

NELSON RODRIGUES E PEDRO ALMODÓVAR
AVISCERALIDADE DOS ARTISTAS NA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

AUTORA: CARLA VICHI

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as obras “Vestido de noiva” (1943) e “Valsa nº6” (1951) do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e o filme “*Volver*” (2006) do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, a fim de traçar um paralelo entre esses dois artistas apontando as semelhanças e diferenças em suas obras, principalmente no que diz respeito aos seus personagens femininos, a partir da concepção do traje de cena. Ao final destas análises, será proposta a criação do traje de cena para a peça “Valsa nº6”, tendo como influência a estética usada nos filmes de Pedro Almodóvar.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Pedro Almodóvar; Traje de cena; Personagens femininos.

ABSTRACT

This research aims to analyze the works "*Vestido de noiva*" (1943) and "*Valsa nº 6*" (1951) the brazilian playwright Nelson Rodrigues and the screening of the film "*Volver*" (2006) spanish director Pedro Almodóvar, in order to draw a parallel between these two artists pointing out the similarities and differences in their works, especially with regard to its female characters from the design of the costume scene. At the end of their analysis, it is proposed the creation of the costume scene for the play "*Valsa nº 6*", based on the influences of aesthetics used in the films of Pedro Almodóvar.

Keywords: Nelson Rodrigues, Pedro Almodóvar; Costume Scene, Female characters.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como intuito analisar e discutir as possíveis relações entre os trabalhos do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, apontando as semelhanças e diferenças entre esses dois autores.

Apesar de não serem contemporâneos e terem sido feitas para mídias diferentes, pode-se perceber inúmeras semelhanças em ambas percepções de mundo adotadas e a naturalidade com que

tratam o cotidiano e os sentimentos mais obscuros dos seres humanos. A ênfase ao corpo, com todas as suas possibilidades, principalmente a sexualidade dos personagens; os conflitos internos e externos, amparados por uma gama de elementos psíquicos e sociais que se entrelaçam na construção do homem, tudo isso se vê no conjunto de ambas as produções, em meio ao emaranhado sistema dos desejos intensos.

As relações entre os dois autores foram percebidas em suas obras na consolidação do papel da mulher enquanto sujeito histórico ativo e, nesta pesquisa, conforme o enfoque principal a que se propõe isto se faz notar principalmente na concepção e criação dos trajes de cena femininos, coerentes com suas tramas.

Para desenvolver esta análise, foi necessário selecionar como objeto de estudo algumas obras em que aparecem de forma mais marcante essas semelhanças, a saber: “Vestido de noiva” (1943), “Valsa nº6” (1951), de Nelson Rodrigues e “Volver” (2006), de Pedro Almodóvar.

A escolha de tais objetos de estudo e respectivos autores se deu, principalmente, pelo fato de serem fundamentalmente femininas em suas temáticas, além de tratarem de temas referentes à paixão, vida e morte. O recorte utilizado para efetuar esse estudo foi o traje de cena, isto é, de que forma o figurino reflete a personalidade, as angústias, forças ou frustrações dessas mulheres representadas.

Procurou-se, além do mais, problematizar os valores culturais provindos da modernidade e instalados na contemporaneidade através de uma problemática histórico/social que acaba por refletir uma contradição. De um lado, classes buscam sua identidade naquilo que pode diferenciá-las das demais e, por outro, uma individualidade expressa no “gosto pelo eu” causado por uma sociedade reestruturada pela sedução.

Sobre o traje de cena e o traje social

A linguagem do vestuário, tal qual a verbal, não serve apenas para transmitir significados, mediante certas formas significativas. Ela serve também para identificar posições, ideologias, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para o transmitir.

Umberto Eco

A vestimenta possui uma linguagem característica não verbal, pois mesmo sem falar, nos diz inúmeras coisas. As roupas sempre foram diferenciadores sociais, denunciadores de estrato social.

A partir do momento em que a roupa diz algo sobre o homem, ela torna-se objeto de estudo e de análise comportamental, seja ela a vestimenta social, civil, ritual, profissional ou o traje

utilizado em cena, que irá passar para o espectador as informações contidas no personagem e no espetáculo.

Estudar o vestuário pode parecer, a princípio, uma questão superficial e, um tanto quanto fútil. No entanto, a moda é considerada o espelho da sociedade (LIPOVETSKY, 1999). É um fenômeno cultuado durante quase toda a existência humana. A humanidade, que muitas vezes valorizou o belo, procurou incorporar o ideal de beleza na sociedade e a estética, enquanto síntese de contradições sociais, pôde assim tomar lugar na História.

Mas essa questão vai mais além. A vestimenta nos permite perceber, por exemplo, a estratificação social em determinados momentos da História. Ela foi muito usada para distinguir os elementos da sociedade e mostrar a “supremacia” de uns perante outros. As classes dominantes sempre fizeram questão de mostrar sua suposta superioridade através de suas roupas.

Cabe ao pesquisador entender a moda e classificá-la no âmbito de uma lógica complexa através de aspectos da vida social, individual, cultural e estética.

A vestimenta pode trazer um individualismo estético com a manifestação de um gosto pessoal, a representação da própria personalidade através da roupa.

Durante toda a história da humanidade, a vestimenta esteve de mãos dadas com o comportamento da sociedade, sua evolução esteve relacionada diretamente com a arquitetura, bem como com o avanço na ciência e as mudanças políticas, econômicas e religiosas que ocorreram ao longo do tempo. Muito do que conhecemos hoje em dia sobre as civilizações anteriores e seu desenvolvimento, deve-se a uma vasta herança cultural, uma grandiosa produção de objetos, obras de arte e indumentárias deixadas registradas pelos nossos antepassados.

O teatro, como produção artística, é também produção cultural e, portanto, depende do meio social em que se desenvolve a cultura de cada sociedade. A palavra indumentária expressa tudo aquilo que se coloca sobre o corpo, tendo como objetivo o adorno, pudor ou proteção. Possui um caráter antropológico, servindo como símbolo, mensagem. A roupa nos deu a individualidade, as distinções, os requintes sociais; mas ameaça transformar-nos em meros manequins (CARYLE apud GHEERBANT, p. 947). Quando a roupa veste a pele do ator em cena, atendendo sua necessidade dramática, recebe o nome de figurino ou traje de cena. O figurino vem desempenhando um papel cada vez mais importante e variado na encenação contemporânea, assumindo um papel de “Segunda pele do ator” como já dizia Tairov (apud PAVIS, 2005, p.168) no início do século passado. Quando abrem-se as cortinas, é inevitável a visualização em primeiro contato com o cenário e com o figurino dos personagens, que funciona como uma espécie de cenário ambulante. Com o decorrer do tempo, é que o espectador se dá conta de outros fatores importantes para o entendimento da peça (por exemplo), como a história a ser desenvolvida e as características psicológicas dos personagens.

A função do figurino, seja ele de teatro, novela, filme ou dança é, além de servir para cobrir o corpo como qualquer vestimenta, dar maior verossimilhança aos personagens, estabelecendo uma união e uma relação com o corpo do ator de acordo com uma situação e uma condição. Os fatores básicos que influenciam na formação de um figurino são: o sexo, a época (período histórico), ambiente (cenário), idade, personalidade, status / poder social / econômico, clima, atividade profissional, horário do dia, entre outros.

Para se criar um figurino apropriado, condizente com o texto, a época e a proposta do diretor, é fundamental que o figurinista saiba a história da indumentária, nesse sentido, portanto, não existe como dissociar o figurino da história da moda e da indumentária.

Mas não se pode esquecer a função poética e que a gramática de sua criação também se dá pelas cores, formas, texturas, volume e movimento, pois são recursos que irão traduzir muito da personalidade do personagem, tanto quanto o espírito da cena. Por exemplo, uma mulher representando um papel de uma senhora, amarga, viúva e solitária, dificilmente ficaria bem num singelo vestido branco ou num provocante vestido vermelho.

As cores são partes fundamentais na elaboração de um figurino, pois elas expressam sensações e podem definir um contexto com muitos significados. Podendo identificar o estado de espírito e o gênero no qual o figurino está inserido. Entendendo seu poder e simbolismo, torna-se mais fácil a criação de um figurino a fim de identificar e classificar o personagem.

O *kitsch* trazido por Almodóvar tanto na sua cenografia quanto nos seus figurinos reflete as características de seus personagens. As cores literalmente berram trazendo à tona o perfil criado para cada um deles.

Embora, traje de cena e traje social sejam duas coisas distintas, é possível e saudável que exista uma inter-relação entre essas duas correntes. O figurino pode sim apropriar-se das tendências de moda para compor seus personagens, mas somente passa a desempenhar tal função, assim que entra em cena. O teatro, assim como a moda, é um fenômeno social de comunicação de massa, mas distingue-se desta por possuir um caráter artístico, enquanto moda possui um caráter mercantilista.

Teatro e moda sempre andaram de mãos dadas e, talvez a tênue linha que os ligam e os separam seja um eterno motivo de conflito entre os figurinistas. Alguns concordam e muitos discordam a cerca da formação de um bom figurista. Seria possível um estilista desempenhar notoriamente o papel de figurinista em uma produção? Uma coisa é certa, o bom traje de cena é aquele que respeita as regras de encenação propostas e faz com que o figurino interaja com a plateia e com o restante do espetáculo. Sabendo que a composição do traje de cena é um procedimento interdisciplinar, sendo composto por elementos provenientes da moda, da história, das artes

plásticas, das artes cênicas, da antropologia, da literatura, da arquitetura, do *design* e etc, acredito que quanto mais amplo for o conhecimento do figurista, melhor será seu resultado de seu trabalho.

Nelson Rodrigues

Vida e Obra

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico (desde menino).¹

Nelson Rodrigues

A vida imita a arte ou a arte imita a vida? Morte, tragédia, infidelidade, amores eternos são temas recorrentes tanto nas obras de Nelson Rodrigues quanto em sua vida. Nelson Rodrigues foi o quinto filho, nasceu em 1912 na cidade de Recife. Aos quatro anos mudou-se para o Rio de Janeiro com sua família, que estava a procura de melhores condições de vida e trabalho.

Mário, seu pai, trabalhava no “Correio da Manhã” e a família morava em uma casa alugada na Rua Alegre. O cenário, bem como as pessoas desse bairro, chegariam a influenciar muitas obras de Nelson Rodrigues. Nele o autor sofreu sua primeira “acusação”, aos quatro anos de idade, quando uma vizinha dissera que teria visto Nelson aos beijos com sua filha de três.

Aos oito anos, já na escola, escreveu uma redação que seria premiada juntamente com a de um outro colega de turma. Seu colega teve a redação lida em voz alta, mas Nelson não, pois se tratava de uma história de adultério em que a esposa acabava sendo morta pelo marido. Já se pode perceber o que viria pela frente. A fixação de Nelson por sexo, amor e morte já estavam presentes.

Em 1922, sua família teve uma melhora nas condições financeiras, se mudou para a Tijuca e posteriormente para um palacete em Copacabana, onde as irmãs de Nelson encontraram um diário da antiga moradora em um baú. Esse diário reapareceria das memórias de Nelson em sua peça “Vestido de noiva”.

Aos treze anos, começou a trabalhar com seu pai na sessão policial do Jornal “A manhã”. Nessa época, os crimes recorrentes quase sempre envolviam paixão, vingança e pactos de morte, um prato cheio para a imaginação do futuro escritor.

A primeira tragédia presenciada por Nelson foi aos dezessete anos, quando uma mulher citada em uma das reportagens, Sylvia Seraphin adentrou a redação de “Crítica” e, não encontrando o responsável pelo Jornal, Mario Rodrigues, atirou em quem estivesse mais perto, Roberto

¹ RODRIGUES, Nelson. **Flor de obsessão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Rodrigues, irmão de Nelson, que acabou levando um tiro fatal em seu abdômen. Mário sofreu tremendamente com a morte do filho e após 77 dias também morreu de encefalite e hemorragia.

Esse era somente o começo de uma longa tragédia. A família perdeu tudo com a Revolução de 1930 e como consequência da fome, Nelson adquire tuberculose. Foi se tratar no Sanatorinho Popular em Campos do Jordão durante meses, por muitas vezes, o que durou um total de 15 anos. Seu irmão, Joffre, também sofria de tuberculose, mas este não conseguiu se salvar. Posteriormente, Nelson perde também seu outro irmão, Mario, de infarto fulminante e outra parcela de sua família em um desastre causado pela chuva.

Em uma das muitas idas e vindas do Sanatorinho, Nelson conhece uma nova contratada pelo Jornal “O Globo”, onde agora trabalhava. Era Elza, com quem pouco tempo depois, Nelson se casara e fez questão que ela não mais trabalhasse. Com o salário reduzido, Nelson começou a escrever peças de teatro para aumentar a renda da família.

Sua primeira peça “A mulher sem pecado” surgiu em 1941. Ao final de sua primeira peça, Nelson já teve a ideia de sua próxima empreitada, seria “Vestido de noiva”, em 1943. Conseguiria com ela reconhecimento e prestígio. Ao todo, foram dezessete peças escritas e encenadas. Além do teatro, Nelson continuava se dedicando ao jornalismo, além de escrever folhetins, obras literárias e participações em programas televisivos.

Na vida pessoal, Nelson também era “polivalente”. Enquanto casado com Elza, manteve vários relacionamentos extraconjugais e, após a separação, se casou mais algumas vezes. Talvez não conseguisse viver sem estar sob um estado de paixão. O homem que afirmava que se não fosse eterno não era amor, teve amores e paixões eternas por diversas mulheres.

Em suas obras, Nelson vivera sempre à frente do seu tempo. Teve de enfrentar diversas censuras, vaias, ofensas e desaforos em seus espetáculos. De revolucionário a reacionário, comunista, tarado e maldito. Nelson foi acusado de tudo. Dizia-se libertário.

Além da tuberculose, Nelson fora diagnosticado como cardíaco, sendo internado diversas vezes, entre melhoras e pioras. Em 1977, já muito debilitado de pulmão e coração, Nelson voltou com Elza, sua primeira esposa.

Na madrugada de 21 de dezembro de 1980, Nelson teve sete paradas cardíacas e não resistira à última. Esse carioca de coração, pernambucano na certidão, faleceu aos 68 anos deixando um grande legado e uma imensa mudança no cenário teatral brasileiro. Nenhum outro conseguiu captar a alma humana com tanta naturalidade.

Vestido de Noiva

“Vestido de Noiva” (28 de dezembro de 1943) é a terceira peça escrita por Nelson Rodrigues e responsável pela consagração do autor. Teve Ziembinski como diretor e Santa Rosa como cenógrafo e figurinista. Pela primeira vez no Brasil, via-se também um cenário muito bem elaborado, a valorização da iluminação, do som e do trabalho em grupo. Uma verdadeira revolução no teatro, uma nova roupagem.

Trata-se de uma peça de cunho psicológico, onde a personagem principal, Alaíde, após sofrer um atropelamento é submetida a uma intervenção cirúrgica. Enquanto agoniza na mesa de cirurgia, Alaíde é levada por sua mente a reviver seu passado, seu casamento e a disputa de seu marido com sua irmã Lúcia, misturando essas cenas com personagens que povoam seu imaginário. A peça se passa, portanto, em três planos: o da alucinação, o da memória e o da realidade.

O plano da realidade faz com que o espectador se situe do que está acontecendo através de uma cronologia dos fatos. O atropelamento, os repórteres relatando o acidente, os médicos no centro cirúrgico, etc. O plano da realidade, além de situar o espectador, intercede nos outros planos (da memória e alucinação) onde acontece a maior parte do espetáculo. Essa técnica (o uso de planos inconscientes) será recorrente em diversas obras de Nelson Rodrigues. Trabalhando com a imaginação, o autor pode transcender o subconsciente e o inconsciente dos personagens, podendo assim traçar seu perfil psicológico.

Na primeira cena, podemos perceber todos os planos entrelaçados. Após sofrer um atropelamento, enquanto agoniza, Alaíde delira que adentra em um bordel em busca de Madame Clessi (prostituta do início do século XX). Esta se encontra na memória de Alaíde por ter encontrado seu antigo diário no sótão da casa onde morava com seus pais. O local teria sido um antigo prostíbulo.

Após encontrar o diário da cortesã, Alaíde passa a admirar a vida de Madame Clessi e começa a imaginar como fora sua vida e se imagina, por muitas vezes vivendo em seu lugar.

Esse trecho nos mostra que, apesar de ter “ganho” a disputa com sua irmã e estar casada com o homem que tanto desejava, não se encontra plenamente satisfeita com a vida que está levando. Alaíde é um personagem em busca de transgressão. Num tempo em que o papel da mulher era somente o de ser subordinada ao homem, teria que aceitar sua condição de dona de casa ou então, aventurar-se na vida mundana. Alaíde, ao se imaginar como Madame Clessi, está buscando uma vida mais estimulante que a sua.

Após ser atropelada, o personagem sofre uma intervenção cirúrgica (plano da realidade). Seu subconsciente vai então ao encontro de Madame Clessi (plano da alucinação), Alaíde, que até então sentia-se confusa com tudo o que estava acontecendo, passa a relembrar seu passado (plano da memória). Lembra-se do diário, da casa e, por fim, do seu marido. Ao se lembrar de seu marido,

relembra a disputa que teve com sua irmã, Lúcia. Ambas foram apaixonadas pelo mesmo homem – Pedro – que por fim acabou cedendo aos encantos de Alaíde e casou-se com ela, após romper o namoro com Lúcia. A irmã aguentou calada o namoro e o noivado de Alaíde, até que no dia do seu casamento, enquanto a ajudava a se arrumar, acaba confessando à Alaíde que ainda ama Pedro e pretende um dia casar-se com ele. O casal, mesmo após o rompimento nunca teria deixado de se encontrar. Lúcia amaldiçoa então a irmã dizendo que ela pode muito bem vir a morrer, deixando Pedro livre para ela.

Madame Clessi é quem conduz as “vivências” de Alaíde tanto no plano da alucinação, quanto no da memória. Madame Clessi ajuda Alaíde a compor o plano da memória e organizar os acontecimentos, como por exemplo, quando ela se recorda de uma mulher de véu que estava presente no dia do seu casamento, mas não se lembra de quem era. Os fatos vão sendo construídos, até Alaíde recordar-se de que se tratava de sua irmã Lúcia e da conversa que tiveram.

Atormentada por todos os acontecimentos e, principalmente pela descoberta de que sua irmã e seu marido Pedro a traíam, sabendo que a irmã desejava sua morte e que provavelmente ambos a planejavam e esperavam que esta acontecesse para poderem finalmente se casar, Alaíde corre desesperada e vai ao encontro de sua morte sendo atropelada.

O autor deixa por conta do espectador a interpretação da morte de Alaíde. Não se sabe se morreria atropelada acidentalmente, se fora uma tentativa de suicídio ou assassinato premeditado conforme sugeria sua irmã Lúcia.

No terceiro ato, Pedro e Lúcia aparecem de luto no plano de alucinação de Alaíde. Nesse momento Alaíde vai ao encontro dos dois tirar satisfação sobre o que ocorreu no dia de seu casamento.

Após esta cena, parte para o plano da realidade, onde os médicos constatam a morte de Alaíde na mesa de cirurgia. Ela, em seguida, assiste a tudo sem dar-se conta de que se trata de seu velório. Pedro vai ao encontro de Lúcia e esta, que chora muito se esquivava e jura a Pedro diante do corpo de Alaíde que nunca mais teria nada com ele.

Mesmo após a morte de Alaíde, o drama na família e particularmente na vida de Lúcia, continua. A irmã, em luto, parece agora estar arrependida e assustada com o “fantasma” de Alaíde.

O espetáculo termina de forma trágica. O jogo de sombras e luzes, juntamente com o som (Marcha nupcial e Marcha fúnebre), colabora com o clima tenso. Isso se acentua à medida que o casamento divide a cena com o túmulo de Alaíde, e esta, agora fantasma, segura o *bouquet* a ser entregue a sua irmã.

Personagens e Figurinos

Alaíde, a protagonista da peça, é uma jovem proveniente da classe média carioca - um personagem de caráter duvidoso. Demonstra insegurança e insatisfação. Está sempre infeliz; tanto enquanto está solteira, quanto quando rouba os namorados da irmã Lúcia, ou quando está casada com uma de suas conquistas e, mesmo assim, se sente insatisfeita com a vida que leva. Imagina-se vivendo a vida de outra mulher, como a cortesã Madame Clessi, suas paixões e desventuras, uma vida muito mais excitante que a sua.

Quanto ao figurino, pode-se perceber que Alaíde tem as vestes descritas pelo autor assim que entra em cena, no prostíbulo. Ele a coloca como uma mulher discreta e bem vestida. O cinza do vestido representa a sobriedade de uma mulher casada, no entanto, apesar da vestimenta sóbria, o vermelho da bolsa nos fornece características de sua personalidade, da indícios de como ela gostaria de ser, de seus desejos mais íntimos que justificam a admiração pela vida e vestimenta de Clessi. O cinza médio é o único tom que não incita nossos olhos a criar ilusões de ótica, é uma cor que provoca sensação de equilíbrio², sendo assim, o vermelho da bolsa ganha destaque junto ao traje.

Não sabemos qual o tom usado na bolsa, mas, em uma remontagem, qualquer tom utilizado representaria o momento vivido pela personagem. Segundo Kandinsky³, quanto ao estado de espírito, o vermelho-claro, quente, evoca força, impetuosidade, energia, decisão, alegria, triunfo ao reencontrar sua heroína. Um vermelho médio na bolsa representaria um estado de alma no qual há paixão, mas esta é administrada sem rompantes, pois Alaíde já havia conquistado Pedro, seu objeto de disputa com Lúcia. Um vermelho com um toque azulado, por sua vez, representaria uma paixão abafada, uma brasa que se apaga na água. Após o casamento, Alaíde começa a menosprezar seu marido, a “paixão” já teria acabado.

O cliente nota a diferença da sua roupa perante as “outras” prostitutas parecendo não entender. Esse trecho nos mostra o estranhamento do cliente, tendo deixado claro que existia uma grande diferença no que se refere às vestimentas das prostitutas da época perante às mulheres tradicionais da sociedade carioca.

Na época em que se passa a peça durante o plano da realidade e da memória (1940), casar-se era o único meio de ascensão social que uma moça da classe média teria. A escolha do tecido para seu vestido de noiva demonstra uma preocupação de Alaíde em se enquadrar na fatia da sociedade escolhida por ela.

Lúcia, irmã de Alaíde, também tem papel de destaque na peça. Representa um papel de vítima, sendo passada para trás pelas conquistas de sua irmã. No entanto também demonstra certa

² BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**. São Paulo, Editora SENAC, 2006.

³ Idem, p.196.

insatisfação (quando atinge seu objetivo no final da peça) e força, pois desafia Alaíde e ainda a ameaça de morte.

A princípio, Lúcia aparece somente como “a mulher de véu”. O véu⁴ encobrindo seu rosto anunciava que algo trágico poderia vir a acontecer. Também pode sugerir um “luto” pelo casamento da irmã com seu amante, pois o véu cobrindo o rosto era frequentemente utilizado em velórios. Ou então algo que Alaíde não pudesse ou não quisesse ver, pois o véu a impedia de enxergar a traição de sua irmã.

Quanto ao seu figurino, temos um relato somente no segundo ato, quando, Lúcia aparece também vestida de noiva ao entrar na igreja interrompendo o casamento da irmã.

No terceiro ato, aparece de luto fechado para o velório de sua irmã. Ao voltar de viagem, retira o luto; deve estar vestida de maneira descontraída já que se apresenta feliz, mais gorda e corada. Na cena final, Lúcia está vestida de noiva e pede aprovação da sogra.

No final do terceiro ato, Lúcia e Alaíde estão vestidas de noiva. Alaíde, agora fantasma passa o *bouquet* para Lúcia casar-se com Pedro, seu marido. A simbologia do branco nos dois vestidos sugere um rito de passagem. O casamento/ renascimento de Lúcia e a morte de Alaíde, já que em algumas culturas asiáticas o branco representa também a morte. O simbolismo do branco oscila entre início e fim, nascimento e morte. (BARROS, 2011, p.201).

Pedro é o objeto de disputa entre as irmãs. Apesar de parecer articulador e ter o poder de decisão nas suas escolhas, não passa de um brinquedo nas mãos das duas, e disputá-lo é mais importante do que conquistá-lo. Pedro pode ser interpretado como cínico ou covarde, pois no momento em que as duas irmãs conversam, ele age como se não tivesse e nunca tivesse tido nada com Lúcia.

Com relação ao seu figurino, Pedro aparece, no segundo ato, vestido de noivo. No final do segundo ato, veste roupa normal (segundo o autor) enquanto conversa com o médico que estava operando Alaíde. No terceiro ato, Pedro aparece de luto para o enterro de sua esposa. Ao reencontrar Lúcia que voltara de viagem, Pedro também se despe do luto. No final do espetáculo, aparece novamente vestido de noivo.

Madame Clessi é uma prostituta do início do século. Aparece na trama como um delírio de Alaíde. A cortesã povoa a mente da protagonista após esta ter encontrado seu diário no sótão da casa onde fora morar. A partir desse momento, Alaíde passa a admirar Madame Clessi, imaginar como foi sua vida e por muitas vezes demonstrando o desejo de vivê-la. Seria ela um exemplo de modernidade,

⁴ Véu. Peça fina de tecido em comprimentos e materiais variados que cai sobre o olho e/ou o rosto, escondendo-os parcialmente. (...) No século XX, foram gradativamente abandonados, embora véus curtos que cobriam apenas os olhos e metade do rosto continuassem populares até a década de 40. A moda dos véus brancos e longos para noivas perdura desde o século XIX. (O'HARA, 1992, p. 282.).

de como as mulheres deveriam ser e completamente diferentes das mulheres da sociedade a qual Alaíde pertencia.

Sobre seu figurino da, como Clessi povoa o plano da alucinação de Alaíde, esta encontra-se vestida da maneira que ela cria a partir das leituras em seu diário, de espartilho. O espartilho⁵, além de pertencer à moda da época (1905), representa uma roupa extremamente feminina, com o qual a mulher conseguia uma silhueta perfeita, com cintura bem marcada, salientando o quadril e projetando o busto para frente; favorecendo assim os desejos de Alaíde em possuir essa silhueta sensual, tão diferente da sua.

No decorrer da peça, o autor sugere também que Madame Clessi fora enterrada vestida de noiva. Alaíde fica espantada com a roupa que Clessi fora enterrada, pois uma meretriz jamais poderia ter sido enterrada como uma noiva, de branco, símbolo da pureza e virgindade.

As diferentes épocas também são demarcadas a partir da retratação dos diferentes figurinos propostos pelo autor. Mostra-nos a importância que o figurino assume ao situar o espectador nos planos de memória e alucinação, os colocando diante da época em que se passa a cena; ora 1940, ora 1905.

Os demais personagens representam um papel secundário na trama. São fundamentais para que se dê continuidade à peça, mas não exalam nenhuma característica específica; representam as pessoas comuns existentes na sociedade vigente.

Valsa nº6

Monólogo em dois atos (sem intervalo) estrelado pela irmã de Nelson, Dulce Rodrigues, “Valsa nº 6”, segundo o artigo que Sábato Magaldi escrevera no Suplemento Literário do *Diário Carioca*, em 12 de agosto de 1951, seria um “Vestido de noiva” às avessas. (MAGALDI, 2004, p.28).

A semelhança se daria pelo drama vivido pelas personagens principais, Alaíde (“Vestido de noiva”) e Sônia (“Valsa nº6”). A primeira, enquanto agonizava em uma mesa cirúrgica, entrava em contato com seu subconsciente e deixaria aflorar pelos planos da memória e da alucinação um fantasioso encontro com sua heroína, Madame Clessi, que conduziria os fatos desorganizados em sua mente desmemoriada. Sônia, uma garota de 15 anos já encontra-se morta e também sem memória em cena. Toda ação ocorre nos planos de alucinação e memória da protagonista. Nesta peça não existe o plano da realidade em cena.

⁵ O espartilho do século XIX (usado para conseguir cintura fina que estava em moda na época) descendia do corpete do século XV, que era endurecido por dois pedaços de linho colados. Usados sob o vestido, mas frequentemente sobre uma bata fina de algodão ou de musselina, o espartilho costumava ser feito de pedaços de barbatana de baleia inseridos como armação numa peça de tecido. (O’HARA, 1992, p.111 e 112).

A diferença se dá pela composição dos personagens. Enquanto Alaíde recria e exterioriza sua memória, ela dá vida aos personagens que compõe sua história; já Sônia dá vazão aos personagens “invisíveis” em um monólogo. Ela recria e interpreta as cenas e falas dos personagens. Ambas começam a peça a procura de “alguém”. Em “Vestido de noiva”, Alaíde vai em busca de Madame Clessi, e em “Valsa nº 6” a protagonista só se lembra de um nome, Sônia, o qual chama sem lembrar-se a quem pertença. Além dos nomes, tanto em “Vestido de noiva”, quanto em “Valsa nº 6”, os rostos não podem ser visualizados; seja por um véu que o cobre ou pela memória que não ajuda a compor a imagem. Nas duas peças, a memória fragmentada das personagens vai, aos poucos, reconstituindo os fatos e o desfecho se dá com a morte dos personagens.

A ideia de um monólogo surgiu em Nelson Rodrigues, dentre outros fatores, como uma oportunidade de criar uma peça de baixo custo e lançar sua irmã, Dulce, como atriz em 1951.

Nelson dizia que colocava uma morta em cena porque não via a necessidade de que um personagem estivesse vivo. Dizia ainda que a juventude, sobretudo na fronteira entre a meninice e a adolescência, é de integral tragicidade. (MAGALDI, 2004, p. 26). Sônia era uma menina vivendo em fase de transição, ora aparecia no palco como uma mulher capaz de amar e manter um relacionamento com um homem bem mais velho e casado, ora aparecia como uma menina que repudiaria esses sentimentos e teria vergonha de tudo por descobrir-se como mulher, como por exemplo, na passagem onde ela diz ter pavor de operar suas amídalas, transformando esse órgão num símbolo de experiência sexual e sentir vergonha dos próprios pés descalços e dos móveis descobertos, como se estivesse propriamente nua, adquirindo consciência do próprio corpo.

A peça subiu aos palcos no dia 6 de junho de 1951, sob a direção de Henriette Morineau no Teatro Serrador, Rio de Janeiro. Ao abrir as cortinas, o espectador se deparava com um cenário simplista, sem móveis, apenas um piano que serviria como parte da cena. Sentada a ele, uma adolescente vestida como que para seu primeiro baile, executa um trecho da “Valsa nº 6” de Chopin. Algo a faz lembrar-se de um nome, o qual começa a evocar progressivamente: Sônia.

Sônia seria somente um nome, a protagonista não sabe de quem se trata, muito menos do motivo de lembrar-se dele. Lentamente lembra-se também de um vestido, posteriormente lembra-se de sua mãe, de seu pai, do médico da família, dr. Junqueira e da conversa que os três tiveram. Temia estar ficando louca por não se lembrar de nenhuma face. “Porque as coisas, as pessoas deslizam e fogem de mim, como cobras...” (RODRIGUES, 2012 a, p. 15).

Sônia acreditava poder estar ficando louca porque se lembra de ter visto, ouvido coisas que ninguém mais ouvia. Dr. Junqueira é então chamado. A menina entra em pânico porque não quer que o médico veja suas amídalas. O médico diagnostica a adolescente com um problema de idade, de transição. A menina agora está tornando-se mulher, por isso tem estado muito diferente. Ao

relatar o caso, Sônia lembra-se de outra pessoa presente em sua vida, ou melhor, de outro nome, Paulo.

O personagem tenta organizar em sua mente, nomes, lembranças e acontecimentos. Aos poucos a imagem de Paulo vai crescendo como um lírio em sua mente, o nome vai ganhando forma. Vê a testa, os olhos, as sobrancelhas, o contorno dos lábios... Só não consegue se lembrar do que aconteceu.

Lembra-se de um caso e conta escandalizada para a plateia que Sônia tinha um caso com um homem casado. Condena a atitude da moça e diz que jamais permitiria que isso acontecesse com ela, pois só gosta de meninos da sua idade.

Em oposição ao que disse anteriormente, a personagem diz agora que não seria capaz de matar ninguém e que, além do mais, um defunto contamina tudo com sua morte, tudo, a mesa e a dália. (RODRIGUES, 2012 a, p. 38). No entanto, acha que Sônia deveria morrer. De repente nossa heroína diz ouvir um grito, um grito tão parecido com o seu. Disse que uma moça teria sido morta por um homem casado e a vítima estava tocando uma música sem parar, era a valsa nº 6, então o homem chegou sorrateiramente por suas costas e a golpeou com um punhal de prata. A vítima, quase morta não queria parar de tocar, até que sua cabeça cairia sobre as teclas do piano. Quando chegasse alguém na sala, ela já estaria morta.

Sônia é fruto da alta classe da sociedade carioca, pois além de estudar nos melhores colégios, sua família possuía um piano em casa e um médico particular. Apesar de pertencer à alta classe, a família não está livre das vizinhas fofoqueiras, tão comuns, pertencentes a qualquer classe. Desdenham da menina que parecia pura e libertam o assassino, Paulo, da traição, podendo agora, com Sônia morta continuar com sua família como se nada tivesse acontecido.

O assassino, no final do espetáculo, que se revela pelo diálogo das vizinhas fofoqueiras, seria o médico da família, dr. Junqueira, que idolatrava valsa nº 6 de Chopin.

A valsa de Chopin também contribui para o desenvolvimento da trama, pois ela se inicia rapidamente, fazendo com que o espectador sinta certa ansiedade, depois desacelera e volta a acelerar. A valsa conduz as emoções vividas por Sônia e faz o espectador senti-las com ela.

Análise dos personagens e figurinos

Sônia é uma menina de 15 anos, em transição para a mocidade. A peça se passa também em um momento de transição. A menina que acaba de ser assassinada tenta se lembrar do que aconteceu. Quem ela é, quem são os nomes que povoam sua mente e qual a ligação entre eles e deles com ela.

Apesar de se tratar de um monólogo, Sônia passa a assumir várias personalidades, vários “eus” dentro de si mesma, pois ao montar o quebra-cabeças de sua história, dá vida e interpreta todos os personagens que estão estreitados na sua memória. A mãe, o pai, o médico, o namorado, o bêbado e as vizinhas fofoqueiras. Além de assumir outros papéis, ela mesmo “torna-se” duas pessoas. Ela é a menina inocente que desperta para a mocidade e começa a ter noção do próprio corpo e sente vergonha de tudo, condena as outras meninas que, diferentemente dela, passeiam e não gostam de meninos da sua idade. Mas há também uma outra Sônia, que ela não sabe ser ela mesma, que expõe sua sensualidade, torna-se amante de um homem casado e é falsa, “falsíssima”. Faz julgamentos de uma segunda Sônia que se tivesse consciência de que eram a mesma pessoa jamais teria feito.

A respeito de suas qualidades, o autor nos dá indícios de que Sônia se trata de uma menina educadíssima, fala francês, toca piano e teve uma educação primorosa.

Quanto ao seu figurino, o autor de início propõe que a protagonista esteja com um vestido de baile⁶, assim como também nos dá indícios de como deveria ser o cenário.

O primeiro baile, representava – mais fortemente na época em que a peça foi escrita – o momento no qual a menina debuta, ou seja, desperta para a vida adulta, sendo apresentada para a sociedade como uma mulher apta a adentrar a sociedade, frequentar seus bailes e mostra-se disponível para um possível candidato à namorado.

Apesar de estar “debutando”, Sônia já possuía namorado e, indo contra os padrões pretendidos para uma moça de sua idade, namorava um homem bem mais velho e casado.

Quanto à cor do figurino, Nelson propõe o branco. Esse branco deixa margens para inúmeras interpretações. Segundo Kandinsky, (BARROS, 2011, p. 189) na resistência do branco, está implícita a possibilidade de que algo aconteça, o nascimento. Para este autor, o branco significa a pureza, o início e a eterna possibilidade – a esperança.

Conforme os estudos de Kandinsky, pode-se dizer ainda que o branco, assim como o preto, simbolizaria o silêncio, no entanto, o branco não representaria o fim absoluto, mas sim uma pausa que pode ser interrompida a qualquer momento.

O branco juvenil de Sônia estaria também sendo representado como se o personagem ainda possuísse uma certa pureza proveniente da meninice e não perdida completamente nessa fase de transição para a vida adulta, além de representar também a transição da vida para a morte.

⁶ Vestido de baile. Tradicionalmente, um vestido de saia rodada que chega pelo menos aos tornozelos e é feito de tecido luxuoso, com adornos delicados e exóticos. A maioria das versões é cortada com decotes que deixam nus os ombros. Desde meados do século XIX, a forma do vestido de baile mudou pouco. Embora tecidos sintéticos sejam às vezes usados, as fazendas mais comuns são cetim, seda, tafetá e veludo, com adornos de renda, pérolas, lantejoulas, bordados, franzidos e babados. (O'HARA, 1999, p. 280).

Pedro Almodóvar

Vida e obra

Buscar nas entranhas os sentimentos mais íntimos da vida e deixá-los aflorar na obra, parece ser este o elo que une os artistas viscerais abordados nesta pesquisa. Assim como Nelson Rodrigues, Pedro Almodóvar, querendo ou não, deixa vir à tona suas vivências da infância, de um tempo que não gosta de se lembrar, mas de que, ao mesmo tempo, não consegue fugir.

Nascido no dia 25 de setembro de 1949⁷, no município de Calzada de Calatrava, uma comunidade autônoma na região de La Mancha (Espanha), Almodóvar teve uma infância simples, tipicamente agrária, em uma rua sem eletricidade, com chão de terra batida. Aos oito anos, muda-se para Cáceres, onde foi estudar no liceu com padres salesianos. Dessa época ficaram memórias que viriam à tona em “Maus hábitos” e “Má educação” e também contribuíram para sua atual descrença na Igreja. Foi também nesse momento que entrou em contato com os livros e o cinema.

Almodóvar chegou a Madri em 1968, e depois de ter desempenhado vários trabalhos esporádicos como vendedor de bijuterias, cartunista, ator e cantor de uma banda de rock, trabalhou por doze anos no seguimento administrativo de uma companhia telefônica espanhola. Foi lá que adquiriu um vasto conhecimento sobre a classe média espanhola – uma espécie de laboratório para suas futuras histórias – e conseguiu juntar dinheiro suficiente para comprar sua câmera *super-oito*, começando assim a trilhar seus passos no cinema.

Entre os anos de 1974 a 1978, Almodóvar produziu uma série de curtas metragens informais com sua *super-oito*. Primeiramente, produzia os curtas entre e para os amigos, onde, por ser uma câmera sem a captação de som, Almodóvar fazia o papel de locutor emprestando sua voz para os personagens e fazendo comentários a cerca das atuações.

Aos poucos, Almodóvar foi exibindo suas projeções em bares, discotecas, em escolas de cinema, galerias de arte e finalmente na Cinemateca de Madri. Seu primeiro longa, produzido ainda com a câmera *super-oito* foi “*Folle... folle... fólleme Tim!*” em 1978.

Almodóvar ainda trabalhava na companhia telefônica quando produziu seu primeiro longa profissional, “*Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*” em 1980, já sendo consagrado como *cult*.

Após quase dois anos da estreia de “*Pepi, Luci, Bom*”, Almodóvar lançou seu novo longa “*Labirinto de paixões*”, onde ele instaura seu estilo de personagem tipicamente humano e sem máscaras que será trabalhado em toda sua filmografia.

⁷ O ano de seu nascimento não é preciso. Muitos lugares afirmam que Almodóvar nasceu em 1949 e outros tantos dizem que nasceu em 1951. A página oficial do autor na internet diz que ele nasceu na década de 1950.

Na sequência vieram: “Maus hábitos” (1983) e “Que fiz eu para merecer isto?” (1984). Neste filme, Almodóvar abandona um pouco suas cores fortes para trabalhar com tons pastel. Esse ambiente pálido retrata a triste vida da protagonista, uma vítima social. É nele também que inicia verdadeiramente a mistura de drama com comédia que se tornou sua marca registrada.

Todos os filmes de Almodóvar desenvolvem temas essencialmente humanos, voltados para o prazer ou para a dor – geralmente os dois sentimentos juntos – que percorrem amor, desejo sexual, homossexualidade, drogas, religião e incesto. Suas histórias se baseiam na relação e dependência mútua ou por parte de um dos personagens, diretamente ligado ao outro de alguma maneira.

Denominado como “diretor das mulheres”, Almodóvar afirma que realmente prefere trabalhar com as mulheres, disse, inclusive, em uma das suas famosas frases, que os “homens também choram, mas as mulheres choram melhor”. (ALMODÓVAR apud RODRIGUES, 2008, p. 55). O autor retrata mulheres charmosas, fortes e determinadas. Seus filmes falam muito das mães e nunca dos pais. Em “Matador” (1985), Almodóvar retrata as “duas Espanhas” através do papel de duas mães completamente distintas e reais na cultura espanhola. De um lado, temos a mãe moderna e liberal, e do outro a mãe castradora, responsável pela psicose do filho, no qual gera um terrível complexo de culpa. (STRAUSS, 2008, p. 76). É também em “Matador” que Almodóvar trabalha com outro de seus principais temas – o prazer sexual levado à morte. Essa relação está explícita no que se refere às touradas e também no papel da protagonista, onde após ter relações sexuais com seus parceiros, os mata com um acessório que prende seus cabelos.

Almodóvar acredita que todo ser humano carrega em si personagens femininas e masculinas, boas e más, mártires e loucas. (STRAUSS, 2008, p. 94).

Possuir uma postura assumidamente homossexual e desprovida de preconceitos e pudores contribuiu para que Almodóvar tratasse de assuntos sexuais com muita naturalidade em todos seus filmes. Não fez alarde a sua homossexualidade, pelo contrário, se limitou a utilizar-se dessa condição para narrar histórias sob esse tema com normalidade.

Sua empreitada seguinte foi em 1986 o lançamento do filme “A lei do desejo” juntamente com a fundação de sua própria produtora ao lado de seu irmão Augustín Almodóvar, chamada “El Deseo” (O Desejo), tema principal de suas obras.

Em 1988 veio “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, em 1990, “*iÁtame!*”, e em 1991, “De salto alto”. Posteriormente, lança “Kika” (1993), o filme mais caro produzido por Almodóvar e que ele próprio denomina como o mais inclassificável. “Pertence um pouco a todos os gêneros – comédia, policial, ficção científica – sem verdadeiramente pertencer a nenhum”. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 15).

Em 1995, Almodóvar lança “A flor do meu segredo”, em 1997, “Carne trêmula” e em 1999, viria seu sucesso absoluto em “Tudo sobre minha mãe”, que lhe rendeu diversos prêmios, inclusive seu primeiro Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro. Com “Fale com ela” (2001), Almodóvar recebeu o Oscar de melhor roteiro.

Em “Má educação” (2003), Almodóvar retoma ao tema da religião, trazendo memórias de seu passado, o assédio dos padres e as amigadas formadas no Liceu.

2006 foi o ano de “Volver”, que será explorado adiante neste artigo, em detalhes. Em 2009, Almodóvar lançou “Abraços Partidos” e em 2011, “A pele que habito”. Seu próximo filme, “Os amantes passageiros” tem data de estreia marcada para julho de 2013, momento onde esta pesquisa já se dará por encerrada.

A estética na cenografia e nos figurinos de Almodóvar

Pedro Almodóvar possui características peculiares em suas obras, tanto no roteiro quanto no que diz respeito ao objeto cênico, como luzes, cenários e figurinos. Em seus roteiros podemos sempre contar com o enfoque na arte, o amor às artes plásticas, o cinema dentro do cinema, o respeito pelo teatro, à crítica constante à televisão pela alienação e “emburrecimento” das massas, e a grande defesa dos marginalizados. Nas telas, vemos uma profusão de cores, num estilo absolutamente *kitsch* e melodramático que nos remete a um ambiente único e particular, que podemos denominar como um universo inconfundivelmente “almodovariano”.

Sua relação com a arte *pop* e com a moda, sempre esteve presente em seus trabalhos, talvez por fazer parte de seu mundo, do tempo em que viveu sua juventude em Madri nos anos 1970 e a Movida Madrilenã⁸, época em que Madri teve seu cenário recheado de artistas. Almodóvar recebeu influências do *underground* americano e do *pop* inglês. Era admirador dos trabalhos do artista plástico Andy Warhol e do cineasta norte-americano Paul Morrissey, frutos da sua geração, mas afirma que a grande influência que recebeu, foi do cineasta Hitchcock, o qual Almodóvar disse ter conhecido somente a partir de seus filmes coloridos. No campo da moda, Almodóvar realizou parcerias com estilistas famosos em muitos de seus filmes, como por exemplo, em “Kika”, onde Jean Paul Gaultier desenvolveu os célebres figurinos da atriz Victoria Abril que representava o

⁸ A Movida Madrileña foi um movimento de contra-cultura ocorrido no período pós-franquista entre os anos de 1977 e 1983. Foi um movimento muito intenso da cultura *underground* espanhola que buscava uma mudança política, cultural e ideológica. Para Almodóvar (POLIMENI, 2004, p.65), A Movida não foi um movimento ideológico, mas uma explosão de libertação dos anos em que Franco esteve no governo. Já não se temia a polícia. Havíamos decidido, jovens e os não tão jovens, gozar a vida, simplesmente em oposição às pessoas que nos anos 70 eram mais rebeldes e politizadas.

papel de “Andréa Cara Cortada”, apresentadora de um *reality show* chamado “O pior do dia”, parceria que manteve em “Má educação” e “A pele que habito”.

A respeito das cores vivas usadas em seus cenários e figurinos, Almodóvar nos fornece uma explicação maior do que manter uma identidade tipicamente espanhola:

É algo muito espanhol, mas que não se utiliza na Espanha. Para mim é também uma reação contra o lugar de onde venho. A cultura espanhola é muito barroca, mas a de La Mancha, pelo contrário, é de uma severidade tremenda. A vitalidade das minhas cores é uma forma de lutar contra a austeridade de minhas origens. Minha mãe se vestiu de negro durante quase toda a vida. Desde os três anos foi condenada a fazer luto por diferentes mortes na família. Minhas cores são uma espécie de resposta natural originada no ventre de minha mãe para me rebelar contra a austeridade obrigatória. Com o poder de lutar inerente à natureza humana, minha mãe concebeu um filho que teria força para enfrentar todo esse negrume. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 112 e 113).

Quanto à preferência das cores, Almodóvar diz que seu gosto e aplicação dependem da época, mas uma cor que o define e está sempre presente em seus trabalhos é o vermelho.

Almodóvar utiliza brilhantemente a estética *kitsch* na composição de seus cenários, figurinos, adereços e maquiagens, sempre marcados por um forte contraste de cores berrantes e estampas, misturando o estilo contemporâneo e retrô de uma forma muito particular e pessoal. A princípio, seus filmes foram intitulados de *kitsch* como uma forma de menosprezo, pois muitos acreditavam que essa palavra era sinônimo de mal gosto, falta de cultura, no entanto o *kitsch* está relacionado a uma outra forma de cultura, e não ausência dela. Sendo um gosto, não se pode adjetivá-lo como bom ou mal, pois ele acabou tornando-se um substantivo. Dependendo de quem o define, pode possuir um valor “de lixo” ou arte popular. (POLIMENI, 2004, p.15 e 16).

Nos filmes de Almodóvar, podemos perceber o emprego do *kitsch* tanto nos figurinos de seus personagens quanto na cenografia. No cenário estão contidos na aplicação do sagrado juntamente com o profano – imagens religiosas junto com personagens da Disney – bibelôs, bichos de pelúcia, flores de plástico, eletrodomésticos antigos, móveis antigos pintados, móveis de piscina sob um tapete que imita grama dentro da sala, a decoração interior de um táxi, enfim, tudo que esteja inserido no cotidiano das pessoas, mas que não sejam aplicados exatamente dessa maneira. Os figurinos são compostos por cores fortes, geralmente quentes e contrastantes tanto nas cores quanto nas formas e texturas. Frequentemente vemos a mistura do estilo contemporâneo com a

inspiração *vintage* dos anos 40, 50 e 60, o uso das imitações de peles de leopardo juntamente com estampas florais, xadrez, cashmere, poás, etc.

O século do *kitsch* manifesta-se como época da “medida”, não no sentido ético do termo, mas no sentido da metrologia. Substitui a transcendência pelo preço justo e estabelece a escala contínua dos valores em lugar da dicotomia do belo e do feio. (MOLES, 2001, p. 90)

Volver

Volver é uma homenagem aos rituais sociais praticados pelas pessoas da minha aldeia em relação à morte e aos mortos. Os mortos nunca morrem.

Pedro Almodóvar

Volver (em espanhol) significa especificamente voltar a algum lugar, retornar, retroceder, remexer, revolver. Esse é o sentido desse filme de Almodóvar que remete a vários “volveres”. Para o autor, representou a volta ao seu local de origem e voltar a trabalhar com uma de suas maiores estrelas, Carmen Maura, após um afastamento de 17 anos. Para as personagens, representou também várias voltas, entre elas, a volta da morte para a vida e a volta a um passado que marcou e foi capaz de mudar completamente a vida dessas mulheres.

Trata-se de um filme naturalista que pode ser classificado como uma comédia melodramática, trazendo como tema central a relação dos personagens com a morte. Outro enfoque, alvo deste trabalho é a relação dessas fortes mulheres representadas no filme e a maneira com que de alguma forma lutam para sobreviver, seja ao vento que provoca loucura, ao fogo que destrói a vida de seus habitantes, as superstições ou à morte. O elo que liga essas mulheres, o passado, as mentiras, mágoas e angústias, a bondade e a superação, mostram uma mistura de tristeza e alegria, característica que essas mulheres não perderam; a pesar de tudo ainda são felizes.

O princípio do título “*Volver*” está na volta de uma mãe “além-túmulo” para a rotina da vida de suas duas filhas e sua neta. Trata-se da história de três gerações de mulheres guerreiras, em diferentes aspectos, que lutam inclusive em suas relações com a morte.

O filme é uma espécie de busca das lembranças e sensações do autor em seu passado, possibilitando o fechamento de um velho ciclo.

Apesar de *La Mancha* ser essencialmente machista, o que prevalecia era um matriarcado. Seus personagens descritos, sobretudo em “*Volver*”, são baseados nessas mulheres que estiveram presentes em sua primeira infância, mulheres essas responsáveis pela sua formação. Além de

enaltecer a postura feminina, em “*Volver*”, Almodóvar praticamente assume uma postura contra o pai de família, aqui, esse chefe representa o contrário do que se espera numa sociedade patriarcal, denegrindo e silenciando a imagem de poderio do homem em geral. O pai de Raimunda estupra a filha aos 14 anos, seu marido está sempre bêbado e desempregado e também tentou seduzir a filha, Sole foi abandonada pelo marido, Irene descobre ter sido traída por toda uma vida. Diz, inclusive, em uma das cenas do filme, que nenhuma delas teve sorte com os homens. Esses homens, apesar de serem fundamentais para o desenrolar da história, demonstram terem sido somente peças que vieram atrapalhar a vida dessas mulheres, as desunindo e trazendo mágoas e desordens na família.

A morte é um tema comum em *La Mancha* e tratado com naturalidade, eles vivem em paz com “seus mortos” e estabelecem uma relação muito tranquila com o tema. Existe uma crença de que os mortos continuam “vivos” e podem voltar a qualquer momento, motivo esse pelo qual se costuma deixar uma vela acesa perto da porta de entrada de todas as casas, caso algum fantasma resolva aparecer.

A escolha do filme “*Volver*” para a análise, se deu pelo fato de retratar a bravura dessas mulheres comuns, marcadas pela vida e a maneira com que cada uma lida e reage às suas amarguras e frustrações lutando para sobreviver da melhor maneira possível. Além de ter como tema central uma história essencialmente sobre mulheres, nesse filme, Almodóvar, assim como Nelson Rodrigues, retrata temas profundamente humanos, trazendo no âmago de seus personagens, atitudes desmascaradas, deixando aflorar os verdadeiros sentimentos que possuímos. Os personagens não são julgados, e muitas vezes tomamos partido entre eles, pois assim como nós, possuem características amáveis e terríveis, onde a essência da humanidade vem à tona.

Por se tratar de uma análise acerca também do figurino, “*Volver*” traz diversos conceitos interessantes que veremos detalhadamente a seguir. Almodóvar trabalha seus figurinos de maneira atemporal apesar de estarem situados na contemporaneidade. Apesar de suas fortes cores sempre presentes, em “*Volver*” vemos um figurino um pouco mais realista e que, principalmente retrata e evidencia as características pessoais, a personalidade e o momento condizente com a realidade que cada personagem está vivendo.

Apesar de toda tragédia contida no filme, Almodóvar consegue salpicar entre as tragédias, cenas muito engraçadas como os beijinhos estridentes que as mulheres se dão ao se encontrarem, a maneira como Raimunda tenta esconder o corpo de Paco no *freezer*, o momento que ela fecha sua braguilha enquanto limpa a cena do crime e o momento em que Raimunda vai até o banheiro de Sole e sente o cheiro de pum característico de sua mãe.

Outra característica presente na filmografia de Almodóvar é o filme dentro do filme. Ele faz uso de outras obras que se encaixam dentro da sua ou produz filmes específicos para compor e dar

maior veracidade junto às suas produções, como é o caso do filme mudo em preto e branco que ele produz e coloca brilhantemente no filme *Fale com ela*. Em *Volver*, Almodóvar se utiliza do filme *Bellissima*⁹ para abrilhantar e traçar um paralelo com as histórias incestuosas acerca de Raimunda e Paula. Almodóvar não coloca esse filme por acaso. Quando Irene assiste ao filme na televisão de Agustina, a intenção é que o espectador faça uma discreta comparação do pai com a filha, remetendo à história de Raimunda que fora estuprada pelo pai aos quatorze anos.

Perfil dos principais personagens e figurinos:

Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, é uma jovem mãe, batalhadora, forte, determinada, bonita e muito vaidosa, mora em Madri com seu marido Paco¹⁰ que vive bêbado e desempregado, ficando, portanto, por conta de Raimunda, o sustento da família. A protagonista carrega uma marca muito grande de seu passado, ela foi molestada por seu próprio pai aos 14 anos de idade, ficando grávida de Paula, sua filha e irmã, já adolescente. Nunca perdoou sua mãe por não ter reparado no que tinha acontecido entre ela e seu pai. Quando ficou grávida foi morar com sua tia Paula na mesma vizinhança de sua mãe, em La Mancha, e nunca mais se falaram. Muda-se para Madri quando conhece Paco e casa-se com ele. Diferentemente de sua mãe, quando Raimunda fica sabendo que Paco tentou estuprar a filha, foi capaz de encobrir e assumir o crime cometido por Paula com o propósito de protegê-la.

Raimunda carrega mágoas do seu passado, no entanto, continua bonita e vaidosa e seu figurino reflete essa sua característica. Veste saia sem meias, camisa decotada e acessórios que retratam sua personalidade feminina e vaidosa. As cores dos figurinos de Raimunda são sempre vivas, chamativas e contrastantes. Almodóvar diz que para o figurino de Raimunda, optaram por saias retas e cardigãs porque são roupas clássicas, femininas, populares e atemporais, podendo ser usadas por mulheres entre os anos 1950 a 2000 e, também, por lembrar a musa inspiradora desse personagem – Sophia Loren no papel de vendedora de peixe no filme “Pão, amor e ...” (1955) de Dino Risi.

O close nos seios fartos de Raimunda demonstra a imagem de uma mulher corpulenta, importante para a composição do personagem associada à maternidade. Almodóvar declara que era importante que Raimunda possuísse seios fartos e nádegas generosas; para essa segunda menção, foi necessário acrescentar nádegas falsas como parte de seu figurino. Acerca dos atributos físicos do

⁹ Filme *Bellissima* de Luchino Visconti, 1951.

¹⁰ Vale aqui salientar que o nome Paco é bastante semelhante a Baco, deus do vinho na mitologia romana. Muito conhecido pelos prazeres e excessos, inclusive os da carne. Fica pertinente aqui a analogia que o autor provavelmente utilizou para denominar esse personagem.

personagem, Almodóvar os evidencia nas cenas finais do filme onde a mãe pergunta se Raimunda deu uma recauchutada nos seios.

Apesar de não ter ido ao enterro de tia Paula, Raimunda veste luto. A roupa de luto de Raimunda, se comparado a de Sole, é completamente diferente, pois veste uma camisa de manga curta com decote generoso, saia justa com fenda deixando suas pernas à mostra. Apesar de estar em luto, Raimunda não abandona sua sensualidade, pois essa é uma forte característica sua. Sole, por sua vez, veste um figurino recatado, condizente com sua personalidade, veste camiseta com decote fechado e calça comprida.

Durante a festa de despedida da equipe de filmagem que Raimunda proporciona em seu restaurante, podemos perceber que ela está com um semblante muito mais solto e alegre, chegando até a cantar, coisa que ela não fazia desde a adolescência que lhe fora tolhida. O figurino também reflete esse novo estado de espírito de Raimunda, vestindo roupas mais coloridas e alegres, podemos perceber que ela se liberou do luto e, com a festa, busca um novo recomeço de vida, recuperando sua alegria de viver. Essa alegria é exposta através das cores contrastantes de seu figurino, Raimunda veste saia roxa estampada e uma blusa xadrez em branco e vermelho com uma combinação azul e acessórios dourados salientando sua feminilidade. As características e particularidades de todos os personagens ficam mais evidentes em seus figurinos no momento da festa. Em “*Volver*”, Almodóvar se utiliza muito da mistura das cores roxo e vermelho, talvez remetendo a um estado de paixão, morte e vida, temas principais do filme.

Irene é a mãe, interpretada por Carmem Maura é uma mulher que supostamente foi morta em um incêndio junto com seu marido, o que devastou sua casa. No entanto, não era ela que estava no incêndio, e sim, sua amiga e vizinha (mãe de Agustina). Irene descobriu que esta amiga estava tendo um caso com seu marido e acabou ateando fogo na casa, tendo sido, portanto, a causadora do fatídico incêndio. Após se fingir de morta, se aproveitando da quase cegueira e insanidade da irmã e da crença da população de La Mancha de que os mortos possam voltar para assombrar as pessoas, Irene passa a viver escondida na casa de sua irmã que já está bem idosa e debilitada, cuidando dela até o fim. Com a morte da irmã Paula, Irene se esconde no porta-malas do carro de sua filha Sole após o velório e segue com ela até Madri, onde passa a viver como sua ajudante de cabeleireira.

O figurino de Irene durante todo o filme, assim como o de Agustina, descreve uma mulher típica da região de La Mancha, porém com os toques de cores que não poderiam faltar num filme de Almodóvar.

Sole é uma das filhas de Irene, é mais velha que Raimunda, possui uma aparência tímida e um tanto romântica. Vive em Madri e mantém um salão de cabelereira improvisado em seu

apartamento. Foi abandonada pelo marido há cerca de dois anos, quando este fugira com uma de suas clientes.

O figurino de Sole representa uma mulher tímida, sóbria e recatada, talvez um tanto romântica devido à camisa de floral miúdo. Apesar de ter sido abandonada pelo marido ainda nutre sonhos e romantismos, mas ao mesmo tempo representa uma mulher medrosa e insegura, sente medo dos mortos e se esconde por trás de suas roupas fechadas.

Paula, única filha de Raimunda, adolescente, representa a terceira geração das mulheres dessa família. Nasceu como resultado de uma relação incestuosa de seu avô com sua mãe. Parece pertencer a uma espécie de “maldição”, pois ela também sofrerá um abuso por parte de seu padrasto que até então ela pensara ser seu pai. Para tentar se salvar do estupro, ela acaba matando o suposto pai com uma facada no peito.

Paula é uma típica adolescente que, como as garotas da sua idade, estão sempre “grudadas” no celular e se vestem de acordo com o grupo ou com o que o grupo determina que está na moda, está sempre muito colorida e com roupas ajustadas que ajudam a disfarçar sua magreza típica desse período pré-adolescente, quando ainda não possuem um corpo bem definido. Usa muito jeans, cabelos longos e roupas cor-de-rosa, demonstrando assim possuir algo de sonhador e romântico.

Agustina é uma mulher simples, tipicamente interiorana que não se preocupa com a aparência. Vive cuidando dos afazeres da casa e da vizinhança. Podemos perceber que vestia um avental quando recebe as visitas, demonstrando assim que deveria estar desempenhando alguma tarefa doméstica. Embaixo do avental, Agustina traja um vestido e meias três quartos, um costume do vilarejo. O figurino de Agustina é bem característico das mulheres da região de La Mancha, cores sóbrias, modelagens antigas e meias de nylon até os joelhos. O figurino da apresentadora do programa em que Agustina vai pedir ajuda para encontrar sua mãe e para seu tratamento contra o câncer, está representando um deboche, sugerindo uma crítica à televisão e aos seus programas sensacionalistas.

O ambiente propulsor da figura feminina em Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar

Após ter sido feitas as análises, pode-se notar que Nelson e Almodóvar diferem em vários aspectos em suas obras; tanto pela personalidade quanto pela época em que viveram.

Enquanto Almodóvar reverencia a figura feminina tanto nas telas quanto em sua vida, vemos na história de Nelson Rodrigues, uma batalha contra o feminismo e a liberação feminina. O escritor foi contra, por exemplo, o surgimento da pílula anticoncepcional. Alguns resquícios retrógrados do

início do século XX ainda estão presentes em sua formação, enquanto Almodóvar representa o símbolo de libertação da mulher contemporânea.

Nelson viveu sob um momento e uma família extremamente machista, o que justificam algumas de suas atitudes perante a mulher. Uma de suas frases mais polêmicas seria a de que todas as mulheres gostam de apanhar. No entanto, essa debochada frase veio a partir de um acontecimento que Nelson presenciou com um casal de vizinhos. O fato é que, Nelson Rodrigues era um tremendo brincalhão que gostava de polemizar e se divertia com isso. Quem conhece suas obras, sabe que a relação que ele mantinha com seus personagens femininos estava completamente longe de minimizar a condição da mulher. Suas mulheres aparecem extremamente mais fortes do que seus homens, e estes, parecem estar sempre vivendo em sua função. Nelson era um grande admirador da alma e do corpo feminino. Gostava tanto das mulheres, talvez a ponto de divinizá-las. Para Nelson, o amor é que justifica o fato do homem ter nascido e o sexo só veio para “sujar” esse amor, um pecado que só é absolvido através do amor. Ele foi o primeiro a dar “voz” às mulheres, seus personagens aparecem com autoridade, sentimentos e desejos, não como mulheres submissas que atendem somente aos desejos do homem.

Nelson parece viver entre a santidade e a sanidade e sofrer com esse paradoxo. Afirmava que todos somos santos e canalhas. Esse tema é reforçado em sua biografia “O Anjo Pornográfico”.

Almodóvar trata o sexo de forma extremamente liberal e descompromissada, enquanto em Rodrigues, essa liberdade sexual aparece sustentada pelo amor, um amor que nada impede, nada teme. Até as décadas de 1960 e 1970, o sexo era visto como um tabu, designado somente à procriação e ao casamento, é somente nesse momento que o sexo passa a ser visto como algo natural e que as mulheres podem deixar aflorar seus desejos.

Outra constante em Almodóvar são temas que retratam paixões obsessivas, homossexualidade, incesto, traição, crimes e tragédias. Esses temas também são recorrentes em quase todas as obras de Nelson Rodrigues.

Após 1970, em decorrência da maior emancipação feminina, o cinema também começa a retratar uma mulher real com condições sociais e políticas. É nesse momento que surgem as mulheres de Almodóvar. Assim como Nelson Rodrigues, Almodóvar também se apropriou dos consultórios sentimentais em revistas, fotonovelas e da observação das mulheres a sua volta como mãe, irmãs e vizinhas, a fim de retratar seus personagens femininos com maior veracidade e deixando transbordar seus instintos e desejos mais secretos.

Embora existam tantas diferenças entre o dramaturgo e o cineasta, a escolha para a análise de suas obras, bem como o enfoque em seus personagens femininos, surgiu a partir das semelhanças citadas anteriormente e pelo fato de ambos retratarem de forma desmascarada a personalidade das

pessoas refletidas em seus personagens. São homens que compreendem a alma feminina e falam da real natureza humana, explorando os limites psicológicos e sexuais da sociedade a ponto de serem muitas vezes alvos de crítica, mas reconhecidamente geniais.

Proposta de figurino para a peça Valsa nº6 de Nelson Rodrigues sob a influência de Pedro Almodóvar

O Conceito e a cenografia.

A linguagem escolhida para a reprodução do texto foi a própria linguagem teatral. O texto de Nelson é escrito de forma poética, permitindo vagar pelo universo do lirismo, da fantasia e da livre interpretação; o teatro, portanto, seria a melhor maneira de experimentar tais sensações, pois o espectador estando mergulhado nesse ambiente, se deixaria levar muito mais facilmente pelo universo proposto de magia, sons, cheiros e visualizações. Fugindo da tradicional “caixa preta” e possibilitando uma interação do público com a peça, optou-se em trabalhar com um teatro de arena¹¹. A arena aqui representada serviria como um grande salão de baile onde aconteceria a festa de debutante de Sônia. Os espectadores seriam os próprios convidados da festa e seus assentos estariam dispostos na forma de várias mesas redondas com cadeiras, espalhadas pelo espaço cênico em meio à própria cena. Antes do início da peça, os convidados seriam servidos de bebidas e petiscos por garçons devidamente trajados e teriam à disposição uma orquestra tocando diversas valsas de Chopin, entre elas, a valsa nº 6. Sobre as mesas, estariam depositados pequenos arranjos de vasos com crisântemos e dalias que, além de decorar o ambiente de baile, serviriam de memória olfativa de um ambiente mórbido de funeral. O cenário proposto por Nelson, seria um palco vazio, composto somente de um piano branco e cortinas vermelhas. Aqui, tem-se como proposta, abolir a imagem do palco à italiana, a ideia seria trabalhar um cenário próprio de um ambiente de baile, onde existiria um ambiente composto por mesas, cadeiras, toalhas, arranjos de flores (crisântemos), velas e outros elementos de decoração, onde a cena interagisse com a plateia em uma continuidade, não existindo nada que pudesse delimitar o espaço físico, integrando os espectadores à narrativa, de certa forma. Para o som, além do piano branco, estaria em cena a orquestra, que, durante as valsas tocadas por Sônia, permaneceria muda e imóvel, como uma alusão a um universo paralelo, a realidade contrapondo com a fantasia de Sônia, uma presença um pouco fantasmagórica.

¹¹ Teatro no qual os espectadores estão dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação esportiva. Já usado na Idade Média para a representação dos mistérios, este tipo de cenografia é novamente privilegiado no século XX (M. REINHARDT, A. VILLIERS, 1958), não só para unificar a visão do público, mas, sobretudo, para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos. (PAVIS, 2005, p. 380).

A época e local em que se passa a peça não foram determinadas, devendo assim possuir um caráter atemporal, podendo ser representada inclusive na atualidade. Como fontes de inspiração, temos além do próprio universo “rodrigueano”, todo o universo de cores de Almodóvar com umas pinceladas das décadas de 1950 e 1960.

O conceito do personagem e do figurino

Para a montagem da peça, optou-se em trabalhar, assim como o texto propõe, com um monólogo, em que o personagem Sônia traria vida aos demais personagens escritos com sua própria interpretação em cena.

Sônia era uma menina diagnosticada com “problemas da idade”. Estava em transição da infância para a adolescência e trazia em seu interior diversos conflitos característicos desse momento. Durante o texto, temos passagens em que Sônia mantém atitudes estritamente infantis e, outros, em que percebemos que não se tratava de uma menina tão inocente assim, pois mantinha um caso com um homem casado. Poderia possuir, portanto, características sensuais em sua personalidade que seriam representadas por meio de seu figurino.

Quanto à sua classe social, o autor nos dá indícios de que Sônia é uma menina pertencente à alta classe social, que tem aulas de piano (possui um piano em casa), fala francês e estudou nos melhores colégios. Sua vestimenta, portanto, deveria ser condizente com sua classe social.

Por ser uma menina vítima de assassinato no dia de seu baile de debutantes, Sônia deveria, portanto, estar trajando um vestido de baile. O autor propõe como seria esse vestido: Tinha um vestido branco, de lantejoulas prateadas, véu nos ombros... (RODRIGUES, 2012 a, p.42).

No entanto, a proposta presente não pretende manter-se totalmente fiel ao texto no quesito do traje, pois tendo decidido criar um figurino atemporal e sob a influência de Pedro Almodóvar, o vestido deve perder esse caráter estritamente branco e datado. Aqui Sônia deixa aflorar seu lado mais sensual, sedutor e da forte personalidade que possui. Dentre a influência “almodovariana”, temos o *kitsch* espanhol, a forte presença feminina, da mulher guerreira, em que a menina de 15 anos não poderá ser retratada somente de uma forma inocente e angelical, comum na contemporaneidade de Nelson Rodrigues em 1940.

Nesse sentido, o branco que representa a menina pura, repleta de alegria juvenil perde aqui um pouco seu caráter e divide a cena com outras cores como o *off white*, representando uma pureza um pouco mais “suja”, o vermelho, o verde e o amarelo que nos dão margens a diversas interpretações. O branco aqui presente, além de manter um pouco da pureza proposta pelo personagem, representa uma espera, uma sensação de algo que possa vir a acontecer, deixando o

espectador em estado de vigília. O vermelho, sempre tão presente na filmografia de Almodóvar, é quem dá destaque ao vestido, quebrando a monotonia dos tons claros. Representa uma cor que borbulha em si mesma, mantendo uma força potencial, assim como os sentimentos de Sônia, agitados, ardentes, ávidos para a solução de suas angústias. Aproveitando os apontamentos de Kandinsky, e utilizando-os na análise deste contexto, esse vermelho também representaria uma paixão abafada, proibida, como o caso amoroso que Sônia mantém com um homem casado, além de representar o sangue contido no final da cena, em que Sônia é, então, assassinada. O vermelho presente no figurino viria em forma de flores, rosas¹², que além da simbologia da cor, representa também o desabrochar da infância para a vida adulta de Sônia. Acompanhado do vermelho das flores na estampa do vestido, viria o verde das folhas (cor oposta ao vermelho). De acordo com os estudos de Kandinsky, o verde seria o ponto de equilíbrio entre as forças do amarelo (radiante) e do azul (concêntrico), adquirindo, portanto, uma característica de repouso, de calma. (BARROS, 2011, p. 193). A mistura do verde com o vermelho retrataria o misto de tragicidade e tristeza intrínsecos nos sentimentos do personagem Sônia, um contraste entre o quente e o frio.

Os pontos exclusivos dos crisântemos¹³ amarelos (a mais quente de todas as cores) aplicados no vestido representariam, segundo os estudos de Kandinsky, uma força impactante de um movimento horizontal na direção do espectador, a dispersão da força em torno de si mesma. (BARROS, 2011, p. 185). Para Kandinsky, essa também seria a cor que melhor representa a loucura e o delírio, momento condizente com as perturbações do personagem, que não sabe quem é, onde está, o que aconteceu com ela e quem são esses nomes que aparecem em sua mente em desassossego, além de representar a inconsciência de quem encontra-se morta. O crisântemo está associado à mentalidade ocidental, como uma flor que simboliza os mortos, principalmente no que se diz respeito ao seu odor, por isso, a imagem dessas flores aplicadas, juntamente com o cheiro dos arranjos das flores naturais das mesas, trazem uma associação inconsciente de que o personagem encontra-se realmente morto.

¹² Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a flor simbólica mais empregada no ocidente. (...) O aspecto mais geral desse simbolismo floral é o da manifestação, oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha. (...) Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. (...) Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico. (...) E esse símbolo de regeneração que faz com que, desde a Antiguidade, se coloquem rosas sobre as tumbas, (GHEERBRANT, 2000, p. 788 e 789)

¹³ A disposição regular e radiante de suas pétalas faz dessa flor um símbolo essencialmente solar, associado, portanto às ideias de longevidade e até mesmo de imortalidade. (...) O filósofo Tche T'uen-yi vê, nessa flor, aquela que, dentre todas as flores, se esconde e evita o mundo. (GHEERBRANT, 2000, p. 302 e 303).

Quanto à escolha dos tecidos, optou-se por tecidos leves e esvoaçantes como o chiffon¹⁴, a renda¹⁵ e o tule¹⁶, para a representação de uma leveza visual do personagem e um caimento com toque de sensualidade. Esses tecidos nos trazem também a ideia de uma frieza fantasmagórica.

Essa mistura de estampas e texturas traria uma carga de dramaticidade, uma relação da realidade com a fantasia juntamente com a profusão de cores contidas no universo de Pedro Almodóvar.

No que diz respeito à modelagem, optou-se em trabalhar com uma modelagem em que fossem mantidas as características de jovialidade das meninas de 15 anos, uma certa pureza nas formas, mas com um decote bem acentuado que denotasse a sensualidade e o erotismo presentes nas obras de Almodóvar. A cintura bem marcada, retratando uma forte característica de feminilidade. Como característica de feminilidade e pureza e também como um símbolo de castração, estar literalmente de mãos atadas, foram adicionadas ao figurino, luvas de renda. Outro acessório presente, símbolo da feminilidade, da pureza, da imortalidade e da busca pelo “eu”, seria uma gargantilha de pérolas¹⁷ simbolizada também na cultura ocidental como uma forma de elegância da alta classe que Sônia pertencia.

Quanto à composição da maquiagem, foi escolhido dar maior destaque aos olhos para ganharem maior expressão. Esses olhos estariam bem marcados em preto borrado, demonstrando a tristeza existente no personagem e uma boca bem pálida misturando com o tom da pele, trazendo novamente uma característica mortuária. Para o cabelo, sentiu-se a necessidade de demonstrar a bagunça interior do personagem através de um penteado ao mesmo tempo inocente e confuso, retratando que Sônia encontra-se há muito tempo tentando descobrir o que aconteceu com sua vida.

Para as cenas finais, em que Sônia recebe um punhal em suas costas, ao invés da mancha de sangue propriamente dita, foi decidido retratar esse sangue com fitas de veludo vermelho que

¹⁴ Tecido extremamente leve e fino, produzido de fios muito torcidos. É feito de seda, lã ou fibras sintéticas. Tem sido utilizado quase exclusivamente para roupas de noite. Nas décadas de 50 e 60, lenços de chifon eram populares como acessórios de moda. (O'HARA, 1999, p. 80).

¹⁵ A renda é um tecido com padrão de orifícios e desenhos feitos à mão ou à máquina. Os dois tipos mais comuns são a renda de bilros e a renda de agulha. (O'HARA, 1999, p. 230).

¹⁶ Originalmente feito de gaze ou seda, o tule é um tecido fina de malha hexagonal, utilizado em adornos de vestidos, em chapelaria e em vestidos de noiva. (O'HARA, 1999, p. 270).

¹⁷ Símbolo lunar, ligado à água e à mulher. (...) Ela é o símbolo essencial da feminilidade criativa. O simbolismo sexual da concha lhe comunica todas as forças que implica; enfim, a semelhança entre a pérola e o feto lhe confere propriedades genésicas e obstétricas; desse triplo simbolismo – Lua, Águas, Mulher – derivam todas as propriedades mágicas da pérola: medicinais, ginecológicas, funerais. (...) Em certas províncias da Índia, enche-se de pérolas a boca do morto. (...) A pérola desempenha um papel de centro místico. Ela simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução. (...) A pérola é o atributo da perfeição angélica, de uma perfeição, entretanto, que não é dada, mas adquirida por uma transmutação. (...) Ela é na China também, símbolo da imortalidade. A roupa ornada de pérolas, ou as pérolas introduzidas nas aberturas do cadáver, impedem a sua decomposição. (...) A pérola intacta é tida como símbolo da virgindade nas obras folclóricas e na literatura persa. (...) A procura da pérola representa a busca da essência sublime oculta no Eu. (GHEERBRANT, 2000, p. 711, 712 e 713).

estariam sob uma forma de laço durante todo o espetáculo e se soltariam nesse momento, demonstrando um derramamento de sangue.

Pranchas de referências, paleta de cores e materiais utilizados



Imagem 1 – Referências para cenografia e figurino, paleta de cores e materiais utilizados

Croqui

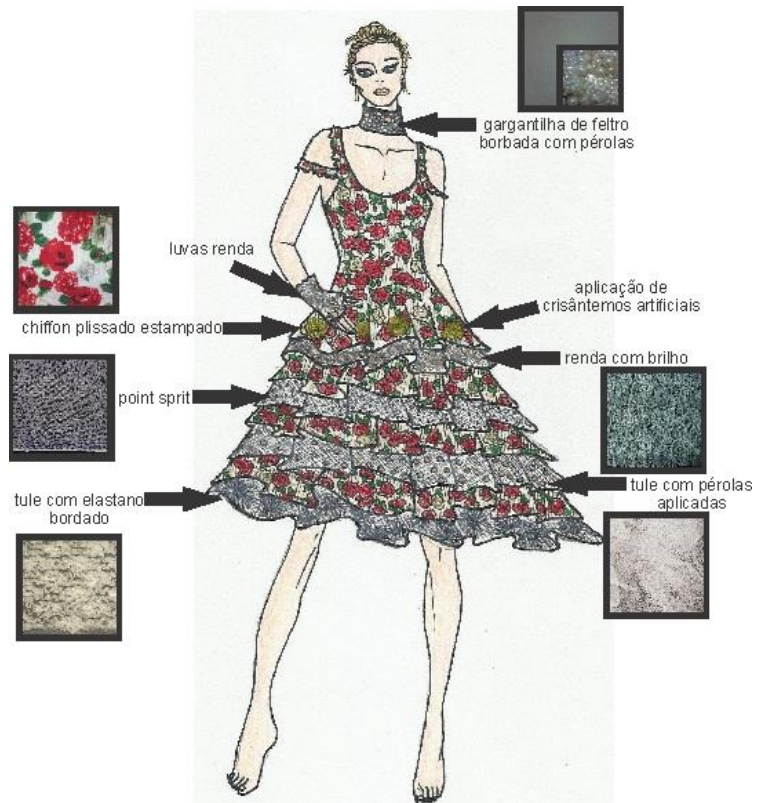


Imagem 2 – Croqui do figurino

Fotos



Imagem 3 – Ensaio “Valsa nº 6”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa “Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar: artistas viscerais – semelhanças e diferenças entre as obras ‘Vestido de noiva’, ‘Valsa nº 6’ e ‘Volver’ a partir da concepção do traje de cena em seus personagens femininos”, visou a análise das obras citadas a fim de traçar um paralelo entre esses dois artistas com base no estudo do traje de cena de seus personagens. A escolha das obras e autores trabalhados, como já citado anteriormente, se deu pelo fato de todas elas serem fundamentalmente femininas e tratarem de temas referentes à paixão, à vida e a morte.

Entre essas obras analisadas, o sujeito escolhido para ser trabalhado foi a mulher em relação com a sociedade, bem como sua sexualidade e erotismo, suas forças e fragilidades, seus sentimentos – mas, expostos de forma escancarada, sem medos nem hipocrisia. Característica recorrente entre os dois autores, tratados muitas vezes como obscenos e imorais por retratarem livremente, além de temas como a sexualidade, a homossexualidade, a crítica às instituições como o casamento e a Igreja, relações humanas conturbadas e dramas familiares.

Pode-se perceber, em ambos, a forte crítica à sociedade e a falsa moral existente tanto nas décadas de 1940 a 1970 retratadas por Nelson Rodrigues quanto na atualidade por Pedro Almodóvar, o que reforça a noção de atemporalidade de suas obras.

Levando em consideração a atemporalidade do trabalho de ambos, por fim, deu-se uma proposta de criação de um figurino para a peça “Valsa nº 6”, de Nelson, em que a protagonista da peça, Sônia, recebeu um traje de cena criado aos moldes da estética *kitsch* trabalhada por Pedro Almodóvar em sua filmografia.

A mistura de temas que se juntam à minha paixão pessoal, teatro, cinema, arte, traje de cena, história e o papel da mulher enquanto sujeito histórico ativo, bem como as maiores mudanças em seu função, ocorridas no século XX, fez com que eu mergulhasse de cabeça nesse universo “rodrigueano” e “almodovariano”. Disso resulta um trabalho que encerro com imensa satisfação e sensação de que, quanto mais me aprofundo nesse tema, mais descubro nele muito mais a ser estudado.

REFERÊNCIAS

- ANAWALT, Patricia Rieff. **A história mundial da roupa**. São Paulo, SENAC SP, 2011.
- BARROS, Lilian. **A cor no processo criativo**. São Paulo, SENAC SP, 2011.
- BAUDOT, François. **A moda do século**. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- DUNCAN, Paul. *The Pedro Almodóvar Archives*. Taschen do Brasil, 2011.
- ECO, Umberto; SINGURITÁ, Renato; LIVOLSI, Marino e outros. **Psicologia do Vestir**. Lisboa, Assírio e Alvim, 1989.
- GHEERBRANT, Alain; GHEERBRANT, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- MAGALDI, Sábado. **Teatro da Obsessão – Nelson Rodrigues**. Global Editora, 2004.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus, o figurino em cena**. Rio de Janeiro, SENAC Rio, 2004.
- NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária**. São Paulo, SENAC SP, 2009.
- O’HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80**. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.
- POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch español. Campo de Ideas*, 2004.
- RODRIGUES, Ana Lucilia. **Pedro Almodóvar e a feminilidade**. Escuta, 2008.
- _____, Nelson. **Flor de Obsessão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Vols. I, II, III e IV**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001.
- _____, Nelson. **Valsa nº6**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012 a.
- _____, Nelson. **Vestido de noiva**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012 b.
- _____, Sônia. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.
- STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de Pesquisadores: Traje de cena**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2012.

Filmografia:

Volver.

Direção: Pedro Almodóvar.

Gênero: Drama.

Espanha, 2006.

Webgrafia:

Blog Pedro Almodóvar. Em [<http://www.pedroalmodovar.es/>]. Acesso em 08/12/12.

Nelson Rodrigues. Em [<http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/index.php>]. Acesso em 08/12/12.