

A voz da mulher que chora (em algum lugar do passado): as canções dos filmes de Almodóvar

Guilherme Maia¹

Resumo

O artigo examina as canções dos filmes do diretor Pedro Almodóvar, flagra um modo especialmente engenhoso de utilizar as músicas como fios do tecido narrativo e observa um autor empenhado em imprimir uma marca de identidade em seus filmes, por meio da aplicação sistemática de rancheiras, boleros, merengues, mambos e canções flamengas, interpretadas por grandes estrelas latinas dos anos 1940-60.

Palavras-chave: Cinema. Canção Popular. Análise Fílmica. Pedro Almodóvar.

Abstract

The article examines director's Pedro Almodovar film songs, it detects a special ingenious way of using music as wires of the narrative tissue and observes an author who is engaged in imprinting an identity stamp on his films, by means of a systematic application of boleros, merengues, mambos and Flamingo songs, interpreted by great Latin stars of the 1940's-60's.

Key -Words: Cinema. Popular Song. Film analysis. Pedro Almodóvar.

La música la elijo directamente con el corazón. Pongo estas canciones porque me gustan y también porque hablan de los personajes, están destiladas o filtradas por las necesidades de las películas.²

As canções inscritas na obra do diretor Pedro Almodóvar são, como bem sabem os fãs e os estudiosos da obra do diretor *manchego*, dispositivos especialmente relevantes. Habilmente imbricadas na própria estrutura do roteiro, as canções de Almodóvar participam da composição do perfil dos personagens, fornecem ao espectador um índice de “latinidade”, ou mais precisamente, de um modo “latino” de expressar sentimentos e operam, por meio das letras, muitas vezes como uma espécie de fala cantada. Não é incomum encontrar em artigos e críticas sobre os filmes de Almodóvar comentários que atribuem ao fato de ele utilizar canções cujas letras trazem comentários poéticos das situações dramáticas o *status* de uma marca autoral importante³. Mas a singularidade do uso que Almodóvar faz das canções não está propriamente neste modo de fazer, que, em verdade, já é estratégia recorrente do cinema e podemos também flagrar

¹ Compositor. Doutor em Comunicação (UFBA) e Mestre em Musicologia (UNIRIO). Professor da UniJorge e da FTC.

² Declaração do diretor a Frédéric Strauss em STRAUSS, Frédéric. Pedro Almodóvar: un cine visceral. Madri: Ediciones El País, 1995, p.126.

³ A pesquisadora da Universidad de Salamanca, Dra. Matilde Olarte, em palestra proferida em 2002, na Holanda, intitulada “Música española en el cine español: la banda sonora en Almodóvar”, detém-se especialmente sobre esse ponto e valoriza essa função que nomeia como metatexto. (Revista Eletrônica Arvo Net. (<http://www.arvo.net/pdf/M%C3%9ASICA%20ESPA%C3%91OLA.htm>) Consulta realizada em 12/07/2007. Em abordagem semelhante, Mark Allinson valoriza como importante característica da obra almodovariana o fato de existirem canções cujas letras “falam pelos personagens”. (ALLINSON, Mark. A spanish labyrinth: the films of Pedro Almodóvar. Londres/Nova Iorque : I.B. Tauris, 2001, p. 201.)

◆ Proscênio

diariamente nas telenovelas⁴. O que é de fato distinto nas canções em Almodóvar são, em primeiro lugar, elas mesmas, ou seja, o repertório eleito pelo diretor: rancheiras, boleros, merengues, mambos, canções flamengas e canções românticas internacionais que fizeram grande sucesso entre os anos 1940 e 60, aproximadamente, interpretados quase sempre por cantoras consideradas grandes estrelas da canção de língua espanhola. Com foco no que diz respeito apenas ao repertório, portanto, as canções de Almodóvar são de um tempo passado⁵. Como, muitas vezes, o espectador ouve gravações originais antigas⁶, essa paisagem sonora “do passado” se impõe com bastante veemência. À exceção dos *rocks* dos primeiros filmes e de alguns outros desvios pontuais, praticamente todas as canções escolhidas pelo diretor foram lançadas nas vozes das chamadas grandes estrelas da canção popular latina. Com harmonias bem simples, melodias sentimentais de fácil memorização e interpretação vocal de acentuada dramaticidade, a maioria das canções utilizadas por Almodóvar poderiam ser, do ponto de vista de um brasileiro contemporâneo, classificadas como pertencente ao universo popularesco que costuma atrair os adjetivos *brega* ou *cafona*. É como se



imaginássemos a obra de um diretor brasileiro de grande prestígio no momento atual que utilizasse na música de todos os seus filmes, de modo recorrente e quase exclusivo, a canção romântica de Ângela Maria, Dalva de Oliveira e Isaurinha Garcia, por exemplo. Ou pensássemos em um diretor francês que fizesse o mesmo com as grandes intérpretes da canção romântica

francesa da primeira metade do século passado. É curioso como esse esforço de imaginação, que constrói um objeto sem referente no mundo real do cinema, é capaz de revelar muito sobre a graça das escolhas musicais de Almodóvar.

Aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos

Almodóvar, portanto, dá ênfase a um determinado conjunto de gêneros que podemos reunir sob o signo de *canção romântica latino-americana*, com destaque maior para boleros e *rancheras*, produzida aproximadamente entre os anos 1940 e 60 do século passado. Recortado dentro desse contexto, o que se ouve são clichês harmônicos elementares de acordes triádicos e encadeamentos tonais que se afastam bem pouco da região da tônica, muitas vezes limitando-se apenas aos acordes de tônica, subdominante e dominante. As melodias são simples, motivos curtos facilmente cantáveis e memorizáveis. Estruturadas em unidades rítmico-melódicas simétricas e reiteradas, as melodias desenham contornos tonalmente “orgânicos”, ou seja, aquele tipo de melodia que, se interrompida subitamente, sabemos uma forma de completá-la, mesmo que estejamos ouvindo a música pela

⁴ A letra de “As times goes by” está, é claro, conectada com o envolvimento dos personagens interpretados por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman em *Casablanca*, assim como a letra de “Pretty woman” pode ser considerada como a própria fala do personagem interpretado por Richard Gere no filme homônimo da canção. Não há riscos em afirmar que na grande maioria dos filmes que fazem uso de canções, as letras estabelecem conexões diretas de sentido com situações dramáticas construídas pela encenação.

⁵ Sobre isso, é ilustrativo o que diz Carlos Polimeni, referindo-se ao uso do bolero no filme *De salto alto*: “La primera película tras el cambio de la década fue *Tacones lejanos*, de 1991, la historia sobre una relación enferma de una madre com una hija, construída al ritmo de una colección de boleros y viejas piezas románticas, que sonaban a declaración de principios em um mundo que santificaba lo nuevo, y em el que parecia revolucionária la música electrónica. Para ser moderno el realizador miraba hacia atrás.” (POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madri: Campo de Ideas, 2004, p. 96.

⁶ Como nos mostra Mark Allinson, em capítulo dedicado à música nos filmes de Almodóvar, é estratégia poética do diretor pesquisar, em sebos de discos, canções antigas para utilizar em seus filmes. Sobre isso ver ALLINSON, Mark, ob. cit., p. 195-205. Ver também HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madri: Ediciones Cátedra, 1994, p. 189-206.

primeira vez. Os padrões rítmicos do acompanhamento de boleros, *rancheras* e que tais têm em comum um objetivo claro: ostinatos propulsivos, sínopes e acentos estratégicos, são peças de máquinas dinamogênicas, isto é, de dispositivos musicais configurados para produzir determinados reflexos sensório-motores, no caso, o efeito da vontade de dançar. O andamento moderado de boleros e *rancheras* é um convite para a dança a dois, *cheek-to-cheek* e romântica. Os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos que ouvimos remetem ao tipo de música que costumamos associar aos rituais de lazer e namoro das chamadas classes populares hispânicas, música ligeira que, de acordo com alguns modelos de valoração estética, é feita para consumo e deleite do mau gosto dos espíritos menos cultivados. Essa marca “*incult*” dos filmes de Almodóvar é elemento fundamental da sua matriz estética e estabelece conexões com as constantes referências ao *pueblo* que o diretor faz em suas obras.

Soy infeliz: as dores do amor sem limites

O primeiro verso da canção-tema de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*⁷, - *Soy infeliz, porque sé que no me quieres* – pode ser considerado uma síntese da natureza passional das palavras cantadas no cinema de Almodóvar. De um modo dominante no conjunto de obras em exame, as canções não estabelecem vínculos diretos com o capital simbólico da música *pop*, no sentido do movimento cultural sessentista, e nem mesmo com o *pop* como signo simbolicamente descapitalizado (balada-*rock* + amor romântico adolescente) do cenário contemporâneo. Como sabemos, o imaginário poético *pop* dos sessenta cantava reflexões sobre o amor e interditava o choro dilacerado romântico nas suas canções. As letras das canções de Almodóvar cantam justamente o amor bruto irrefletido. Enquanto o *pop* massivo contemporâneo saboreia o amor adocicado proibindo a presença do que dói demais, as canções de Almodóvar têm o travo da amargura *cafona* e cantam um modelo de relação amorosa incompatível com o amor narcisista e “*psi*” contemporâneo. O amor tão intenso que supera a vida terrena, sentimentos envenenados pela traição, desejo de vingança, paixões sem as quais



a vida não faz sentido, súplicas e juras de amor eterno impregnam o mundo ficcional almodovariano com uma carga sentimental exagerada e *kitsch* de folhetim antigo. *Espérame en el cielo corazòn, si es que te vas primero. Espérame que pronto yo me iré, allí donde tú estés*, canta Mina em *Matador*⁸. *Hallarás mil aventuras sin amor, pero al final de todas solo tendrás dolor. Te darán de los placeres frenesí, mas no ilusión sincera como la que te di*, diz Antonio para Angel em *A lei do desejo*⁹. *Piensa en mí cuando sufras, cuando llores también piensa en mí. Cuando quieras quitarme la vida, no la quiero para nada, para nada me sirve sin ti*, canta Becky del Páramo em *De salto alto*¹⁰. *Yo vivo y tú lo sabes, desesperado y triste, y desde que te fuiste, no sé lo que es vivir*, é o que canta na sacada a misteriosa loura em *Kika*¹¹. *Cuando se quiere como yo quiero / grande es la herida por una traición. / Envenenaste mis sentimientos con el pecado de tu corazón*, é o que dizem as presidiárias de *A flor do meu segredo*¹² em sua performance *trash*.

Palavra de mulher

É difícil pensar em um diretor de filmes em cujas obras o lugar da fala, na música, seja tão majoritariamente ocupado por mulheres. As vozes de Mona Bell, La Lupe, Lola Beltrán,

⁷ *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988.

⁸ *Matador*, 1986.

⁹ *La ley del deseo*, 1987

¹⁰ *Tacones lejanos*, 1991.

¹¹ *Kika*, 1993.

¹² *La flor de mi secreto*, 1995.

◆ Proscênio

Chavela Vargas, Fernanda e Bernarda de Utrera, La Niña de Antaquerio¹³, Mina, Maysa Matarazzo e Elis Regina cantam, de modo sofrido e freqüentemente dilacerado, as dores de amor dos personagens femininos até mesmo quando o foco é o amor entre dois homens, como é o caso da voz de Maysa Matarazzo em *A Lei do Desejo*. São poucos os momentos nos quais vozes masculinas cantam no mundo ficcional de Almodóvar. Mesmo, por exemplo, quando ouvimos a voz do cantor cubano Bola de Nieve cantando a balada romântica “Ay amor” em *A flor do meu segredo*, o que ouvimos é uma entoação em tessitura aguda e facilmente confundível com uma voz feminina. Em *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*¹⁴, ouvimos brevemente uma voz grave masculina na zarzuela encenada na cena da surra no suposto policial. Em *O que foi que eu fiz para merecer isso?*¹⁵, é uma voz masculina que canta *La bien pagá*. Outras exceções são o bolero “Lo dudo”, interpretado pelo Trio los Panchos em *A lei do desejo* e a voz de Ismael Lô cantando “Tajabone” em *Tudo sobre minha mãe*¹⁶. Nos dois casos, todavia, as vozes masculinas exploram com ênfase a região aguda de tenor. Confirmando a tendência, Caetano Veloso em *Fale com ela*¹⁷ canta o refrão de “Cucurucucu paloma” com a mesma entoação em falsete que usa em “Tonada de luna llena”, canção que ouvimos sobre os créditos finais de *A flor do meu segredo*.

Essa opção massiva pela voz de mulheres coincide, evidentemente, com o ponto-de-vista feminino que a maioria dos filmes de Almodóvar constrói. Mais que simplesmente uma voz feminina - ou uma voz do passado-, no entanto, a voz que canta nos filmes de Almodóvar tem nas características de interpretação a sua mais profunda marca de distinção e um dispositivo fundamental na produção das hipérboles sentimentais típicas dos *almodramas*¹⁸. A voz que canta em Almodóvar é quase sempre a voz que chora. As cantoras eleitas para a trilha sonora do diretor são aquelas que no jargão da indústria da canção popular “têm uma lágrima na voz”. Em um gradiente de intensidade que vai do choro *cool* de Maysa Matarazzo, em *A lei do desejo*, ao sofrimento gritado das cantoras flamengas Fernanda e Bernarda de Utrera em *Kika* e La Niña de Antaquerio, em *Carne Trêmula*¹⁹, passando pelo vibrato choroso de Chavela Vargas cantando “Luz de luna” e “En el último trago”, são vozes que expressam a dor intensa, em perfeita

conjunção com as cores fortes dos cenários e figurinos e com as explosões sentimentais dos personagens.

Performances Musicais

Do *rock* juvenil da banda de Bom, em *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*²⁰, ao tango composto por Carlos Gardel cantado por Raimunda, personagem interpretado por Penélope Cruz em *Volver*²¹, a obra de Almodóvar é permeada reiteradamente por performances musicais e personagens que cantam. De um modo geral, nos filmes onde o programa de natureza cômica é dominante, as performances musicais “ao vivo” são mecanismos da produção de um riso que convoca o humor grotesco das dublagens “erradas” de travestis, como Letal, em *De salto alto* e Juan, o falso Ignacio, em *A má educação*. A graça cômica também é construída pela via do exagero sentimental da apresentação no palco da personagem Becky del Páramo cantando “Piensa en mi”, também em *De salto alto*, pela brusca intervenção absurda de “Bien pagá” no drama real de Glória em *O que foi que eu fiz...* e pelo humor enviesado resultante da justaposição de uma canção em alemão com um ato sexual frustrado em uma academia de artes marciais, no mesmo filme.

Já em outros momentos, quando o drama é tratado com menos ironia, como em *Fale com ela* e *A má educação*²², as performances musicais têm outro sinal. Em *A má educação*, a canção “Moon river” e o “Kyrie” cantado pelo coro de crianças, são dispositivos que têm como função basilar a representação da inocência e da pureza da infância. Em *Fale com ela*, temos um caso no qual a música ao vivo é, antes de tudo, uma obra expressiva que leva a sério a tarefa de seduzir o

¹³ Intérprete da canção “Ay mi Perro” em *Carne trêmula*.

¹⁴ 1980. Sem título em português.

¹⁵ ¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?!!, 1984.

¹⁶ Todo sobre mi madre, 1998.

¹⁷ Hable com ella, 2002.

¹⁸ Termo empregado por Paul Julian Smith em SMITH, Julian. *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. Londres: Verso, 2000.

¹⁹ *Carne trêmula*, 1997.

²⁰ 1980. Sem título em português.

²¹ *Volver*, 2006.

²² *La mala educación*, 2004.

ouvinte com sua beleza. Mitigada de seus exageros por uma interpretação extremamente contida em um frágil falsete e por um acompanhamento sofisticado²³ que retira da *ranchera* parte de suas marcas popularescas, a performance de Caetano Veloso cantando “Cucurucucu paloma” em *Fale com ela* é, sem dúvida, um programa com ambições estéticas maiores do que os boleros e rancheiras que dominam os outros filmes. A performance é poesia pura apresentada com competência. A rigor, ademais, o espaço dado à canção aqui é o mesmo que Almodóvar costuma reservar tanto para apresentações “ao vivo” quanto para rendições extradiegéticas de canções, ou seja, uma versão inteira da letra cantada, em geral sem repetições. Da mesma forma, a letra da música tem relações estreitas com a narrativa. Ainda em coerência com o seu programa, a cena pode ser lida tanto como um sonho – ou uma lembrança – de Marco, e, portanto, plenamente justificada em termos dramaturgicos, quanto como um movimento poético que se afasta do *trash* e se aproxima do chique, hipótese que ganha força se levarmos em conta que a outra canção da trilha sonora de *Fale com ela*, “Por toda a minha vida”, é a canção mais sofisticada em termos melódicos e harmônicos de toda a obra de Almodóvar. Estaria Almodóvar, em *Fale com ela*, dando sinais de abandonar sua *griffe* brega? A dublagem da voz de Sarita Montiel por um travesti em *A má educação* deu suficiente resposta a essa questão.

Imbricação com a narrativa e com a montagem

Em *O que foi que eu fiz para merecer isso?*, a canção dominante na trilha é “Nur nicht aus lieben weinen”²⁴, cantada por Zarah Leander²⁵. Já na primeira intervenção da canção, Almodóvar extrai um curioso efeito de troca de polaridade da música. A ação começa quando vemos a protagonista Gloria (Carmen Maura), que faz faxina em uma academia de artes marciais, continuar o seu trabalho após uma tentativa frustrada de fazer sexo com um dos alunos, que, sabemos mais tarde, é um investigador de polícia que sofre de disfunção erétil. Enquanto vemos planos alternados de Glória e do investigador, constrangidos em um ambiente repleto de elementos que remetem ao oriente – a decoração e os dispositivos de uma sala onde são praticadas artes marciais –, entra na trilha sonora uma música em tom menor, dramática, cantada por

uma contralto, em alemão, com interpretação passional. O caráter insólito da situação dramática parece ser acentuado pela audição de uma música absolutamente improvável naquele contexto. Além disso, ocorre uma espécie de efeito de desorientação “territorial” decorrente de signos que remetem ao mesmo tempo a “Espanha”, “orientes” e “Alemanha”. Almodóvar sustenta essa dissonância audiovisual²⁶ por aproximadamente doze segundos e somente resolve o conflito no corte para a cena seguinte, quando vemos que aquela canção está, na verdade, sendo cantada de modo entusiasmado por um motorista de táxi que dirige nas ruas de uma cidade grande ouvindo-a no aparelho de som do carro. Saberemos adiante que o motorista é Antônio, o marido de Glória. Vemos um passageiro fazer sinal e o táxi parar para pegá-lo. Após o embarque do passageiro, a música será agora utilizada como o elemento de aproximação entre o motorista e o passageiro, que, ouvindo a canção que continua a tocar no aparelho, puxa conversa com Antônio:

Passageiro: Você gosta de Lotte Von Mossel?

Antônio: Já vivi na Alemanha. Trabalhei como motorista de uma amiga dela. Cantora também. Mas um pouco mais jovem, é claro. Bem, na verdade tivemos um caso. Essa canção me traz muitas recordações.²⁷

Temos aqui, portanto, um momento exemplar onde a música troca de sinal várias vezes. É apresentada como uma dissonância audiovisual. Em seguida, o conflito audiovisual é resolvido e somos apresentados a um aspecto

²³ Baixo acústico, violoncelo e violão acústico em climas rarefeitos e discretos.

²⁴ (Mackeben/Beckmann/Boheme) Não chore pelo amor perdido, em livre tradução.

²⁵ De origem sueca, Zarah Leander foi uma das mais populares cantoras e atrizes em atividade na Alemanha durante o nazismo.

²⁶ Metáfora proposta por Michel Chion, que no livro *Audiovision*, critica o modo como a Nouvelle Vague adotou e valorou a noção eisensteiniana de contraponto audiovisual. Falar sobre contraponto no cinema, segundo Chion, é tomar por empréstimo uma noção imprecisa e aplicar uma especulação intelectual ao invés de um conceito viável que pode ser trabalhado num contexto prático. Para Chion, se é o caso de se apropriar de uma expressão do domínio da música, a noção de harmonia dissonante, dá conta muito melhor de uma discordância momentânea entre os sentidos produzidos pelas imagens e pelos sons. [CHION, Michel. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University, 1993. Tradução de: *L'Audio-Vision* (Paris: Nathan, 1991).]

²⁷ Transcrição das legendas.



peculiar de um personagem, marido da protagonista, que canta uma canção que, logo sabemos, remete a um caso que ele teve com outra mulher. Depois, é o elemento que serve de mote para o início da relação entre o passageiro e o motorista - que se estenderá por toda a trama -, e, finalmente, assume a função programática que manterá daí para frente, passando a operar como um agente irritante na relação entre Glória e Antônio, pois ele ouve essa música dentro de casa, na presença dela, que não entende alemão, lembrando-se, nostálgico, de Frau Müller, sua ex-amante alemã. Em um momento, Glória desliga o toca-fitas com raiva, ele volta a ligar e ela sai do quarto. Mais tarde, no conflito que sucede um mesmo ligar e desligar do toca-fitas, ela o matará batendo em sua cabeça com o osso de um *jambón*. É essa mesma música, ainda, que Frau Muller está ouvindo quando o escritor - o passageiro do táxi nas cenas iniciais - vai procurá-la para dar prosseguimento a seu plano de falsificar cartas de Hitler. Levando ainda em conta que a intérprete da canção, Zarah Leander tem o seu apogeu justamente durante o período nazista e era uma das favoritas do ditador, ficam claras as conexões que a canção estabelece com o tema “cartas de Hitler” um dos motes da trama.

Como bem nos mostra Russel Lack, em movimento sincrônico com a expansão da indústria audiovisual (TV e indústria fonográfica), a ampla difusão do *rock*, nos anos 1950, e da música chamada *pop* nos anos 1960, o cinema da segunda metade do século passado viu-se tomado por canções populares que tinham como

objetivo primário não o exercício de função dramaturgica, mas a tarefa de promover o filme e de gerar lucros para a indústria fonográfica. Para Lack, a exigência, por parte dos produtores, de “uma canção de sucesso” agiu negativamente sobre a autonomia da narrativa cinematográfica, que até então fazia um uso exclusivamente funcional da música, ou seja, a música era composta, gravada e editada sob a batuta da dramaturgia. Ainda segundo Lack, construir a parte musical da trilha sonora de um filme com um olho posto nos ingressos que a música pode arrecadar depois, tem como resultado, de um modo geral, um abalo na coerência da narrativa fílmica.²⁸ A seqüência de abertura de *O que foi que eu fiz...* descrita nos parágrafos anteriores, é um ótimo exemplo do modo como Almodóvar, na contramão da tendência apontada por Lack, utiliza canções como fios importantes do tecido dramaturgico de seus filmes.

“Soy infeliz”, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, “Nur nicht aus lieben weinen” e “La bién pagá”, em *O que foi que eu fiz...*, “Torna a Sorriento” e “Moon river”, em *A má educação*, “Encadenados”, em *Maus hábitos*, “Piensa en mi” em *De salto alto*, estão articuladas como dispositivos imprescindíveis tanto da história propriamente dita como da montagem do filme. Se retirarmos, por exemplo, a canção “Nur nicht aus lieben weinen” de *O que*

²⁸ LACK, Russel. *La Música en el Cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 160.

foi que eu fiz... e “Piensa em mi” em *De salto alto*, a história terá, necessariamente, que ser contada de uma outra maneira. Além disso, são muitos os personagens que cantam como Luci em *Pepi...*, Ignacio em *A má educação*, Becky em *De salto alto* e Yolanda em *Maus hábitos*.

Do ponto de vista da montagem, a estratégia dominante é apresentar uma exposição inteira da canção, sem repetições. É extremamente recorrente a prática de utilizar a introdução acompanhando transições e/ou planos descritivos, fazendo coincidir a entrada da voz cantada com o corte para a cena seguinte, prática que, de um modo geral, tem, ao mesmo tempo, uma função de pontuação e de um *crescendo* na intensidade dramática. Quando há canção, portanto, a forma e o tempo de duração da canção passam a ser um elemento definidor da duração de cenas. Muitas vezes, também, como em *O que foi que eu fiz... e Áta-me*²⁹, por exemplo, uma canção, ou sua introdução é antecipada de uma cena posterior com o objetivo de provocar dissonâncias audiovisuais expressivas.

Em síntese, o espectador de Almodóvar recebe um pacote extremamente peculiar dominado por canções românticas latinas de um tempo passado, cantadas por mulheres que, com interpretação carregada de sentimentalidade, choram as dores de um amor de folhetins baratos e de cabarés. Uma perspectiva interessante para a análise desse programa seria classificá-lo na chave da apropriação irônica do mau-gosto e dos clichês de um imaginário sentimental, atitude poética própria de um esquema reativado por produções cinematográficas recentes que Ismail Xavier chamou de melodrama *pop*³⁰. De fato, a canção popularesca é uma ferramenta importante da distorção que Almodóvar faz do melodrama. Ao carregar nas tintas da sentimentalidade *cafona*, Almodóvar, de certa forma, adiciona uma graça irônica à nossa compaixão pelo sofrimento dos personagens que interdita o pacto melodramático pleno.

Há importantes exceções, é claro. “Por toda a minha vida” e “Cucurrucucu Paloma” em *Fale com ela*, são programas de inequívoca vocação lírica, assim como a canção “Tajabone” leva cem por cento a sério a produção da beleza na chegada de Manuela a Barcelona em *Tudo sobre minha mãe*. “Tonada de luna llena”, em *A flor do meu segredo*, também não autoriza leituras na chave da ironia. Uma macrovisão da obra almodovariana, no entanto, permite afirmar que os mais fortes compromissos das canções de Almodóvar, numa perspectiva geral, são com a

graça cômica, com estratégias de impressão de marcas autorais e com o estabelecimento de elos formais e narrativos importantes com os demais recursos dos filmes. Dispostas em um jogo audiovisual sempre engenhoso, dificilmente podem ser acusadas de participar da construção de seqüências digressoras gratuitas. Ao mesmo tempo, as escolhas do diretor no eixo dos paradigmas são tão peculiares que instigam a fazer a temerária afirmação de que nenhum outro diretor usa a canção da forma como Almodóvar o faz.

Referências:

ALLINSON, Mark. *A spanish labyrinth : the films of Pedro Almodóvar*. Londres/Nova Iorque : I.B. Tauris, 2001.

CHION, Michel. *Audiovision: sound on screen*. New York: Columbia University, 1993. Tradução de: L’Audio-Vision (Paris: Nathan, 1991).

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madri : Ediciones Cátedra, 1994.

LACK, Russel. *La música en el cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madri : Campo de Ideas, 2004, p. 96.

SMITH, Julian. *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. Londres: Verso, 2000.

STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar: um cine visceral*. Madri: Ediciones El País, 1995, p.126.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Cosac & Naify: São Paulo, 2003.

²⁹ *Atame!*, 1990. Referimo-nos aqui à cena na qual vemos Marina amedrontada e perplexa com o comportamento de Ricky. Ele invadiu seu apartamento, a agrediu, ameaçou e agora diz que a ama. Quando o invasor lhe pergunta de modo delicado e absolutamente inocente se ela havia gostado dos bombons que ele havia colocado em sua bolsa em cena anterior, a câmera para em um primeiro plano de Marina com uma expressão de completa perplexidade, enquanto ouvimos entrar na trilha uma levada de bateria, baixo e órgão de caráter quase circense. O primeiro plano de Marina se estende por onze segundos, e só depois ficamos sabendo que a música está sendo cantada pela irmã de Marina em uma festa (a performance é divertida, com a própria mãe de Almodóvar fazendo parte do coro). A sustentação da disjunção entre a música e a expressão de Marina provoca um singular efeito de estranhamento, uma espécie de ponto de interrogação-exclamação bem-humorado, que amplifica o caráter insólito da situação. Durante um tempo, nem Marina nem os espectadores estão entendendo nada.

³⁰ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Cosac & Naify: São Paulo, 2003, p. 87-88.