



DO TEXTO À TELA: IMPLICAÇÕES NARRATIVAS

ALVES, Lourdes Kaminski (UNIOESTE/Cascavel) *
lourdeskaminski@gmail.com

RESUMO: Estudo de *A Flor do meu Segredo* (1996) de Pedro Almodóvar, sob o enfoque comparatista em que será tomado o texto editado por Campo das Letras, Editores, S.A, Porto em 1996 e o filme com atuação de Marisa Paredes e Rossy de Palma, em 1995. O texto pode ser compreendido como modelização do mundo, se indagarmos sobre as relações entre o texto e a realidade. O filme, igualmente, pode ser compreendido nesta dimensão de modelização do mundo ao indagarmos sobre o tipo de representação, se mimética ou expressiva. Nesta perspectiva, é possível observar as relações com o argumento ou com o ponto de partida que dá origem ao argumento e verificar a relação poética, gênero e estatuto do texto e o seu lugar como objeto de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: filme, texto/roteiro, transposição de linguagens

RESUMEN: Estudio de *A Flor do meu Segredo* (1996) de Pedro Almodóvar, bajo el enfoque comparatista en que será analizado el texto editado por Campo das Letras, Editores, S.A., Porto en 1996 y la película con actuación de Marisa Paredes y Rossy de Palma, en 1995. El texto puede ser comprendido como modelización del mundo, si indagamos sobre las relaciones entre el texto y la realidad. La película, igualmente, puede ser comprendida en esta dimensión de modelización del mundo si indagamos sobre el tipo de representación, si mimética o expresiva. En esta perspectiva, es posible observar las relaciones con el argumento o con el punto de partida que da origen al argumento y verificar la relación poética, género y estatuto del texto y su lugar como objeto de cultura.

PALABRAS CLAVE: Película; texto/guión; transposición de lenguajes.

INTRODUÇÃO

Propõe-se, aqui, desenvolver uma reflexão sobre a leitura do texto/roteiro *A Flor do meu Segredo* (1996) de Pedro Almodóvar, considerando-se o teor subjetivo da narrativa e a realização objetiva da imagem no filme, a partir do roteiro. Serão observadas as relações da narrativa fílmica com o argumento ou com o ponto de partida que dá origem ao argumento. O texto/roteiro está organizado em 70

seqüências apresentadas, cada uma delas por uma indicação do espaço da ação. O tom da narrativa de Almodóvar se aproxima muito do texto literário bem realizado, explorando a linguagem poética e o recurso da ironia. Esse tom da narrativa literária impressa no roteiro nem sempre alcança a força dramática na imagem projetada no écran.

O texto pode ser compreendido como modelização do mundo, se indagarmos sobre as relações entre o texto e a realidade. O filme, igualmente, pode ser compreendido nesta dimensão de modelização do mundo ao indagarmos sobre o tipo de representação, se mimética ou expressiva. Nesta perspectiva, é possível observar as relações com o argumento ou com o ponto de partida que dá origem ao argumento e verificar a relação poética, gênero e estatuto do texto e o seu lugar como objeto de cultura.

DA SUBJETIVIDADE DA PALAVRA À OBJETIVIDADE DA IMAGEM

A leitura do roteiro de *A Flor do meu Segredo* (1996) escrita por Pedro Almodóvar denuncia o texto/argumento que em muito se assemelha a texto para teatro, onde os diálogos são transcritos com cuidado descritivo e servem de fio condutor para a trama. A proximidade com o texto dramático singulariza a adaptação cinematográfica, tornando-a diferente das adaptações feitas a partir de romances.

Esta diferença talvez resida no fato de o romance, ou qualquer outro gênero literário, exigir uma releitura, que resultará sempre em uma obra diferente ao ser transposta para a linguagem do cinema, pois cada texto é uma expressão nova. Cada linguagem institui suas especificidades e remete uma rede semântica ao seu interlocutor. Na relação transtextual entre cinema e literatura encontra-se a intertextualidade presente por mediação da hipertextualidade. De acordo com Campos (2000), a hipertextualidade é toda relação que une um texto a outro, realizada por meio de alusões textuais ou paratextuais. O texto A - hipotexto - é o texto base que serve como ponto de partida e dá origem a um texto B – hipertexto - . Assim, a obra literária passa a ser o hipotexto, dando origem ao hipertexto, que é o roteiro.

Para Doc Comparato, o roteiro é “a forma escrita de qualquer espetáculo audiovisual” (DOC COMPARATO, 1995, p. 398). Nesse sentido, o autor refere-se a uma conceituação mais abrangente, que tanto serve ao cinema, como à TV e ao teatro. A leitura do roteiro apresenta ao leitor as intenções do autor “(...) se ver um filme é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver a radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. É dissecação”. (DOC COMPARATO,

1995, p. 398). O roteiro narra a história de um filme, contudo, não é a própria história, uma vez que a história contada em um filme pode ser a definição de argumento. “O Roteiro é a forma escrita de qualquer audiovisual. É uma forma literária efêmera, pois só existe durante o tempo que leva para ser convertido em um produto audiovisual. No entanto, sem material escrito não se pode dizer nada, por isso um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas sem um roteiro não existe um bom filme”. (DOC COMPARATO, 1995, p. 399)

Neste sentido, o gênero roteiro é um texto que desenvolve um argumento com indicativos sobre a realização de uma obra audiovisual.

Os americanos chamam-no *screenplay*, uma peça para a tela, de maneira a destingi-la da simples *play*, destinada ao placo. Os franceses o chamam de *scenario*, para designá-lo como um conjunto de cenas. E nós o chamamos de *roteiro*. E não é uma má palavra para o caso. Roteiro é uma rota não apenas determinada, mas ‘decupada’, dividida, através da discriminação de seus diferentes estágios. Roteiro significa que saímos de um lugar, passamos por vários outros, para atingir um objetivo final. Ou seja: o roteiro tem começo, meio e fim - conforme Aristóteles observou na tragédia grega como uma necessidade essencial da expressão dramática. – (MACIEL, 2003, p. 54).

Enfim, o roteiro parece ser o texto chave, onde todos os outros profissionais envolvidos com a realização de um produto audiovisual basearão seu trabalho. Talvez, a origem, do roteirista audiovisual esteja nos dramaturgos do teatro clássico, remetendo-se também à herança dos contadores de história, criadores de mitos de tempos imemoriais.

A história de *A Flor do meu Segredo* tem início com uma cena que aparentemente, nada tem a ver com seu próprio fim. A seqüência que abre o argumento está ambientada num hospital-escola em que dois personagens representam, em atividade de seminário, dois jovens médicos que tentam convencer uma mulher, que interpreta o papel de mãe, que acabou de perder o filho em acidente. Eles tentam persuadi-la a permitir a doação de órgãos do filho morto.

Essa cena expressa a dor e a incompreensão diante da morte, diante de uma perda inesperada. A fragilidade humana é expressa na figura feminina que perde o filho, cuja dor faz lembrar o sujeito de sua condição “de humano, demasiadamente humano”, numa perspectiva nietzscheniana. O tema da morte ou de doentes em estados terminais é bastante explorado por Almodóvar em sua filmografia. O leitor/espectador logo se pergunta sobre esta cena; que tipo de relações tem ela com o argumento ou com o ponto de partida que dá origem ao argumento? Essa falsa linearidade observada na primeira seqüência é logo quebrada na seqüência seguinte,

em que o leitor/espectador fica sabendo que se trata de uma dramatização filmada para estudo em um seminário para médicos. Trata-se de uma representação de um simulacro.

A história do filme expressa no texto/roteiro parece começar a partir da seqüência dois em que o leitor/espectador passa a conhecer o drama de Leo. O autor dá início ao texto com o advérbio “entretanto” seguido de reticências, como a insinuar que o quadro que segue é real, em oposição à seqüência anterior.

O texto de Almodóvar é o texto que remete à angústia, à obsessão, ao estado agônico das personagens femininas. Leo é escritora de histórias cor-de-rosa, que escreve sob o pseudônimo de Amanda Gris, mulher atormentada por problemas sentimentais, ela deseja esquecer essa fase de sua vida, contudo, para tanto terá que se encontrar novamente. Encarar a realidade, sua verdadeira identidade como mulher, deixar-se morrer para retornar a ser. Isto parece um trocadilho próprio da narrativa trivial. O enredo contém um pouco da poesia de Dorothy Parker, ao tratar da solidão do vazio da existência diante do insólito.

Nesta perspectiva, pode-se dizer que a recente produção de Almodóvar expressa um diálogo em alto nível com a tradição do melodrama. No contexto atual, o melodrama conquistou novos públicos, como o televisivo, que consagrou a telenovela como gênero melodramático mais popular, o que nos remete aos estudos de Flávio Kothe para quem: “a narrativa trivial é uma ocupação básica de toda a população, em todas as idades; deve ser, portanto, um objeto relevante de estudos”. (KOTHE, 1994, p. 139).

O filme *A Flor do meu Segredo*, de Pedro Almodóvar, pode ser considerado um marco entre uma fase anterior de comédias cujas personagens beiram ao exagero envolvidas em situações insólitas, e uma nova fase em que se poderia observá-lo mais contido, menos sarcástico e investindo em personagens mais densas e em situações mais dramáticas. No filme estão presentes as principais características do cinema almodovariano - a irreverência, as cores fortes, a força do desejo que dá vida às personagens e o embate agônico da existência.

A Flor do meu Segredo é uma história que envolve o leitor/espectador a partir de temas largamente explorados por Almodóvar: a morte, a perda e a solidão. Com planos tecnicamente bem construídos e com os magníficos movimentos de câmara próprios desse diretor, é o tipo de filme capaz de prender a atenção, tanto quanto seu roteiro. Contudo, exige interpretação das palavras e do peso semântico que estas ganham em cada contexto.

A forma narrativa que se realiza no roteiro ganha em qualidade descritivo-imagética ao ser transposta para o écran com o uso sistemático e convencional da

cor e da música. Os cenários, ainda que coloridos, lembrariam os experimentos das fotografias em preto-e-branco expressivo e silencioso das casas antigas.

As personagens femininas movimentam-se entre representação, ironia, fingimento e realidade na narrativa trazendo à tona as contradições humanas. A narrativa de Almodóvar toca a intensidade brutal do cotidiano das pessoas, na exclusão, nas relações de algum tipo de poder, bem como em metáforas ou ironias recorrentes em sua produção, tanto literária, quanto fílmica. No caso de *A flor do meu segredo* é o poder de um amor idealizado que se insurge contra a mulher.

Off-Leo: Todos os dias utilizo algo teu ... (olha para a fotografia). Hoje calcei as botas que me oferecetes há dois anos. Lembra-se que à noite tiveste de mas tirar, porque eu sozinha não conseguia? Ao vê-las esta manhã lembrei-me de ti e calcei-as em tua honra. Agora apertam-me. Às vezes a tua lembrança, como estas botas, oprime-me o coração até me impedir de respirar. Será melhor tirá-las. (ALMODÓVAR, 1996, p. 17).¹

A personagem debate-se na tentativa de tirar as botas que parecem coladas, como se tivessem nascido ali em seus próprios pés. Metaforicamente, as botas podem representar toda a história que configura a identidade de Leo, que ela deseja apagar. No texto/roteiro, a descrição das condições meteorológicas do tempo confunde-se com o estado psíquico da personagem no modo subjetivo da narração.

O dia avança cinzento e deprimente. Começam a cair alguns pingos grossos. A ameaça de chuva apanha Leo na rua, mas não se decide ir lá encima a casa buscar um guarda-chuva. (...). Começa a andar. De uma das mãos pende um saco de plástico, leva dentro dele uns sapatos. Ainda tem calçadas as botas opressivas. (ALMODÓVAR, 1996, p. 23).

Como transformar idéias do tipo “avançar do dia cinzento” e “botas opressivas” do texto escrito em imagem que deverá capturar este sentido? A solução vem acompanhada de uma série de tentativas sem sucesso de Leo para retirar as botas, em meio a uma chuva com vento forte, sendo obrigada a procurar a amiga psicóloga.

Assim, a narrativa é entrecortada para retomar a cena inicial do seminário com os médicos conversando sobre o vídeo da dramatização, lembrando a terapêutica psicodramática de Moreno (1984), ou o exercício didático do protocolo de teatro.

Na teoria psicodramática, Moreno (1984) destaca o conceito de catarse, fundamental para a formulação da teoria que se apóia no efeito terapêutico e libertador da catarse em conjunto com técnicas em que a reconstrução dramática de situações traumáticas é fundamental para que o sujeito possa observar-se por diversas perspectivas ao experimentar diferentes papéis.

A seqüência da história de Leo é retomada quando a mesma surge em uma cena em que por uma pequena abertura da porta ouve Betty, a psicóloga que dirige o seminário falar de "crise de luto". Nesse momento, as cenas que aparentemente parecem dispersas articulam-se em uma unidade de sentido. As narrativas se interpenetram. As seqüências de dramatização do seminário dirigido por Betty sobre como "ensinar aos médicos a forma mais humana e menos traumática de dar a notícia de uma morte repentina aos familiares da vítima, para logo depois lhe pedir a doação dos órgãos do falecido" (ALMODÓVAR, 1996, p. 13) dialogam diretamente com o drama vivido por Leo e indiciam o envolvimento que Betty terá nessa situação.

Para Betty, "a dor e o medo justificam qualquer reação, até a mais grosseira" (ALMODÓVAR, 1996, p. 32).

No texto/roteiro percebe-se uma preocupação do autor em manter uma distinção entre as figuras femininas, Leo e Betty. "Leo esconde a tristeza úmida dos seus olhos com uns óculos escuros. Betty, pelo contrário, usa óculos para ver as coisas bem claras. A Leo, os óculos escuros dão-lhe um ar de mistério. A Betty, as lentes transparentes aumentam o seu aspecto respeitável". (ALMODÓVAR, 1996, p. 35).

As duas personagens estão colocadas uma ao lado da outra como complemento. Betty, em sua aparente segurança, vive uma mentira, enquanto Leo não tem mais forças para continuar mentindo, assim, pára de escrever romances cor-de-rosa para encarar a verdade sobre seu marido, sobre sua própria história.

Este é o momento em que Leo procura Betty para que a amiga lhe ajude a tirar as botas. Essa cena é indicial e aponta ironicamente para a condição da amiga psicóloga, supostamente mais preparada para ajudá-la, e o fato (peripécia) de que essa amiga é amante de seu marido.

O texto/roteiro a partir desta seqüência centra-se no drama de Leo, as cenas iniciais não são mais retomadas, a personagem passa a ser mostrada num percurso de aproximação com a família e com suas memórias; de forma idílica retorna à aldeia com sua mãe, que agora cuida da filha adoecida. Chamo a atenção para o plano em que Leo e sua mãe conversam, pela força dramática nele contida:

Mãe: ainda nem provastes a sopa... O que é que tens, Leo?

Leo: Estou a ficar louca, mamã ...

Mãe: (tentando consolá-la): tu? A tua irmã é que sim, tu não ...

Leo: Sim, como as tias, como a avó. Louca.

Mãe: É por causa do Paco, não é verdade? ...

Leo não responde. O seu silêncio e o modo como olha o vazio são suficientes.

A mãe leva a mão direita à testa duma forma muito expressiva.

Mãe: Eu já imaginava, eu já imaginava... Ai, que pena, minha filha! Tão nova e já parece uma vaca sem chocalho!

Leo: Uma vaca sem chocalho?...

Mãe: Sim... perdida... sem rumo, sem orientação, como eu ..

Leo: como a mãe?

Mãe: eu também pareço uma vaca sem chocalho, mas na minha idade é mais normal... Por isso quero viver aqui, na aldeia. Quando os maridos deixam as mulheres, porque morreram ou foram com outra, para o caso é a mesma coisa... nós mulheres temos de voltar ao lugar onde nascemos ... Visitar a ermida do Santo, apanhar ar fresco com as vizinhas, rezar as novenas com elas, mesmo que não se seja crente ... porque senão, perdemo-nos por aí, como uma vaca sem chocalho...

Leo compreende naquele momento tantas coisas. A sua solidão. A da mãe...

Leo: Mamã...

Mãe: Ai, minha filha, e custou-me tanto criar-te!... (ALMODÓVAR, 1996, p. 144-145).

Esta seqüência tem um sentido de reconhecimento, que se aproxima do sentido grego de *anagnorisis*. É a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita (ARISTÓTELES, 1984, p. 250). Segundo Aristóteles, *anagnorisis*, *peripeteia* e *pathos* são elementos qualitativos do mito complexo do gênero trágico. A essência da *anagnorisis* está na substituição da ignorância pelo conhecimento da verdade. Aristóteles também afirma que o ideal seria a coincidência do reconhecimento com a peripécia, a qual significa a mutação dos sucessos no contrário, e esta inversão deve ser produzida de modo verossímil.

Outro plano igualmente singular no filme é aquele em que Leo, na Aldeia, com sua mãe, senta-se com as outras mulheres à varanda para conversar e fazer rendas. Este plano é de uma força poética magnífica, pelo poder restaurador que contém. Ali, nesse espaço retomado, a personagem se fortalece quando se aproxima da história de sua mãe. A mãe aparece metaforicamente como a memória sutil do tempo com toda sua força restauradora. Depois de ouvir a mãe Leo se vê refletida nela, "por diferentes razões as duas estão sozinhas. Sem chocalho." (ALMODÓVAR, 1996, p. 176). A metáfora do chocalho pode ser compreendida como uma alusão ao poder masculino sobre a mulher, alusão este que encontra explicações históricas na sociedade patriarcal sobre a história das mulheres. No texto/roteiro esta seria uma cena opcional descrita na seqüência número 61. No epílogo e nas rubricas sobre as cenas e a representação, Almodóvar adverte sobre o afastamento do sujeito de suas raízes, com o perigo de perder-se.

A flor do meu desejo é a visualização cênica da solidão. Leo compõe o conjunto das mulheres almodovarianas, que sucumbem à solidão e ao desconhecido.

Nesse sentido, o texto/roteiro se aproxima muito da narrativa literária e das técnicas teatrais. Almodóvar ultrapassa o território da simples carpintaria do roteiro ao buscar a realização dos princípios da literariedade no seu texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultado sobre a leitura, tanto do roteiro, quanto do filme, a palavra no texto escrito instaura a criação, a imaginação e a identificação com a dor e o reconhecimento da personagem, a partir de um tratamento poético que se ofusca na objetividade da imagem no filme. Contudo, O olhar do leitor/espectador e o olhar da câmera são faces da mesma moeda, parceiros nessa arte da representação. Faz parte de uma outra experiência de leitura. Xavier (2003) lembra que a projeção da imagem na tela consolidou a descontinuidade que separa o terreno da performance e o espaço onde se encontra o espectador, condição para que a cena se dê como uma imagem do mundo que, delimitada e emoldurada, não apenas dele se destaca, mas, em potência, o representa. É a estratégia da construção da cena como *imago mundi* ou como microcosmo privilegiado, para fins de ilusionismo, como algo que afirma ao espectador que o mesmo faz parte da cena e com ela se identifica.

Data de recebimento: 08/07/2010

Data de aceite para a publicação: 20/10/2010.

NOTAS

*Lourdes Kaminski Alves, Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, Profa. Adjunta do Colegiado do Curso de Letras Português/Inglês/Espanhol/Italiano, docente do curso de mestrado em Letras: Linguagem e Sociedade da Unioeste – Cascavel – PR. lourdeskaminski@gmail.com

l Os textos ilustrativos para a análise foram retirados de ALMODÓVAR, Pedro. *A flor do meu segredo*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Porto: Campo das Letras Editores, S.A, 1996.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. *A flor do meu segredo*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Porto:

Campo das Letras Editores, S.A, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Coleção Pensadores, São Paulo: Abril, 1984.

CAMPOS, Cecy Barbosa. Hitchcock x Brian de Palma: A intertextualidade fílmica (2000). Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/abrapui/senapulli2000/Cinema%20Brian%20001.pdf>>. Acesso em 10 julho. 2007. 13 p.

DOC COMPARATO. *Da Criação ao Roteiro*. São Paulo: Rocco, 1995.

KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax*. São Paulo: Record, 2003.

MORENO, J.L. *O Teatro da espontaneidade*. Trad. Maria S. Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1984.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

A FLOR DO MEU SEGREDO. Produção Augustin Almodóvar. Direção: Pedro Almodóvar. Intérpretes: Marisa Paredes, Juan Echanove, Carmen Elias, Rossy de Palma Chus Lampreave e outros. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. 1 Cassete (105 min.), TT 391, 1995.

SOBRE A AUTORA:

Profa. Adjunto da Universidade Estadual Oeste do Paraná. Atua na Graduação na Pós-Graduação Letras. Bolsista produtividade em Pesquisa/Fundação Araucária. Líder do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura/CNPQ. Editora Científica da Revista *Línguas&Letras* (Estudos Literários). Dentre suas publicações destacam-se: *Os narradores das vidas secas: da construção do texto à constituição do sujeito* (2007), pela Scortecci; *Intertexto e variável trágica no teatro de Dias Gomes* (2010), Edunioeste; *Poética e sociedade: interfaces literárias*, (org.) (2009), Edunioeste; *Confluências da Literatura e outras áreas. Vol I: ficção, História e memória na América latina: Leituras e práticas*, (org.) (2010), Edunioeste com apoio da Fundação Araucária. Participou como autora nos livros do GT da ANPOLL - Dramaturgia e Teatro: em 2005, *Reflexões sobre a cena* (2006), *Dramaturgia em cena* (2007), *Olhares sobre textos e encenações organizadas por Sheila Diab Maluf e Ricardo Bigi Aquino*, publicados pela Edufal/Edufba. Em 2008 participou do livro *Dramaturgia e teatro: intersecções* organizado por André Luís Gomes e Diógenes André Vieira Maciel, publicado pela Edufal e pela editora da UNB. Em 2009 participou do livro *Linguagem, inclusão e diversidade*, organizado por Wanilda Maria Alves Cavalcanti e outros, publicado pela editora Calibán, Rio de Janeiro.