir. De maneira, que quando se tem tal afinidade um passa a se reconhecer no outro ao ponto de saber os desejos, os incômodos apenas pelo olhar e gestos.

Essa identificação é muito latente em *A flor do meu segredo*, presente na relação entre Léo e Angel. Casal que ressalta nas palavras e atos paixão pela escrita. Angel trabalha em um Jornal e é fã dos romances escritos por Amanda Gris, pseudônimo de Léo. Ambos estão submetidos à paixão pela arte literária, são pessoas sensíveis e românticas. Por mais que Léo anseie se tornar uma pessoa mais realista, seu comportamento revela a sensibilidade romântica da personagem. É no encontro deste casal, que o cineasta expressa o amor à arte e ao conhecimento e, principalmente, o amor ao eu próprio.



33- *A flor do meu segredo* – Almodóvar

Esta identificação pode começar com a admiração. Percebendo o ato de admirar como ato de se mirar no outro, se vê no outro, perceber a projeção de si mesmo na imagem do outro. A admiração é perceptível na relação entre Maria e Diego em *O matador*, a personagem admira Diego a tal ponto que coleciona suas peças pessoais e as organiza como um museu. Enquanto Diego se apaixona pela forma como Maria lida com a morte. Ambos apaixonados pela morte são atuantes em uma série de assassinatos. Ambos alcançam o orgasmo ao matar alguém, relacionam as mortes com o domínio do touro. Outra identificação entre esse casal é a paixão pelo esporte tauromáquia.



34- *O matador* – Almodóvar

Interessante que em *Fale com ela* é a contemplação da inércia de Alicia que gera em Marcos a admiração. Acompanhando o coma de Alicia no hospital, uma pessoa desconhecida, Marcos cria uma espécie de fascínio que o conduzirá a uma possível história de amor com a personagem já desperta, conforme a legenda sugere ao espectador no final do filme.

Na película, vê-se os signos que mostram a sensibilidade de Marcos diante de momentos expressivos, diante de espetáculos artísticos, em que o personagem chora. Nesses signos, é expressa também a identificação entre Alicia e Marcos, visto que a personagem, antes do coma, comungava com a mesma sensibilidade, já que amava participar de manifestações artísticas como a dança, a música, o teatro e cinema.

É possível perceber que o processo de identificação em Almodóvar é análogo à paixão, configurando-se como o elemento que norteia as histórias de amor com um desfecho feliz. O ingrediente principal no processo de identificação entre os pares é a paixão, pois o amor é o que fica entre a paixão e a indiferença.

Aliás, o que é estar apaixonado senão cultivar certo número de ilusões sobre o amor, sobre si mesmo ou sobre a pessoa de pela qual se está apaixonado? Na maioria das vezes esses três fluxos de ilusões se adicionam, se mesclam e criam esse rio que nos arrasta... Para onde? Aonde todos os rios vão dar, aonde acabam, aonde se perdem: o oceano do tempo ou as areias da vida cotidiana... (SPONVILLE, 1995).

Quando se está apaixonado, a identificação é tão latente. Tudo o que outro é casa perfeitamente com você. Então, o primeiro passo que move a relação amorosa é a paixão e o desejo. Um princípio organizador dos sentimentos é desencadeado pelo desejo, levando-nos a reconhecê-los e a perceber o outro como parte de nós mesmos. Dessa

maneira, o desejo impulsiona à paixão e intensifica o amor. A relação amorosa, nesse sentido, é fundamentada na reciprocidade, na procura do outro como um ser consciente e também desejante.

Impulsionados pela paixão, pelo desejo e admiração o amor aparece forte na tentativa de reafirmar o dualismo e o complementarismo. Pela identificação se permite por um momento a percepção do amor caracterizada como romântica, em que os dois se tornam um só corpo. As almas se fundem, os corpos se tocam, se amam, gozam e permanecem juntos.

Almodóvar expressa o amor como identificação. Impulsionados pelo desejo e pela admiração, os casais Léo e Angel, em *A flor do meu segredo*; Maria e Diego, em *O matador*; e Alicia e Marcos, em *Fale com ela*, buscam se conhecer e estabelecer os elos do amor. Já a falta de identificação gera sentimentos conflitantes que levam ao desencontro amoroso, como é o caso de Léo e Paco em *A Flor do meu segredo*. O desencontro desencadeia o ódio que leva ao crime passional, conforme fica visível em *Volver*.

O amor em Almodóvar pode ser visto como focado no encontro dos seres, na força da paixão, no desejo, no erotismo. Um começo que pode ou não vir a ser um fim, uma incógnita, pois representa uma continuidade infinda.

O amor em Almodóvar, o amor feminino, enfim o amor é um mistério a que não é possível dar uma resposta, à medida que não é simplesmente desejo, preferência ou anelo por sentimentos semelhantes, mas um todo. O amor nunca termina, quer seja dito pela boca dos homens ou dos anjos.

Salto Alto

Nos filmes de Almodóvar, os objetos expressam, são signos carregados de sentidos vão adquirindo valores. Ficam armazenados memória do espectador. Essa polissemia nos permite acessar reminiscências que elaboram e traduzem a história humana.

A pretensão em contemplar e fazer uma leitura do universo feminino na cinematografia de Almodóvar, direciona o olhar para determinados objetos, na tentativa de apreender os sentidos expressos por eles e suas possíveis relações com os arquétipos femininos.

Coloco a sensação diante da visualização das imagens do vestuário e dos acessórios femininos que estão presentes em alguns filmes. Na minha concepção, esses objetos expressos são recheados de memórias, por isso permitem apreender significados incorporados a estas imagens.

Nesse passeio visual pelas narrativas fílmicas de Almodóvar, detenho o olhar, primeiramente, sobre o filme *De salto alto*, neste filme a extravagância das cores e a excentricidade dos objetos de cena são o tecido, um bordado, feitos para despertarem a atenção e convidar a olhá-los fixamente.

De salto alto, ao retratar a linguagem expressiva das coisas, parece enfatizar a importância dos objetos na construção das lembranças; estabelecendo uma relação da imagem do feminino com a promoção de memórias. As lembranças são sempre evocadas pela personagem Rebeca. Ela revive constantemente o passado, feito de imagens e sons de sua infância, sentimentos que experimentava com sua mãe, Becky.

As evocações de Rebeca remetem ao pensamento de Munsterberg (1983.p.43), sobre a construção de lembranças pelo cinema. As reminiscências emergem por meio da imagem, da fala, da música. Lembranças significativas retiradas do caos das sensações são capazes, através das associações, de organizar um cosmos, um conhecimento.

O filme *De salto alto* promove associações entre o passado e o presente da personagem Rebeca. Através da imaginação e da memória, a história de vida dessa personagem é reconstituída no presente do filme, o que permite ao espectador visualizá-la dentro do tempo, da história, no tempo do filme. A personagem recorda acontecimentos do passado para resignificar suas ações no presente; construindo uma espécie de narrativa visual e simbólica do mundo de Rebeca.

A imagem, em *close*, dos saltos vermelhos de um sapato, desfilando de um lado para o outro exprime, metaforicamente, o presente de Rebeca. Esse objeto é também o portal para o acesso às imagens do passado.



35- *De salto alto* – Almodóvar

Esse passado é dado ao espectador por meio de *Flashes*, fragmentos imagéticos de acontecimentos da vida infantil de Rebeca. As imagens do quarto de subsolo, da pequena janela no alto da parede, próxima ao teto, o movimento da calçada da rua e principalmente os saltos vermelhos aparecem como signos do passado dessa personagem; que, na infância, era marcada por sentimentos conflitantes em relação à figura materna: a angústia da espera e a felicidade do retorno da mãe a casa. Dessa maneira, os sapatos, entre outros objetos, servem de mediação entre o mundo infantil e mundo adulto na vivência de Rebeca. É a própria trajetória da vida que se torna signo.

Pasolini (1990), no seu texto *Os jovens infelizes*, diz que a educação infantil, muitas vezes recebida por meio dos objetos, das coisas, da realidade física, torna-se corporalmente aquilo que é e que será por toda a vida. Os objetos e as coisas, cujas imagens e sons ficam gravadas na lembrança, são como um sonho indelével que condensa e concentra todo um mundo de memória. Na busca de elucidar essa afirmação, o escritor nos narra sua própria experiência:

A primeira imagem da minha vida é uma cortina, branca, transparente, que pende – imóvel, creio – de uma janela que dá para um beco bastante triste e escuro. Essa cortina me aterroriza e me angustia: não como alguma coisa ameaçadora ou desagradável, mas como algo cósmico...
...O que aquela cortina me disse e me ensinou não admitia (e não admite) réplicas. Não era possível e nem admissível nenhum diálogo, nenhum ato auto-educativo. Eis por que acreditei que o mundo todo fosse o mundo que aquela cortina tinha me ensinado: ou seja, que o mundo todo fosse bem-educado, idealista, triste e cético, um tanto vulgar; pequeno-burguês, em suma, (PASOLINI, 1990, p. 125 e 126).

Pasolini (1990) revela, ao falar *a Geniearelo* sobre a linguagem das coisas, que as sensações ensinam cada pessoa de um modo diferente, pois cada um tem uma apreensão com relação às coisas.

Objetos e sons podem expressar valores e concepções de mundo. Cabe ao observador apreendê-los, de acordo com o seu ponto de vista. O que evoca à Rebeca as lembranças da infância são imagens e sons que lhe despertaram à atenção, que, de certo modo, lhe suscitaram diversas sensações.

Sobre as impressões de uma criança, Benjamin (1994, p.102), em sua obra *Rua de mão única*, descreve a beleza, as sensações e os prazeres que os objetos podem despertar:

Minha mãe tinha uma jóia de forma ovalada. Era tão grande que não podia trazer no peito, e por isso vinha presa ao cinto toda vez que era usada. Mas ela só a colocava quando ia a alguma festa; em casa, só quando tínhamos recepção. A jóia consistia de uma grande pedra amarela e brilhante no centro e de um número de outras de tamanho moderado e de várias cores – verde, azul, amarelo, rosa, púrpura – à sua volta. Era meu encanto sempre que podia observá-la. Pois, nos milhares de pequenos lumes lançados por suas orlas, percebia-se nitidamente a música do baile.

A visão dos lumes e cores da jóia ovalada da mãe possibilita a Benjamin (1996) a apreensão auditiva dos tons musicais que animariam o baile. Nessa perspectiva, a imagem em *close* dos saltos que tocam o chão, sensibilizam Rebeca não só em termos visuais como também auditivos, o que lhe permite acessar na memória o passado, como uma maneira de reviver os acontecimentos de sua infância. Acontecimentos significativos que continuam ecoando em sua vida adulta. “O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência...”, (BENJAMIN, 1996, p.212).

É também por meio da sonoridade da música cantada por Becky que Rebeca acessa o passado, por isso se emociona e rejeita esse contato auditivo. A música traduz um universo de sentimentos que invadem não só a mente do personagem como a do espectador.

As sensações, evocadas por meio das notas musicais e das imagens, são capazes de emocionar e construir um universo de memória de imagens e sons. São essas memórias sonoras que levam o espectador a se solidarizar com os sentimentos da personagem e por um instante se sentir parte do filme.

O som indivisível e homogêneo possui o mesmo caráter, tanto no espaço como em qualquer outro lugar. O que difere é a influência da composição, da montagem e da dramaturgia do cinema sonoro. O som só pode ser mais alto ou mais baixo, mais próximo ou mais distante e misturado, sob as mais diferentes formas, aos outros sons. Para a compreensão do som, busco em Baláz (1983) um exemplo da importância dos sons para a compreensão da narrativa no cinema:

“ se dentro do próprio plano, não vemos nada, a não ser a mão que segura a flor, ou coisa do gênero. Mas se de repente, não vendo, que a mão que segura a flor não se encontra agora num lugar diferente. Por exemplo, continuando com a imagem da mão segurando a rosa – se em vez de música para dançar ouvirmos agora o canto dos pássaros, não nos surpreenderemos se quando a imagem se abrir num plano geral, aparecer um jardim e o dono da mão colhendo flores, (BALÁZ, 1983, p. 88)”

Os saltos dos sapatos mostram a sensibilidade de Almodóvar em trabalhar as reminiscências como elementos que se perpetuam no arquétipo, sobretudo no feminino. Sensibilidade que não se restringe aos calçados, já que nos apresenta um universo de adereços femininos que permitem visualizar as emoções humanas por meio das mensagens existentes nas coisas.

Os sapatos, as sandálias, na visão de Almeida em Teatro da Memória de Giulio Camilo (2006, p. 269) possuem representatividade mítica, cultural e arquetípica. O uso das sandálias remete o pisar, o som do ato, o poder dos deuses, deusas e astros. “Estas imagens

sob as sandálias significará fazer barulho. E se pertence mais a Júpiter que a qualquer outro planeta, é por ser senhor do ar, sem o qual não pode produzir som”. As sandálias como representatividade dos elementos da natureza, a força dos astros e deuses homenageados em um banquete. Um banquete lunar, por ser a Lua a rainha da umidade, Banquete de Vênus, por causa do prazer e da leveza, banquete do Sol, Apolo, pelo lume e esplendor dos raios.

O som dos passos de Becky evoca a ternura devocional que Rebeca, enquanto criança, tinha em relação à mãe. Esse endeusamento a Becky reflete a idealização infantil do amor materno, conforme é possível perceber na fala de Rebeca: “Quando criança, quando vivíamos juntas, eu não podia dormir sem antes ouvir o barulho dos teus saltos, longe... perdendo-se no corredor, depois de fechar a porta do meu quarto”.

Esse som do tinir dos sapatos no chão, tão significativo na vida de Rebeca, em *De salto alto*, é também um signo muito marcante no filme *A flor do meu segredo*, quando se apresenta como o som do sapateado.

Se em *De salto alto* esse signo nos remete às lembranças de Rebeca, em *A flor do meu segredo*, a expressão artística do sapateado e da dança cigana se assemelha ao barulho da máquina de datilografia em que Léo escreve os romances e própria vida.

Nesta perspectiva, volto-me para a característica do objeto, que é chamar a atenção. A utilização dos adornos é uma forma de satisfazer o desejo de agradar à visão do outro, tal como satisfazer a vontade de um Deus. Ações, sentimentos também são apresentados por Almeida (2006, p. 262) por meio das sandálias: “Sob as sandálias significará embelezar-se, fazer-se enamorar, fazer-se desejar, fazer-se esperar”, “E sob as sandálias fazer tremer,

duvidar, fazer vacilar, fazer maravilhar-se”. Ressaltam a figura da graça e delicadeza em Vênus, a beleza que aparece nas coisas naturais e desejáveis, a beleza humana e suas conseqüências, a doçura, a deleitação, o encanto, o amor, a esperança, enamorar-se e ser amado.

Podem-se ver os saltos dos sapatos de Becky como uma representação de uma mulher que quer chamar a atenção sobre si, que deseja ser vista, ouvida e amada.

As mulheres em Almodóvar, na preparação para o amor, se miram em frente ao espelho e com entusiasmo escolhem minuciosamente a roupa, sapatos e acessórios que vão usar, deixando clara a importância que cada peça assume na composição do figurino. Penteiam os cabelos, fazem penteados enfeitam-se com jóias, muitas vezes, a meu ver, com uma extravagância de adereços que conduzem ao exagero. Maquiam delicadamente cada contorno do rosto, realçando a expressividade de sua beleza.

Em *A flor do meu segredo*, a protagonista Leo, ansiosa com a chegada de Paco, procura escolher uma roupa própria para despertar amor de seu companheiro. A intenção em escolher um vestido sensual é revelada em sua fala quando se dirige a Blanca.

O primeiro vestido que Léo experimenta é bege, mas não atende seu desejo de aparecer sedutora, porque essa cor sugere sobriedade. Já o vestido vermelho, escolhido pela personagem, evoca a imagem da sensualidade, simbolicamente atribuída à cor vermelha.



36- *A flor do meu segredor* - Almodóvar

Munida de um vestido vermelho, meias, brincos e batom nos lábios, Léo corre em direção à porta, ansiosa em ser vista por Paco e despertar-lhe todo o amor que concebe interiorizado nele.

Vale ressaltar que este ritual de embelezamento é uma característica marcante nos filmes de Almodóvar. Este cineasta investe uma atenção especial para o ato da mulher se arrumar, se embelezar e se produzir para a vida, para o amor e para se sentir bela.

O embelezamento, como um ritual feminino da sedução, aparece em *O matador*, quando Maria, na intenção de encontrar-se com seus pares, arruma-se de forma elegante e sedutora, tendo como acessório principal de sua toailete um garfo de cabelo, utilizado ora como prendedor dos cabelos e ora como o objeto que perfura e mata os homens conquistados. Tal qual um caçador, um toureiro, Maria se delicia com a preparação para a caça. Essa preparação também acontece em *Fale com ela*, quando Lúcia é preparada para tourear e para a morte. Na cena, a câmera foca cada peça que adorna o corpo de Lúcia: as meias, a calça e o colete. A beleza da roupa que emoldura o corpo da personagem encanta os olhos do espectador. Em cada botão e bordado é também revelado o estigma que envolve a profissão de toureiro, normalmente exercida por homens. Contudo, Lúcia é

toureira, mulher cuja escolha profissional a associa à idéia de virilidade. A personagem desviar-se dos estigmas que tacham profissões como masculinas ou feminina. Missé (1979) apresenta estes estigmas como jogos de papéis em que trabalhos que ressaltem a virilidade, a força e a coragem são estigmatizados somente profissões masculinas.



37- *O matador e Fale com ela* - Almodóvar

Em *O matador*, momento antes de se encontrar com Diego, *o close* se fecha em Maria, dentro do carro, que se olha em um espelho circular de bolso e passa o batom. Neste enquadramento, pode-se ver o passar do batom nos lábios como um ritual: num movimento circular, o batom é deslizado pelos lábios, iniciando em um canto do lábio superior até

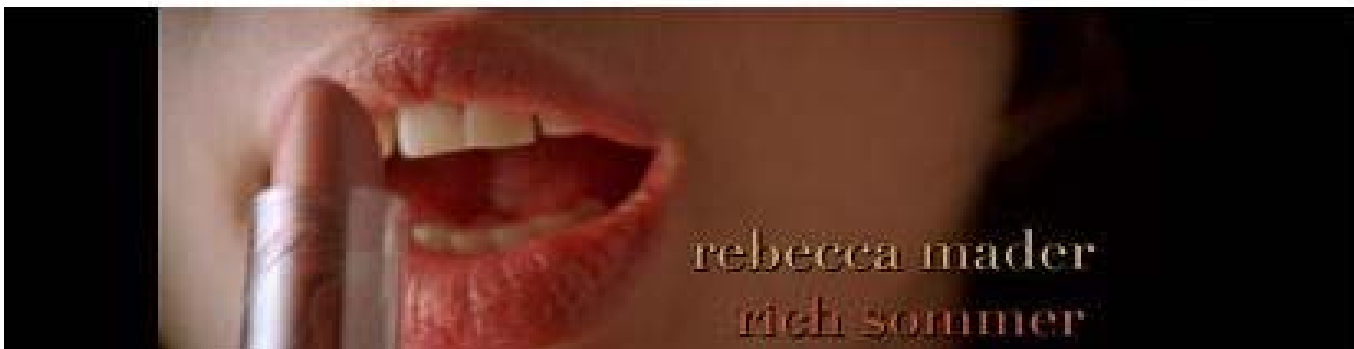
alcançar o outro canto da boca. O mesmo contorno se realiza no lábio inferior até voltar para o ponto inicial.



38- *O matador* – Almodóvar

Em frente a um espelho a personagem se mira e se admira, passa batom.

No filme *O diabo veste prada*, obra dirigida por Wendy Firneman,, diversos olhos e bocas de modelos aparecem em *close-up* quando são maquiados. Nota-se que a ação da maquiagem segue um ritual, visto que a máscara de olhos é delicadamente passada e, a sombra contorna os olhos. O uso do Curvex permite o realce dos cílios e por fim, o ritual da beleza é sacramentado com o batom nos lábios. O *close* em uma boca carnuda, maquiada do centro ao extremo dos lábios com um batom brilhoso exalta a sensualidade. Vale lembrar que a preparação da imagem destas mulheres tem um fim comercial, característica comum nos filmes americanos, enquanto a mulher em Almodóvar se prepara para a vida, para o amor, para se sentir bela. As personagens em Almodóvar têm o prazer em se olhar no espelho, se admirar, se cuidar e se amar.



39- O diabo veste prada - Wendy Firneman

Já em *Fale com ela*, é Benigno que se delicia em preparar Alícia para, na visão do personagem, o amor que os dois compartilham. Para tal pretensão enfeita-a com fitas nos cabelos, esmalte nas unhas, maquiagem e batom nos lábios. Utiliza o corpo de Alícia para projetar sua feminilidade.

O batom é o cosmético que perdura, pois encanta, em muitas épocas, tanto o feminino quanto o masculino. É o cosmético que dentre todos os outros, imprescindível para o embelezamento.

Em *Branca de Neve*, metaforicamente, pode-se perceber a presença da maquiagem como um elemento embelezador que transcende a juventude, que permite tal qual o sangue dar vida ao rosto pálido. Rememorar algumas versões de *Branca de Neve* permite perceber a importância da cor no embelezamento da face:

Um conde e uma condessa passaram por três montes de neve branca, o que fez o conde dizer: “Quisera ter uma filha tão branca como esta neve”. Pouco depois passaram por três buracos cheios de sangue vermelho, e o conde disse: “Quisera ter uma filha com as faces tão vermelhas como este sangue”, (BETTELHEIM, 1980, p.239).

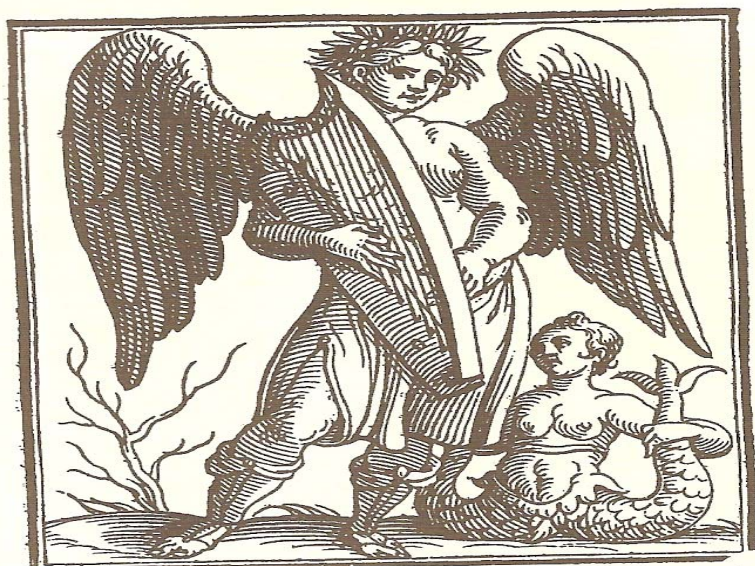
Assim, tanto no conto como nos filmes é possível perceber a importância da beleza como um mecanismo de atração e sedução. O uso de adereços, maquiagem, roupas serve como um realce da beleza que permite chamar a atenção para si; seja pela beleza, pelo exagero ou pela representatividade de posses.

Ítalo Calvino (2006), diz sobre a carta do tarô, a *Imperatriz*, descrevendo a ilustração da carta como a imagem de uma esposa perfeita, de uma alta e opulenta linhagem. Essa nobre aparece coroada, em um vestido todo recamado de anéis entrelaçados como a dizer: “desposa-me”.

A *Imperatriz* representa a utilização de roupas e adereços como uma forma de preparação para um casamento, uma forma de atração de um parceiro para o enlace. Os

adornos aparecem como elementos de elevação social e financeira, pautadas na união matrimonial. O casamento é uma forma de engrandecimento e conquista de status sociais.

Os acessórios, como sapatos de ouro, também podem representar o prazer. No “Teatro da Memória de Giulio Camillo” de acordo com Almeida(2006, p.202). “Os sapatos de ouro convêm aos prazeres, para mostrar que o ouro tem pouco valor se não servir para satisfazer os apetites”:



40- Teatro da Memória de Giulio Camillo – Milton José de Almeida

Concebo a busca de embelezar-se por meio dos adornos, sejam eles calçados ou quaisquer outros acessórios, é também uma busca pelo prazer. O prazer de se embelezar é análogo ao prazer de ser visto enfeitado.

O ato de se enfeitar para chamar a atenção dos olhares do outro faz emergir a vaidade e exagerado pode levar a ostentação, expressa Almeida (2006), ao referenciar o

amor diante do ouro, da impureza dos adornos em exagero, como uma representação da face da Vênus terrestre, que coberta de luxo excessivo é emblema do amor sacro e profano, amor bestial que se vale dos sentidos inferiores e deixa de lado o conhecimento, a arte e as virtudes do amor.

Ao retratar o prazer em se cuidar, em se produzir, Almodóvar apresenta em seus filmes personagens que não tem medo de se olhar no espelho, de se assumirem enquanto corpo-imagem. Remete ao prazer que a pessoa sente em se relacionar com o próprio corpo, por isso os corpos são apresentados e manipulados com muita espontaneidade. Se sentir bela, admirável em Almodóvar é essencial, o amor próprio é ressaltado a todo instante como imprescindível na relação com a vida.

Os valores projetados no corpo são frutos dos próprios conceitos que cada pessoa cria em torno de sua existência.

Em suma, meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores e que fornece palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as colhe. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.233)

Neste âmbito, passo a ver os adornos - sandálias, luvas, anel.- como uma extensão do corpo. Para Becky, em *De salto Alto*, estar sem brinco é como estar despida. Isso é expresso na cena em que a personagem Fatal, um travesti que imita Beck, pede-lhe os brincos de lembrança, mas a protagonista em um primeiro momento rejeita o pedido e responde eufórica: “Vou me sentir nua”.

Percebo-os como a personificação dos corpos, já que cada pessoa passa a utilizar os acessórios como uma forma de projetar uma imagem desejada para si. O destino dos objetos que convivem com o ser está intimamente ligado ao seu destino. Por isso os

objetos que a pessoa utiliza no corpo passam a ser parte dela, parte da imagem que quer transmitir.

Os brincos, os sapatos e os adereços têm uma representatividade de estilo na vida de Becky. Estilo que é imitado por Fatal e revelado em sua fala: *Imito seu espírito, seu estilo.... o que a fez única*”. Contudo, Becky ao amadurecer afirma que houve uma transformação de sua performance e que com o tempo se tornou *Uma dama da canção*. Porém Fatal reaviva os momentos de áurea, juventude da cantora, estilo que revela gostar mais: *Gosto do antigo, perucas, minissaias, sapato plataforma*. São estas escolhas que tornam a imagem de Becky lírica, assumindo um estilo, uma performance que a caracteriza como única.

Fatal cria uma imagem, um personagem imitando Becky. Esta imitação é frutificada pela a admiração e o desejo de projetar em si uma imagem admirada. Fatal vê em si sua ídola, como se toda admiração que a personagem tem pela cantora pudesse fazer parte de sua própria personificação do corpo. Uma imagem especular de Becky.



41- De salto alto – Almodóvar

Este desejo de ser espelho é realizado pelo fato de Becky possuir uma característica de única, sua imagem reflete o singular por isso torna-se admirável. Esta característica faz da personagem uma imagem desejada e diante sua fama imitada pelos admiradores.

Ao escolher um acessório, uma roupa, o ser cria seu figurino, uma ilustração para o próprio corpo. O cenário corporal traz em si a idealização da imagem a ser apresentada para o outro, imagem adorada de si mesmo, por esse motivo é carregado de conceitos, ideologias, estereótipos, estigmas comportamentais, valores sociais e culturais.

Uma vez que a imagem interna tem a potencialidade técnica de se desdobrar sobre nossa pele e exteriorizar-se em nosso corpo, a construção do si - mesmo de nossos corpos, se daria como imagem-corpo para agradar a um outro. (Oliveira Júnior, 2005, p. 62).

Da unha ao cabelo, na configuração do corpo, a imagem é vinculada a determinado comportamento. Representa o sonho da autenticidade, expressa na tentativa de se inserir socialmente em grupo, tornando-se mais um e adquirindo, assim, uma possível solidariedade. A produção corporal vinculada à imagem expressa as escolhas das aparências acompanhadas de comportamentos, de significados, histórias pessoais e resignificação da própria personalidade.

Estamos falando aqui de um corpo-imagem como um desejo de autenticidade para realçar a capacidade que um objeto tem de personificar um corpo e criar um ideal que confere autenticidade a alguém, para um grupo, para as pessoas. Convido o leitor a contemplar a idéia de autenticidade em Agrado, personagem do filme *Tudo sobre minha mãe*. “Agrado não fala do sexo, do seu corpo-intimidade. Agrado traz seu corpo-imagem como um exemplo de autenticidade.” Oliveira Júnior (2005, p.59). Revela como idealizou

e projetou sua própria imagem criada por meio de intervenções cirúrgicas, implantes de silicone. Ironicamente a personagem realça a utilização de objetos internos na construção de “corpo-imagem” idealizado.

A construção de imagens-corpos se dá tanto nos acessórios que colocamos sobre o corpo, quanto naqueles que colocamos nele, a pele como limite e interface entre o que está sobre e o que está dentro. Aquilo que é inserido no dentro, por ser entendido como conteúdo interno corporal, deixa de ser (pensado como) acessório, (Oliveira Junior, 2005, p. 59).

Os acessórios externos têm uma aderência efêmera ao corpo. É como se fixação se dissolvesse a cada aparição a frente do espelho. Enquanto, os objetos internos passam a fazer parte do corpo na construção de uma imagem contínua, ou seja, deixam de ser um adereço para se efetivar como parte.

Esta construção de corpos revela o desejo que as pessoas sentem de intervir em sua imagem-corpo, não estão satisfeitos com sua aparência. Tudo pode ser visto como parte do corpo, texturas, músicas, perfumes, sabores e cores. A personificação do corpo é construída pela imagem visual física e, é por essa razão que precisamente nesta imagem-corpo que se tem buscado intervir.

A idealização do “corpo-imagem” e “imagem-corpo”, na verdade, traduz o desejo de se compreender e ser compreendido. O ser necessita se aceitar e se apreciar, para então, alcançar o olhar do outro.

Enfatiza Merleau Ponty (1999, p. 253) que ao se perceber e se compreender, enquanto corpo se alcança maturidade para perceber o outro. “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo as coisas”... “Há

confirmação do outro por mim e de mim pelo outro”. É esse reconhecimento de si mesmo que transmite uma energia receptiva, contagia e leva a admiração.

Na tentativa de ser admirada, Becky, em *De salto alto*, ao se tornar uma cantora famosa, projeta em si uma imagem deslumbrante, repleta de adereços e cores. Cria uma imagem admirável que conquista um público e atordoa os sentimentos da filha Rebeca. Seu corpo em meio uma produção visual satisfaz o desejo de ser vista, ouvida e contemplada. Porém, sua imagem-corpo, neste momento de glória, também revela a dor, o sofrimento e o peso de suas escolhas.



42- *De salto alto* - Almodóvar

O *close* em Becky traz uma incrível representatividade do corpo, desejo e sentimentos que permeiam a vida feminina. Diante de uma platéia, entre jogo de luz e sombra, a personagem aparece adornada por um vestido preto, luvas vermelhas, brincos e pulseira coberta de brilhantes, acessórios essenciais a essa personagem. A sobrecarga de

acessórios que veste o corpo de Becky expressa não só o momento de glória profissional, mas também o peso do sofrimento, da dor, da perda e do luto que envolve o sucesso.



43- De salto alto - Almodóvar

A câmera, ao focalizar o beijo de batom que Becky dá no chão do palco e a lágrima que cai enquanto a personagem canta ilustra que seu amor pela arte é marcado por grande sofrimento. O beijo, na visão de Chevalier e Gheerbrant (1982) simboliza a união, a concórdia, a submissão, o amor; enquanto que a lágrima representa a dor e a intercessão, uma simples gota que escorre pelo rosto.



44- De salto alto - Almodóvar

Construídos com muita sutileza e vistos, percebidos com grande impacto, o vestuário, os acessórios e adereços, quer sejam eles femininos ou masculinos, são signos da linguagem fílmica de Almodóvar. São eles que, de certa forma, nos sugerem a imagem dos personagens. Sejam eles mesmos, os acessórios, os personagens que incorporam uma pessoa?

O apego a esses objetos exprime um pouco da história de cada personagem. Isso é visível em Léo, em *A flor do meu segredo*, que, apesar do sofrimento gerado pelo apertar das botas que calça, não consegue se livrar delas, visto que esse calçado é um elo entre ela e Paco, representando seu aprisionamento afetivo e a dificuldade em se desvencilhar do sentimento de amor nutrido pelo outro.

Em *De salto alto* os acessórios também aparecem como elos de afetividade, pois Rebeca também se apega aos brincos, já que o primeiro contato afetivo entre ela e a mãe é marcado pelo enlace dos brincos no momento em que abraçam. Um *close-up* nos rostos de mãe e filha, entre sorrisos e lágrimas, revela a emoção deste encontro. É o momento que permite as ambas rememorarem os acontecimentos passados.



45 - *De salto alto* - Almodóvar

Os adereços de Becky projetaram na mente Rebeca uma imagem materna que jamais se esqueceu e que a tornou presa sentimentalmente aos objetos da mãe. Na cena do aeroporto, ao esperar da chegada de sua mãe, Rebeca, já adulta, relembra os momentos de

sua infância. Através do *cut back*, o espectador visualiza a cena de uma menina feliz com o brinco que ganhara da mãe e em outro instante, angustiada ao perdê-lo.

Em Rebeca o apego aos brincos, às imagens dos saltos dos sapatos da mãe Becky e aos objetos do marido aparecem como um refúgio para sofrimento da perda. Já na personagem Becky, sinto que Almodóvar parece revelar o preço que pessoa paga pelo corpo-imagem que adota.

Bachelard (1994) revela que um objeto pode gerar uma meditação e a compreensão das diversidades do universo. Cada objeto tem a capacidade de transmitir o conhecimento e a introdução a um mundo.

De repente inteiramente nuas, elas são elas mesmas. As coisas mais miúdas tornam-se gérmenes de mundo. Em consequência, um objeto pode ser pólo de uma meditação sobre o universo. Cada objeto pode assim, como dizem os filósofos, tornar-se uma abertura para o mundo, (BACHELARD,1994, p.152).

Essa visualização dos objetos, em especial os femininos, apreendo-os, principalmente em *De salto alto* e *Fale com ela*, revela uma construção imagética da vivência do mundo interior feminino com o mundo exterior, como a expressão do subjetivo por meio de imagens do mundo objetivo. Percebo que a imagem da mulher aparece como o emblema de uma maneira de habitar o mundo, de tratá-lo e interpretá-lo. Tanto através do rosto quanto através da roupa, tanto pela agilidade do gesto quanto pela inércia corporal, tanto pela escolha dos seus acessórios como pela falta deles, a imagem das personagens Leo, Rebeca, Becky, Maria, Alicia, Irene, Paula, Raimunda é linguagem. Assim, o feminino fala, expressa o modo individual, sentimental e sexual da mulher habitar o mundo, conforme Merleau Ponty (1984, p.84) “uma maneira de ser carne dada por inteiro no andar ou mesmo no mero choque do salto do sapato no chão...”

Não é por acaso que em *De salto alto*, o objeto fundador da narrativa é um sapato. A presença do calçado faz eclodir todo um mundo de memória em torno do universo feminino. O sapato perpetua a idéia do sapatinho, presente nos contos de fadas. A idéia do pezinho delicado, do calcanhar desprotegido. A fragilidade do herói e a beleza de uma princesa.

No conto de fadas da “Borrallheira”, o sapatinho, feito de um material precioso, que reveste um pezinho, simboliza, de acordo com os preceitos orientais, a virtude extraordinária, a distinção e beleza da mulher. Talvez, o leitor moderno não associe a beleza e a atração sexual a um pezinho extremamente pequeno. Entretanto os antigos chineses levavam isso tão a sério, que tinham o costume de enfaixar os pés das mulheres, submetendo-as a terríveis sofrimentos, ou mesmo à deformação, em busca do status de virtude e beleza preconizado pela sociedade. A associação da beleza ao sofrimento, afasta a verdadeira natureza do belo. Por isso a beleza natural, as características étnicas e raciais, é desvalorizada e muitas vezes transformada causando distorção do que realmente é um corpo perfeito.

O sapatinho é, então, em “Borrallheira” uma representação metafórica da heroína maltratada que alcança a vitória.

Neste sentido pode-se encarar “Borrallheira” como a deusa-mãe, degradada e jogada nas cinzas, semelhante a Fênix, pássaro mítico belíssimo, sugere a ressurreição, vitoriosa, que alcança ocupar um espaço que é seu.

A representatividade dos acessórios com relação aos sentimentos psíquicos dos personagens sugere os signos tornando-se parte da vida e parte do corpo. Esse vínculo entre

o corpo e os objetos que o adornam pode ser vistos como a repetição dos arquétipos culturais de cada época. Tiaras, bordões, cajados, túnicas, colares, lenços, amuletos, véus, sandálias, crucifixos, ampulheta, foice, espadas. Muitos são os objetos utilizados pelos Deuses, profetas e feiticeiras na demonstração de poder, destruição e cura.

Os saltos dos sapatos mostram a sensibilidade de Almodóvar ao trabalhar as reminiscências como elementos que se perpetuam no arquétipo, sobretudo no feminino. Em suas personagens inscreve-se o figurino: roupas, sapatos e adereços femininos como elementos alegóricos representativos dos deuses gregos, dos personagens dos contos de fadas e dos modelos exaltados pela humanidade. Sensibilidade que não se restringe aos calçados, já que nos apresenta um universo de adornos que permitem visualizar as emoções humanas por meio das mensagens existentes nas coisas.

Com riqueza de detalhes o figurino passa a fazer parte representativa na narrativa e por isso se repetem, se restauram e se modificam, refletindo modelos estereotipadas pela indústria da moda que se renova a cada estação. No cinema, o figurino se difere diante da representatividade de uma época, de um lugar e de um estilo cinematográfico.

Na percepção do figurino como uma expressão de modelos humanos adornados com objetos, retorno a Baláz (1983, p.92) que percebe os objetos como reflexos de nós mesmos. “Quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem, neles imprimiram uma alma humana”,

Capa vermelha

Fale com ela, Volver, A flor do meu segredo, De salto alto são filmes vermelhos. O vermelho em Almodóvar é uma cor feminina, ressalta um poder que pode ser tomado como fio condutor e uma chave de leitura da linguagem fílmica em torno do feminino. Sabemos que a linguagem desses filmes, é marcada de simbologias, de signos, valores e memórias latentes de representatividade desse universo.

Um elemento com presença marcante na representação do universo feminino é o figurino. As personagens se vestem de vermelho como elemento de linguagem. Muitos são os estilos e formas do vestir. Aqui destaco a capa vermelha, como uma forma expressiva nas artes plásticas, no cinema e na literatura.

A capa é uma peça do vestuário feminino, principalmente a vermelha, bastante significativo. Nota-se que em *Chapeuzinho vermelho*, conforme propõe Bettelheim(2004), a cor vermelha se destaca, pois já no título é declarado como a menina está vestida. O nome, provavelmente um apelido, indica o estilo usual de vestimenta que a menina gosta de usar: um capuz ou uma capa vermelha. Sendo o vermelho uma cor que pode significar emoções intensas vivenciadas pelo ser, incluindo as sexuais, o capuz de veludo vermelho que usa *Chapeuzinho* pode ser encarado como símbolo de uma abertura para a sexualidade. Por ela ser uma menina e usar um chapeuzinho pequeno se intitula inocente e frágil. Reflete a fase infantil que a menina está entrando na adolescência, por isso apresenta um certo despreparo para lidar com seus próprios instintos, com sua própria sexualidade, pois nem

mesmo conhece sua essência masculina e feminina, passando pelo período de descobertas da criança púbere.

A capa vermelha possibilita-me também deter o olhar sobre uma personagem, em Almodóvar, que usa essa vestimenta, a protagonista Lydia, do filme *Fale com ela*. Por viver um momento em que enfrenta os conflitos de aceitação de sua própria constituição humana, parte feminina e parte masculina, nesse personagem, de certa forma, posso ver aproximações das mesmas emoções vividas por *Chapeuzinho Vermelho*. Percebo também que tanto a personagem de Almodóvar quanto a menina do conto infantil de expõem ao risco de morte, na tentativa de superar os obstáculos da vida e o conflito do conhecimento de si mesmo, de superar o medo de se lançar para viver o amor, e de aceitar-se como ser parte masculina e parte feminina.

A personagem Lídia se utiliza de uma capa vermelha para atrair um touro, despertar sua atenção. A personagem, praticante da Touromaquia, transcende a transposição do caráter elementar masculino e feminino, ao praticar uma atividade na qual a participação feminina é quase inexistente. O ato de tourear é agredir o touro várias vezes com lanças, portanto é uma atitude mais violenta, ato que remete a uma virilidade, destituída da sensibilidade feminina.



46- *Fale com ela* – Almodóvar

A utilização de uma capa vermelha para atrair o touro, despertar sua atenção é uma prática usual na Tauromaquia. O que chama atenção na cena é o fato de Lydia aparecer toda vestida de vermelho com alguns detalhes dourados. A vestimenta dá a personagem o aspecto de um ser de grande superioridade emocional, que tem a capacidade de encarar e enfrentar um touro na arena. Percebe-se que por trás dessa demonstração de grande coragem, a personagem vive forte uma perturbação emocional em função do sentimento de abandono amoroso. O perfil híbrido, entre a masculinidade da toureira e a sensibilidade da mulher apaixonada, fica mais claro na cena em que Lydia enfrenta e vence o touro, tendo como fundo musical uma música cantada por Elis Regina, composição de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, *Por toda minha vida*. A letra sugere uma entrega total de uma mulher devotada ao bem-amado.

Oh! meu bem-amado
Quero fazer-te um juramento, uma canção
Eu prometo, por toda a minha vida
Ser somente tua e amar-te como nunca
Ninguém jamais amou
Ninguém

Oh! meu bem amado, estrela pura aparecida
Eu te amo e te proclamo
O meu amor, o meu amor
Maior que tudo quanto existe
Oh! meu amor

Essa conjugação feminina e masculina no ser aparece também no personagem Marcos, quando este demonstra toda sua virilidade ao matar uma cobra e em outra cena demonstra muita sensibilidade feminina ao chorar, ouvindo a música *Cucurucucu Paloma*, na voz de Caetano Veloso, composição de Tomás Mendez Sosa cuja interpretação remete à tristeza de um homem abandonado, o que lhe traz lembranças de uma história de amor do passado.

Dicen que por las noches
nomas se le iba en puro llorar
Dicen que no comia
nomas se le iba en puro tomar
Juran que el mismo cielo
se estremecia al oir su llanto
Como sufrio por ella
que hasta en su muerte la fue llamando.

Ay, ay, ay, ay, ay! Cantaba
Ay, ay, ay, ay, ay! Gemia
Ay, ay, ay, ay, ay! Cantaba
De pasion mortal! Moria

Que una paloma triste
muy de manana le va a cantar. A la casita sola,
con sus puertitas de par en par Juran que esa paloma
no es otra cosa mas que su alma
Que todavia la espera a que regrese la desdichada.

Cucurucucu! Paloma
Cucurucucu! No llores
Las piedras jamas, paloma
Que van a saber de amores!

Cucurucucu
Cucurucucu
Cucurucucu

Paloma, yao llores.

Percebo em *Fale com ela*, na expressão do vermelho, uma busca na fusão das características tradicionalmente vistas como ou masculinas ou femininas. Também encontro uma tensão simbólica na cor vermelha, pois, em alguns momentos, ela representa o masculino e em outros, o feminino. Contudo, a cor vermelha não se restringe apenas a uma questão de gênero, alcança diferentes abordagens literárias e mitológicas.

A capa é uma peça do vestuário comum entre os deuses, heróis, demônios e feiticeiras. São símbolos de poder, quase sempre de um poder máximo, para conferir a ele uma visibilidade. Mas também podem encobrir a pessoa, ocultando sua verdadeira essência. São muitas as representações de personagens mitológicos que utilizam capa como um manto da invisibilidade. Uma representação do desejo humano de, por um instante, tornar-se invisível. Chevalier e Guerbrant (1999), afirma que cobrir a cabeça significa muito mais do que se tornar invisível: significa desaparecer ou mesmo morrer. Assim, percebo que Lydia ao optar pela profissão de toureira que precisa chamar a atenção do touro com uma capa mostra que a personagem encara a morte. Cena que deixa a dúvida se aconteceu um acidente profissional ou uma fuga. Acontecimento que permite Lydia desaparecer de seus amores, arena e mundo.

Diferente de Lydia, a personagem do filme *Fale com ela*, Vianne Rocher em *Chocolate*, filme de Joanne Harris, utiliza uma capa vermelha ao aparecer, surgir na vida das pessoas em um lugarejo. O uso da capa vermelha possibilita-me deter o olhar neste surgimento como uma forma de visibilidade ainda maior. Nesse filme, Juliette Binoche, representa Vianne Rocher, uma forasteira, que juntamente com a filha de seis anos, chega a um conservador vilarejo no interior da França. Elas chegam ao local vestindo capas vermelhas. A vestimenta já revela a ousadia da personagem que abre uma loja comercial de

chocolates ao lado de uma igreja. A sensação que transmite é que as personagens sorratamente chegam no vilarejo e aos poucos invadem um cotidiano rígido, para então, fazer parte da vida dos moradores. Com um ar de feiticeira, a personagem encanta os moradores com suas receitas exóticas que misturam chocolate com pimenta, levando a um vilarejo sombrio o doce como representação de alegria e vida. O vermelho aparece muito intenso nesse filme, pois, em meio a cores frias do lugar, o vermelho das capas, das frutas, das pimentas e dos embrulhos dos bombons, causa um grande impacto visual.



47 – *Chocolate* - Joanne Harris

No filme *A flor do meu segredo*. Em quase todas as cenas da película, Leo aparece com uma peça de roupa vermelha, seja uma capa, camisa, chapéu ou bolsa. Caracterizada como uma mulher inteligente, apaixonada e sensível, o vermelho de suas roupas servem como expressão do seu interior, da alma e do coração. Por meio dessa

personagem, é possível fazer uma reflexão sobre amar e deixar de amar. A personagem, mesmo em grande sofrimento amoroso, apresenta a imagem de uma mulher forte, que não sucumbe às dores da perda e da rejeição. A entrega ao sofrimento e a força mágica da superação é ainda mais evidente quando a personagem se veste toda de azul, com apenas um chapéu vermelho, uma única peça que faz uma grande diferença na representação simbólica dessa vestimenta. “Nas lâminas do Tarô, o Eremita, a Papisa, a Imperatriz usam uma toga vermelha sob uma capa ou um manto azul: todos os três, em graus diversos, representam à ciência secreta”, (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 945). Cor que também está presente nas cartas do Leão, que leva uma capa vermelha sobre o vestido azul; e da Justiça, que esconde seu vestido vermelho com uma capa azul.

Assim, o vermelho, nos filmes de Almodóvar adquirem um significado da vivência humana. O uso de vestidos, capas, mantos vermelhos pode significar tanto o desejo de se ocultar, tornar-se invisível como de tornar-se mais aparente, mais poderoso. O vermelho nas roupas femininas trazem também o amor, a sensualidade.

O vermelho em sua essência transmite também a sensação de cor quente, calor. O vermelho, o sangue e o sexo tem em sua essência a representatividade do calor humano. Então, concebo o vermelho como cor da sensualidade, da atração sexual. O sexo é o amor, transmitindo calor. Assim, como o ser humano precisa da irrigação do sangue para que a vida possa continuar, também precisa do amor, do sexo para coexistir consigo mesmo, com seus próprios desejos.

A presença do vermelho como uma representação do desejo está, em Almodóvar, caracterizado principalmente nos objetos: lençóis vermelhos; paredes, luzes e

rosas vermelhas; no vinho, vestidos femininos e batons . O vermelho surge, a todo instante, como signo do erotismo, do calor e da potencialidade do desejo sexual, desejo do homem pela mulher e da mulher pelo homem.

O erotismo representado através da cor vermelha pode ser visto análogo ao fogo. Uma reação de oxidação que emite radiação nas faixas do infravermelho e do visível. Em altas temperaturas e calor, desprendido por reação, emite luz. O sexo, o orgasmo, tal qual o fogo, promove uma temperatura elevada do corpo, que provoca, ao mesmo tempo, uma sensação de pulsão de vida e de pulsão de morte. Essa sensação gera um prazer intenso, que transcende a todos os prazeres humanos. Nos filmes de Almodóvar o vermelho será utilizado constantemente como signo eminente do sexo, amor e fogo.

Chevalier e Guerbrant (1999), apresentam o fogo como símbolo da paixão do amor, da relação sexual. A origem do fogo está ligada universalmente à significação da relação sexual. Estes autores falam do fogo com o uma representação do amor: hipótese para reprodução objetiva do fogo que antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem.

Em *Fale com ela*, a dança *Fogo*, cena em que acontece um espetáculo artístico que expressa a intensidade do amor sexual. Essa dança como uma representação da força, do poder, da sexualidade feminina está expressa na imagem de uma mulher sensual, que vestida de vermelho, é suspensa pelas mãos de vários homens. Seu corpo está entregue às mãos dos bailarinos, que, sucumbidos por esse ser e pelo som de uma suave melodia cantada por uma voz rouca e feminina, chegam ao êxtase, a entrega total ao outro. *Fogo* é, nesse sentido, uma expressão do desejo que cada ser tem de se entregar ao outro, na busca do prazer máximo que o relacionamento amoroso pode proporcionar.



48- Fale com ela – Almodóvar

Nos momentos finais dessa dança, dentro de um cenário idílico, a câmera foca a imagem de vários casais que dançam harmoniosamente. Entretanto, a imagem de um dos casais, deslocando-se para um lugar reservado, é destacada, o que sugere um encontro mais íntimo. A moça com cabelos esvoaçantes, vestida com um vestido branco mesclado com florais vermelhos, dança suavemente, numa demonstração de sensualidade feminina e a timidez de um primeiro encontro.



49- Fale com ela – Almodóvar

O vermelho, como parte figurino, representado pelo salto alto vermelho revelam também a coexistência da cor no cotidiano das pessoas. Em de *Salto Alto*, o vibrar do vermelho nos saltos dos sapatos que desfilam na janela ressoam alto e podem evocar o passado de Rebeca. O Salto vermelho é uma janela para a memória da infância de Rebeca. Percebo que esta significação está presente tanto no filme de Almodóvar *De salto alto* como no filme de Joanne Harris, *Chocolate*. No filme *Chocolate*, o salto vermelho é evocando na memória da filha de Vianne que contudente declara: *Minha mãe é diferente das outras mães ela, usa sapatos vermelhos.*



50 – *Chocolate* - Joanne Harris

Nessa perspectiva, o vermelho centraliza-se em um único ponto. O Salto alto vermelho.

Vale lembrar, que nosso campo visual, como uma soma de sensações, corresponde à excitação retínica local, este corresponde a centralização do olhar em um único ponto. “Nossa retina está muito aquém de ser homogênea; ela é cega, por exemplo, em algumas de suas partes, para o vermelho ou para o azul e, no entanto, quando eu olho para uma superfície vermelha ou azul, não vejo, nela, qualquer zona incolor”, (MERLEAU PONTY, 1983, p.103). Considera o autor que desde o nível da simples visão das cores, a percepção não se limita a registrar apenas o que está prescrito na retina, porém restabelece a homogeneidade do campo, de modo a conceber um conjunto. Um sistema de configurações que chega a nossa percepção por inteiro.

Na compreensão da percepção como um conjunto de sensações é comum dizer que possuímos cinco sentidos e que, à primeira análise, não existe comunicação entre eles: a luz ou as cores que atuam no olho não atuam sobre os ouvidos ou tato. “Todavia, sabe-se, há muito, que alguns cegos chegam a exprimir as cores que não vêm por meio dos sons que escutam. Um cego dizia que o vermelho deveria ser alguma coisa como um acorde de clarim”. (MERLEAU PONTY, 1983, p.105).

Dessa maneira, a cor vermelha aparece em Almodóvar como uma melodia, como uma figura sonora que vibra, que é perceptível na fala das pessoas, nas cores berrantes, quentes ou frias do vestuário, dos objetos, ou seja, de qualquer elemento que o cineasta possa utilizar como linguagem cinematográfica.

Vale ressaltar mais uma vez que esse poder do vermelho também é explorado por outros mecanismos de linguagem. Na capa do DVD de *O Diabo veste Prada*, há uma construção do vermelho relacionado ao calçado feminino. Por meio da imagem de um

sapato vermelho como extensão de um tridente, com a sugestão da malícia diabólica do feminino ou da representatividade masculina da seta presente na vida de qualquer mulher.



Firneman

51- Diabo veste prada - Wendy

Assim, percebo que o sapato vermelho, a capa vermelha são utilizados para mostrar a representatividade dos acessórios femininos que permitem rememorar os elementos alegóricos presentes nos contos de fadas, nos arquétipos e nos mitos e nos próprios filmes.

Nessa percepção do vermelho, passo a contemplar, em Almodóvar, as cores das roupas usadas pelas personagens que cometem assassinato e assumem esse ato. Paula, em *Volver*, ao assumir ter matado um homem, aparece com roupas vermelhas em cenas seqüenciadas. O mesmo ocorre em *De salto alto*, quando a menina Rebeca troca os

remédios para provocar o acidente que causa a morte do padrasto, também aparece com um vestido e fita na cabeça vermelhos. Rebeca adulta, quando vai para a televisão contar que assassinou o marido, aparece novamente vestida de vermelho.



52- *Volver* - Almodóvar



53- *De salto alto* – Almodóvar

Almodóvar ao falar do feminino, muitas vezes projeta suas personagens dentro da vivência do passado, não como um castigo, uma punição, mas como um caráter transformador. A essas personagens é incumbido o papel de transformar, intervir, resolver situações que estão pendentes em suas vidas e na vida de outras pessoas, por isso é remetido a uma situação trágica.

Neste resgate do passado, o diretor traz as imagens da tragédia vivida por essas mulheres. Toda a vida das protagonistas é feita de uma memória que é construída de elementos trágicos. Apelo ao visual, que se apresenta por meio das cores e reforçam cada vez mais estes elementos.

Assim, a cor vermelha retirada do caos das impressões, além de expressar a vida, exprime também a morte. Em consequência disso, estará também evocando o amor em suas inúmeras possibilidades. Na ambivalência entre o sombrio e o profundo, Eros e Tânatos são totalmente ligados ao sangue. Os oceanos purpúreos dos gregos e o mar vermelho ligados ao mesmo simbolismo: o ventre, onde a morte e a vida transmutam uma na outra. O sangue profundo e escondido ressalta a condição da vida. Enquanto, o sangue espalhado significa a morte.

A cor vermelha como uma cor marcante na tragédia, também pode ser contemplada como um apelo ao visual, já que representa a cor do sangue. Ele desperta a atenção do espectador, convida-o a ver mais.

As cores em Almodóvar são tão intensas e significativas que *Adriana Calcanhoto* resolveu compor como verso da música *Esquadros*:

Eu ando pelo mundo, prestando atenção,
Em cores que eu não sei o nome,
Cores de Almodóvar, cores de Frida kahlo,
Cores...

Assim, como Almodóvar, Frida Kahlo utiliza-se das cores, promovendo uma composição lírica de seu próprio corpo. Frida Kahlo fala de sua tragédia em vida utilizando-se das cores.



54- *Arvore da Esperança*, de 1946 - Frida Kahlo

http://epoca.globo.com/especiais_online/2003/03/30_fridaobras/index.htm

Necessariamente a tragédia não precisa compor um ambiente de destruição e morte, basta falar das desventuras de seus protagonistas. O cotidiano já está fadado de situações trágicas, inconvenientes que, todavia, não precisa ter um final ruim. Trágico é o desconhecimento do nosso destino, as conseqüências dos nossos erros e acertos.

Em Almodóvar, a tragicidade da vida pode ser, muitas vezes, pintado com as cores da morte. Nessa concepção, o vermelho espalhado, em *Volver*, como representação do sangue que se esvai, significa morte.

A morte de Paco é sugerida em *Volver*, por meio do enquadramento da imagem de um personagem deitado sobre uma poça vermelha de sangue, que se espalha pelo chão. O foco centrado na mancha mostra o contraste do chão claro com o vermelho intenso, o que inebria o olhar, desperta a atenção. A tonalidade da cor vermelha emerge a sensação de que o sangue ainda continua quente, uma cor lanosa.



55- *Volver* – Almodóvar

Cézzane, segundo Merleau Ponty(1983), dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor nas cores dos objetos. “Como poderíamos definir exatamente a cor de um objeto sem mencionar a substância de que é feito, como por exemplo, a cor deste tapete, sem dizer que é um “azul lanoso?”, (MERLEAU PONTY, 1983, p.105 e 106).

Assim é possível apreender de maneira tátil a cor vermelha do sangue na imagem da poça, posso também sentir o sabor, ao olhar a boca molhada por um batom. Sensação que me remete à cena em que Maria em *O matador* passa um batom vermelho nos lábios. Esse prazer palatal e tátil pode ser visto também em *Volver*, no vermelho intenso dos lábios de Raimunda como sensibilização do calor do sangue de Paco.

A cor vermelha se mostra tão intensa, tão pegajosa, tão impregnada no filme, que a limpeza do chão com o esfregão, quando Raimunda busca de se livrar da cor vermelha do sangue do marido, parece interminável, uma ação quase impossível. Por mais que a personagem limpe, o sangue se espalha cada vez mais. A sensação é de que a personagem jamais conseguirá se livrar desse vermelho vivo da morte.



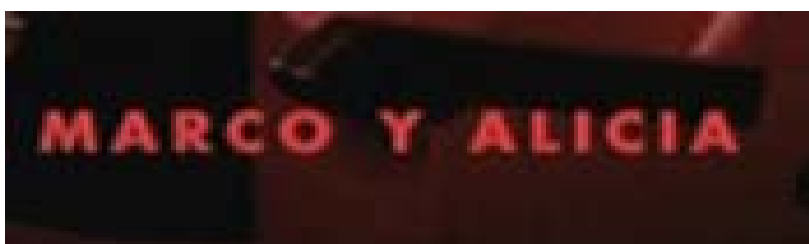
56- *Volver* – Almodóvar

É na imagem da faca suja sangue, *em close-up*, quando está sendo lavada na pia, é que o espectador tem a sensação de que a limpeza está sendo concluída, portanto a personagem está se livrando dos indícios que denunciam a vida e morte de Paco.



57- *Volver* - Almodóvar

O vermelho também pode significar em Almodóvar um final feliz. É possível perceber os pontos de contato entre esse momento romântico da dança *Fogo* e o encontro de Marco e Alicia, que presentes ao espetáculo, trocam os primeiros olhares. A legenda, com seus nomes em vermelho, a legenda de luz que ilumina seus rostos, também sinalizam para o início de um relacionamento entre os personagens, o que permite ao espectador fantasiar um final feliz para o filme *Fale com ela*.



58- *Fale com ela* – Almodóvar

Com as palavras coloridas em vermelho Almodóvar parece transcender a expressividade da linguagem escrita em todas as suas potencialidades. Em *A flor do meu segredo*, *Volver e o Matador*, todo o letreiro que inicia os filmes é vermelho, inclusive o nome do diretor. Essa construção, talvez seja uma maneira de Almodóvar explorar a linguagem cinematográfica em toda sua riqueza, como é possível explorá-la em muitas formas de expressão, concreta ou abstrata, escrita ou falada, a sonoridade ou o silêncio, imagens justapostas ou fragmentadas, em quaisquer tipos de planos.



59- *Volver* – Almodóvar

Esses letreiros trazem um significado, promovem uma aproximação do espectador ao tema. Conforme Munstemberg (1983), a escrita, serve como substituto para a fala dos atores. Elas podem vir entre quadros, como letreiros ou no interior do quadro ou mesmo compondo o próprio quadro, no caso da ampliação de uma carta, telegrama, recorte de jornal que ocupa toda a tela.

As letras, assim como a luz revelam toda uma importância na constituição do cinema. Toda a construção da imagem depende da luz e sem ela não há a projeção na tela. A luz permite a captação das cores, a distinção da propriedade de cada objeto em sua textura e forma. Assim, a imagem, as letras e as cores necessitam da luz para emitir sua mensagem.

É por meio da incidência da iluminação nas coisas que se é possível deduzir a verdadeira cor. A permanência das cores e dos objetos não é construída pela inteligência, mas captada pelo olhar na medida em que adota a organização do campo visual. “Se sob uma iluminação variável, reconhecemos um objeto definido por propriedades constantes, não é por que a inteligência leve em conta a natureza da luz incidente e daí deduzam a cor

real do objeto; é porque a luz do meio agindo com a iluminação, confere imediatamente ao objeto sua verdadeira cor”, (PONTY, 1983, p.107).

A permanência das cores, desse modo, será captada pelo olhar. Porém, as cores, as formas serão entendidas como signos sensíveis, signos indescritíveis em sua textura sensível, na qual se pode compor seu significado.

Nesse sentido, vejo o vermelho, em Almodóvar, como uma expressão da própria vida. Como uma representação da divindade, da Mãe Terra, dos elementos essenciais e primordiais para a frutificação da vida. A terra simboliza, desse modo, a função maternal. Ela pode gerar e destituir a vida dos seres. Prostrando-se sobre o solo, Jó exclama: *Nu saí do seio materno, nu para lá retornarei*, (Isaias, 21), identificando a terra-mãe como colo materno.

A cor vermelha, como expressão, sugere sentidos e percepção voltados para os arquétipos femininos. É a Mãe Terra que alimenta os animais e plantas, que permite jorrar das águas a transformação da fotossíntese e o mistério do sangue. Sendo deusa dos elementos da natureza, da terra, da fertilidade, do céu e da chuva, é ela quem permite brotar a vida.

“Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor do fogo e do sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro”, (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 944).

Como algo brilhante, centrífugo e excitante, o vermelho claro é como o sol que incide seu brilho sobre as coisas, com uma força imensa e irredutível de vida. Por outro lado, o vermelho escuro, aparece como uma cor que não seduz, mas provoca. Sendo escolhida como o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes, essa cor incita a vigilância, a adequação do homem às regras sociais. Já o vermelho claro, dos sinais de trânsito, das lâmpadas vermelhas nas casas de tolerância ao invés de proibir, convida à transgressão.



60- *Volver* – Almodóvar

Em *Volver* o vermelho aparece nas coisas com a luz tão intensa que jamais passaria despercebido. O close na cesta de tomates mostra a vivacidade que a incidência da luz pode proporcionar a cor e a forma. A faixa vermelha do ônibus que em velocidade transita pelas ruas, cria um risco na tela trazendo consigo um momento totalmente vermelho a memória do espectador. Os objetos, extintor de incêndio, cortinas, cadeiras, carros, são infindáveis as formas adquiridas pelo vermelho em *Volver* e em praticamente todas as obras de Almodóvar.



61- Rouge - A fraternidade é vermelha- Trilogia das cores- Krzysztof Kieslowski

Nota-se que o vermelho é uma cor marcante na arte cinematográfica, seja ele claro ou escuro, pois aparece de modo significativo não só em Almodóvar, mas em muitos outros filmes, dos quais destaco *Rouge, A fraternidade é vermelha* (1994). Dirigido por Krzysztof Kieslowski, esse filme, torna-se numa elaboração poética construída por imagens em torno da cor vermelha. Flutuando em tons vermelhos de carros, sinais fechados, bolas de boliche, letreiros, frutas e roupas em meio a um contraste com as cores claras, sóbrias, o filme expressa, por meio de uma fotografia magistral, os encontros e desencontros, a fraternidade e o amor dos seres.



62-Mosaico com imagens dos filmes de Almodóvar

Posso ver que em todo o conjunto da obra de Almodóvar compõe um mosaico de imagens fantásticas que favoreçam a representação do feminino, evidenciada na cor vermelha. O vermelho nestes contextos emerge a percepção do feminino com uma abertura para amor, para a vida, para o sexo, para o autoconhecimento.

Por isso, ressalta tantos significados nos filmes de Almodóvar, na literatura, mitologia e na vida. A polissemia da linguagem fílmica de Almodóvar possibilita visualizar outros elementos significativos, entretanto, cada espectador detém o seu olhar naqueles que chamam mais sua atenção.



Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. J. *As sexualidades do Sexo, as Graças de Rafael*. In: GEISH - Grupo de Estudo Interdisciplinar em Sexualidade Humana, *Revista Entretextos Encressexos*. São Paulo: UNICAMP, 1997.

ALMEIDA, M. J. *Cinema a arte da memória*. São Paulo: Editora Autores Associados, 1999.

ALMEIDA, M. J. *Prefácio*. In: SOARES, C. L. *Imagens da educação no corpo, Estudo a partir da Ginástica francesa no século XIX*. São Paulo: Editora Autores Associados, 1998.

ALMEIDA, M. J. *Teatro da memória de Giulio Camilo*. São Paulo: Editora Autores Associados, 2005.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.

BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1994.

BALÁZ, B. *A face das coisas*. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema, Antologias*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BALÁZ, B. *A face do homem*. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema, Antologias*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. *O drama do Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BETTELHEIM, B. *Na terra das fadas: análise dos personagens femininos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BUYSSSENS, E. *Semiologia e comunicação lingüística*. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

- COSTA, F. J. *Sem fraude nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- COUTINHO, L. M. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Editora Plano, 2003.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1999.
- ELIADE, M. *Tratado das religiões*. São Paulo: Editora Martins, 1993.
- GUIMARÃES, F. R. I. *Pode o conceito de Gênero mudar a compreensão do desenvolvimento psicosexual*. In: GEISH - Grupo de Estudo Interdisciplinar em Sexualidade Humana, *Revista Entretexos encresexos*. São Paulo: UNICAMP, 1997.
- CALVINO, I. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- JOHNSON, R. A. *HE. A chave do entendimento da psicologia masculina*. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- JOHNSON, R. A. *SHE. A chave do entendimento da psicologia feminina*. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- JOHNSON, R. A. *WE. A chave da psicologia do amor romântico*. São Paulo: Mercuryo, 1997.
- KEHL, M. R. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- NEUMANN, E. *A Grande Mãe, Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- NEUMANN, E. *Medo do feminino*. São Paulo: Paulus, 2000.
- MISSÉ, M. *O estigma do passivo sexual*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.
- MONTAIGNE, M. de. *Les essais*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- MUNSTERBERG, H. *A memória e a imaginação*. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema, Antologias*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

OLIVEIRA JUNIOR, W. *Exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade*. Campinas: Unicamp, 2005.

<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/educar/article/viewFile/4730/3655>

PASOLINI, P.P. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alium, 1982.

PASOLINI, P.P. *Os jovens infelizes*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PESSOA, F. *Eros e Psique. Poesias* (5ª ed.). Lisboa, Portugal: Edições Ática, 1958.

PONTY-MERLEAU, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

PONTY-MERLEAU, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema, Antologias*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PONTY-MERLEAU, M. *O olho e o espírito (Traduzido por Marilena de Souza Chauí)*. In: Merleau-Ponty, Coleção: Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural.

PONTY-MERLEAU, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PLATÃO. *Banquete, ou, do amor. Para uma Perspectiva Portuguesa de Platão*. Prefácio, tradução e notas de Pinharanda Gomes. Editora Atlântida, 1999.

SPONVILLE, *Pequeno Tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

XAVIER, I. *A experiência do cinema, Antologias*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Filmografia

A flor do meu segredo... Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: Top Tape vídeo, 1995.

Chocolate. Direção: Lasse Hallström. Suécia, 2000.

De salto Alto. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha. Top Tape Vídeo, 1991.

Fale com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha. Top Tape Vídeo, 2002.

O diabo veste prada. Direção: Wendy Firneman. EUA, 2007.

O matador. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha. Top Tape Vídeo, 1986.

Tudo sobre a minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha. Top Tape Vídeo, 1999.

Volver. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha. Top Tape Vídeo, 2006.