

LUIZA AGUIAR LEITE

Humanismo crítico no cinema de Pedro Almodóvar
Análise de linguagem e narrativa

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes – UFMG
2010

LUIZA AGUIAR LEITE

Humanismo crítico no cinema de Pedro Almodóvar

Análise de linguagem e narrativa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem

Orientador: Prof. Dr. Heitor Capuzzo Filho

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes – UFMG

2010

RESUMO

1. Este estudo visa a demonstrar como Almodóvar leva o espectador a penetrar nas motivações dos comportamentos considerados marginais pela sociedade. Consiste numa tentativa de compreender a habilidade de o cineasta espanhol abordar temas polêmicos, abrindo possíveis espaços para interpretações humanísticas mais profundas, mesmo em situações radicais altamente controversas. Almodóvar recorre à linguagem cinematográfica para revelar o íntimo de suas personagens, levando o espectador a posicionar-se de modo diverso do comum, ao abolir a velha dicotomia moralista entre o “bom e o mau”, especialmente diante de atitudes que costumam ser consideradas como simples fruto de aberração, solidão e loucura. Ao contrário, Almodóvar sempre enxerga em suas personagens altamente problemáticas um conteúdo humano, mesmo debaixo de aparências comprometedoras ou abjetas.

Palavras-chave: estratégias narrativas, personagens marginais, temas polêmicos, humanismo e linguagem cinematográfica.

ABSTRACT

1. This study aims to demonstrate how Almodóvar takes the viewer to enter the motivations of the behaviors considered marginal by society. Is an attempt to understand the ability of the Spanish filmmaker tackling controversial issues, opening up possible spaces for humanistic interpretations deeper, even in extreme situations highly controversial. Almodóvar uses the cinematic language to reveal the secrets of his characters, leading the viewer to position itself differently from the common, abolishing the old moralistic dichotomy between the good and bad, "especially in light of attitudes that are often regarded as mere fruit aberration, solitude and madness. Instead, Almodovar always see his characters in a highly problematic human content, even under compromising appearances or abject.

Keywords: narrative strategies, marginal characters, controversial issues, humanism and cinematic language.

“Mulher, alguém te condenou? (...) Nem eu. (Jo 8: 10-11)

DEDICATÓRIA

A Deus. À avó Quita. Acreditou em mim e empenhou-se em minha formação de vida. Ao meu pai: ensinou-me a ter compromisso com a vida e com o outro. À minha mãe: ensinou-me a amar sem preconceitos. Aos familiares e amigos: meus formadores eternos. Aos professores da Belas Artes, em especial, aos professores doutores Heitor Capuzzo e Ana Lúcia Andrade: excelente em suas sugestões. Ao Daniel “Poeira”, Juan Celim e Consuelo Salomé. Valiosos na revisão do texto. E, finalmente, ao professor doutor Paulo Antônio Pereira, ensinou-me a compreender o cinema a partir da linguagem cinematográfica e a reescrever minha história como pesquisadora e amante do cinema. Palavras me faltam para lhe agradecer. Ao Pastor Leônidas Francisco, ajudou-me a pensar com perguntas e nunca respostas prontas. A Pedro Almodóvar, que através de sua obra, provou-me o potencial humanístico de algumas ferramentas cinematográficas e possibilitou-me uma visão de mundo com menos preconceitos. Aos olhos do meu amor Davi, que sempre me incentivaram nos estudos, trabalho e nas artes. Porque os olhos dizem ainda mais que as palavras. Obrigada.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

FIGURA 1: ALMODÓVAR COM SEUS PAIS E IRMÃOS.....	p.16
FIGURA 2: FRAME DO FILME <i>QUE FIZ EU PARA MERECEER ISTO?</i>	p.17
FIGURA 3: ALMODÓVAR NA INFÂNCIA	p.18
FIGURA 4: ALMODÓVAR NA PRIMEIRA COMUNHÃO, COM SUA MÃE..	p.18
FIGURA 5: ALMODÓVAR NOS ANOS DE 1970.....	p.19
FIGURA 6: ALMODÓVAR NOS ANOS DE 1980.....	p.20
FIGURA 7: FOTONOVELA <i>PATTY DIPHUSA</i> , PUBLICADA EM 1982.....	p.21
FIGURA 8: ALMODÓVAR, MCNAMARA E FRAME DE <i>MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS</i>	p.23
FIGURA 9: ALMODÓVAR E SEU IRMÃO AGUSTÍN.....	p.24
FIGURA 10: CARTAZ DO FILME <i>A LEI DO DESEJO</i>	p.25
FIGURA 11: ALMODÓVAR E SEU IRMÃO AGUSTÍN NA PRODUTORA....	p.26
FIGURA 12: FRAME DE “ <i>AMANTE MINGUANTE</i> ”, <i>DE FALE COM ELA</i>	p.42
FIGURA 13: FRAME DE “ <i>AMANTE MINGUANTE</i> ”	p.44
FIGURA 14: ALMODÓVAR DIRIGINDO VICTORIA ABRIL E ANTONIO BANDERAS EM <i>ATA-ME</i>	p.54
FIGURA 15: FRAME DE <i>A FLOR DO MEU SEGREDO</i>	p.77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. O CONTEXTO HISTÓRICO DE ALMODÓVAR.....	11
1.1. PANORÂMICA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA.....	11
1.2. CINEMA ESPANHOL DA DÉCADA DE 1960.....	14
1.3. <i>EL CONQUISTADOR</i> ALMODÓVAR.....	16
2. ANÁLISE DOS FILMES ESCOLHIDOS	27
2.1. NARRATIVA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	27
2.2. MELODRAMA E METALINGUAGEM.....	62
2.3. REALIDADE E FICÇÃO.....	75
3. HUMANISMO CRÍTICO E O ESTILO DE ALMODÓVAR.....	83
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: RELEVÂNCIA ACADÊMICA.....	88
REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa, antes denominada *As potencialidades da linguagem e da narrativa no cinema de Pedro Almodóvar*, nasceu de uma aula do mestre Rafael Ciccarini que teve sua dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, em 2007 – *A visão de mundo e de cinema dos irmãos Coen: um estudo da narrativa cinematográfica de Joel e Ethan Coen, a partir das análises de Gosto de Sangue e Barton Fink*. Naquela ocasião, em que eu fazia o curso profissionalizante na Escola Livre de Cinema, o professor abordou o tema “tolerância em Almodóvar” e me despertou para o estudo a que me dedicaria no curso de Mestrado. Minha pesquisa era motivada pelo desejo de desvendar os caminhos que, naquele cineasta, conduziriam à tolerância. A intenção era descobrir como Almodóvar usava a expressão cinematográfica para chegar a uma visão pessoal que faz repensar conceitos morais mais consagrados pelo uso.

Esta pesquisa tem o intuito de compreender a habilidade de o cineasta espanhol abordar, despido de preconceitos, temas polêmicos da sociedade ocidental, e, além disso, ampliar a tolerância nos espectadores, mesmo que as circunstâncias apresentem graves “desvios”. Considera-se aqui sua habilidade em articular estratégias narrativas e de linguagem que possam levar o espectador a um olhar mais “desarmado”.

Para tanto, a dissertação foi subdividida em quatro partes: primeira – autorologia, focalizando a vida do artista, suas origens, referências e experiências pessoais – procurando compreender o cineasta; segunda – levantamento dos principais elementos de seu estilo: uso da linguagem cinematográfica e narrativa, em que se pretende investigar personagens, diálogos e temática, além do estudo de metalinguagem, melodrama e a mistura de realidade com ficção; terceira – explanação sobre o conceito de “Humanismo Crítico” e sobre o estilo de Almodóvar; quarta – aferição da relevância desta estratégia, de modo a que as questões formuladas despertem novas perguntas e futuros projetos relacionados à atual proposta.

São citados nesta dissertação os filmes mais apropriados para o entendimento dos aspectos levantados, sem a obrigação de situá-los em uma rígida escala de tempo. As obras serão sempre precedidas de uma análise estrutural do uso e função dos elementos da linguagem cinematográfica: plano, composição, movimento e montagem, base do estilo tão original do autor. Não há o interesse em relacionar todos os filmes realizados por ele, até porque nem mesmo Almodóvar tem, hoje, acesso a seus

primeiros trabalhos (curtas-metragens). A intenção é expor algumas estratégias utilizadas em filmes que sirvam para ilustrar sua funcionalidade dentro do que aqui é proposto.

Além de sua habilidade como narrador, Almodóvar revela-se um transgressor das morais sociais. Entretanto, é falso e inocente acreditar que o cineasta construa um cinema amoral. Com o passar do tempo, identificam-se em seus filmes regras e protocolos de conduta próprios, a partir das reiteraões narrativas, como as personagens amalucadas, inseridas em universos estapafúrdios e inclinadas a diálogos improváveis.

Mesmo em seus primeiros filmes repletos de cenas mais impactantes, como em *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón*, Espanha - 1980), encontra-se a essência dramática de sua obra: o desejo por parte das personagens de amarem e serem amadas, seguido do medo do abandono.

O medo do abandono é um tema recorrente e está arraigado em personagens, como a ninfomaníaca Sexilia, de *Labirinto de paixões* (*Laberinto de Pasiones*, Espanha - 1982): uma adepta da poligamia, que relata seus desejos sexuais em sua análise. “De repente”, ela se apaixona por um homossexual, e tem sua primeira decepção amorosa ao encontrá-lo com outra mulher. Ela corre pelas ruas de Madri, decepcionada, enquanto se dá conta de que amar implica correr o risco de não ser correspondida.

Algumas construções nos fazem rir, chorar, ter fé e esperança na vida, mesmo quando a morte é certa, como é o caso da Irmã Rosa, em *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, Espanha - 1999), que, assim que descobre estar com o vírus HIV em estágio avançado, toma consciência da morte, sem transformá-la em um campo de batalhas. Ela aproveita cada segundo de vida e ainda gera um filho – extraordinária força interna que parece “brotar” em típicas personagens almodovarianas, eternamente em crise.

Almodóvar constrói uma estrutura cinematográfica que propõe diálogos, temáticas e personagens singulares, como é o caso do travesti Agrado, também de *Tudo sobre minha mãe*, maternal, fútil, doce e perspicaz; ou como a inesquecível Andréa Caracortada, de *Kika* (*Kika*, Espanha, 1993), a repórter de um jornal sanguinário que está disposta a pagar qualquer preço para fazer sua matéria.

A construção dispõe de estratégias, como a metalinguagem e o melodrama. Na parte relativa à análise sobre o melodrama, elabora-se a respeito da aplicação dos

clichês: no uso, por exemplo, da cenografia (objetos diferentes colocados propositalmente em uma sequência para causar riso, como a pintura de uma mulher nua rodeada de frutas no quarto de Kika, que aparece antes de a personagem ser estuprada) e de trilhas musicais dubladas pelas personagens como os minutos iniciais de *Trailer para amantes do proibido* (*Trailer para amantes de lo prohibido*, Espanha, 1985). Os boleros e tangos exaltam as emoções das personagens, elevando a complexidade e a verossimilhança da narrativa com pitadas de humor e drama. No que diz respeito à metalinguagem, propõe-se analisar o uso da autocitação pelo cineasta na construção de cenas que fazem menção aos trabalhos anteriores. O filme *Labirinto de paixões*, por exemplo, compõe uma série de autor, que será analisada nas próximas páginas.

1. O CONTEXTO HISTÓRICO DE ALMODÓVAR

1.1. PANORÂMICA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Não há melhor modo de começar uma história que explicando o nascimento de seu protagonista, é o que se chama de ‘começar pelo princípio’.¹

Na década de 1950, época em que nasce Pedro Almodóvar, o país, regido pelo governo ditatorial de Francisco Franco², se recuperava da Guerra Civil Espanhola, ocorrida entre 1936 e 1939, dentro da qual, o bombardeio de Guernica (1937) passou a ser um símbolo maior de opressão. A Guerra Civil foi um conflito entre nacionalistas franquistas e republicanos que, no total, resultou em aproximadamente um milhão de pessoas assassinadas, torturadas e exiladas, de acordo com a BBC³. A luta entre republicanos (divididos entre comunistas e socialistas) e nacionalistas (falangistas), a destruição em massa da cidade de Guernica, com aproximadamente sete mil habitantes, e a manutenção da ditadura durante os 37 anos seguintes, refletiram-se em todas as áreas da arte de forma visceral.

Entre as causas da guerra pode-se citar a diferença econômica entre as regiões, a omissão da Igreja Católica e o relacionamento entre as classes sociais. Tais motivações e conflitos foram retratados por artistas plásticos, cineastas, literatos etc. – que, em sua maioria, se encontrava a favor dos republicanos. Apesar da rixa entre os dois partidos, estes sofriam internamente dissensões ideológicas que os enfraqueciam.

Fossem republicanos (que detinham uma retórica mais contundente), fossem nacionalistas (detentores de armas mais potentes para o combate), ambos cometiam atrocidades. Com pedaços de pau ou com armas de fogo, os dois grupos eram violentos e assassinos. BUÑUEL (2008), em seu relato sobre a Guerra Civil Espanhola, descreve os amigos que perdeu e o gosto amargo e silencioso de ver pessoas (de ambos os partidos) serem executadas.

Uma das importantes estratégias para a vitória dos nacionalistas foi o apoio internacional de países como a Alemanha e a Itália. Esta parceria superou o apoio dado

¹ HOLGUIN citando ALMODÓVAR, 1999, p. 292.

² Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco y Bahamonde Salgado Pardo de Andrade (nascido em Ferrol, a 4 de dezembro de 1892 e morto em Madrid, a 20 de novembro de 1975) foi um militar, chefe de estado, ditador espanhol e Regente do Reino de Espanha de outubro de 1936 até sua morte, em 1975.

³ http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/story/2003/07/030716_espanhamla.shtml (acesso em - julho de 2008).

pela Rússia ao Partido Republicano Espanhol. A desorganização interna dos republicanos também contribuiu para seu enfraquecimento tanto ideológico, quanto físico.

Ao final da guerra, a fome gritava mais alto que qualquer divisão política. Com a Segunda Grande Guerra, pouco dinheiro externo pôde ser injetado no país. Há relatos não oficiais que revelam a fome, a desnutrição e as doenças advindas do conflito, como as causas da perda de mais de 100 mil vidas.

O massacre da cidade bucólica ocorrido numa segunda-feira, dia 26 de abril de 1937, é retratado pelo quadro do pintor Pablo Picasso, *Guernica*: uma casa em chamas, animais, imagem deformada do sol e a dramática mãe desesperada, segurando o filho morto. Uma representação da matança indiscriminada dos civis (em sua maioria, camponeses).

Diferentes relatos foram escritos a respeito das causas e dos responsáveis pelo bombardeio. Uma forte declaração, entretanto, abalou as suposições negativas dos historiadores a respeito da ocorrência do fato:

Um piloto alemão, Adolf Galland, admitiu a responsabilidade dos alemães (e esclareceu que o ataque ocorreu por engano, motivado pela falta de experiência e erro na trajetória das bombas). Em 1946, o próprio reconheceu que a Alemanha havia feito de Guernica seu campo de provas, visto ser um centro de comunicações próximo às linhas de combate. É difícil, porém, não chegar à conclusão de que os alemães bombardearam-na deliberadamente, com o propósito de destruí-la e observar clinicamente os efeitos de um ataque tão devastador.⁴

Após a Guerra Civil, seguida pelo bombardeio, Franco obteve uma vitória indiscutível. Mesmo depois de um período sangrento, a caalejada Espanha deu prosseguimento a massacres a pessoas ideologicamente contrárias ao governo. Tamanha repressão favoreceu a ascensão de duas manifestações artísticas: uma patrocinada pelo general e outra que se rebelava contra a ditadura.

O ditador proclamava-se o “Caudilho da Espanha pela graça de Deus”. Os primeiros anos de seu governo coincidiram com o início da Segunda Grande Guerra. Franco retribuiu o auxílio que lhe fora prestado por Hitler e Mussolini durante a Guerra Civil: colaborou com a Divisão Azul de Infantaria, a Legião Espanhola de Voluntários e a Esquadilha Salvadore.

⁴ HUGH, 1939, p.1758.

Enquanto isso, internamente, o regime praticou uma política que freou o desenvolvimento das artes no país, com medidas drásticas, como o fechamento das escolas de arte, e as continuadas execuções sumárias de pessoas que se manifestassem de forma contrária ao governo.

Após o fim da Guerra (1945), a pressão era maior para que a Espanha assumisse o modelo democrático adotado por países economicamente importantes, como os EUA. Em virtude disso, em 1946, o governo totalitário foi punido pela Assembleia Geral da ONU. Esta solicitou que "dentro de um tempo razoável", fossem realizadas eleições, com a garantia da liberdade de expressão e reunião. Como medida de pressão, propôs o corte de relações diplomáticas com a Espanha, caso a condição não fosse respeitada.

Na Espanha de 1960, com um discurso veladamente democrático, o General Franco criou o Plano de Estabilização Econômica. Entretanto, enquanto o país estava mergulhado na ilusão de consumo e progresso, a política opressora permanecia.

1.2. CINEMA ESPANHOL DA DÉCADA DE 1960

Em contraponto à farsa política, autores cinematográficos questionavam direta ou indiretamente a ditadura, com os filmes *Morte de um ciclista* (*Muerte de un ciclista*, Espanha/Itália -1955) e *Calle mayor* (*Calle mayor*, Espanha - 1956), ambos de Juan Antonio Bardem; *Bienvenido Mr. Marshall* (*Bienvenido Mr. Marshall*, Espanha - 1952), *Plácido* (*Plácido*, Espanha - 1961), *Las cuatro verdades* (*Las cuatro verdades*, Espanha - 1962) e *El verdugo* (*El verdugo*, Espanha, 1963), todos de Luis Garcia Berlanga. O pesquisador Wilson Honório (1999) destaca a influência desses filmes na obra de Almodóvar:

O que fiz eu para merecer isto? guarda bastante parentesco com algumas películas neorrealistas espanholas [produzidas entre os anos 1950 e 60] [...], um certo neorrealismo que a diferencia do italiano, menos sentimental e muito mais feroz e divertido.⁵

O renomado diretor espanhol Carlos Saura iniciou sua carreira em 1956, com *La tarde del domingo* (*La tarde del domingo*, Espanha). Já o diretor Luis Buñuel, naquele período, estava em plena negociação para rodar o filme *Viridiana* (*Viridiana*, Espanha, 1961). Na tentativa de melhorar a imagem do governo espanhol no exterior, já que a onda democrata havia tomado conta da Europa, o Ministério de Informação e Turismo autorizara Buñuel, que estava exilado no México, a rodar o filme na Espanha, desde que fossem feitas algumas mudanças no final do roteiro.

Mas, como se sabe, nem mesmo “significativas” alterações no roteiro poderiam alterar o corrosivo discurso que acompanha a narrativa da jovem Viridiana que, trocando o encerramento do convento por um sádico confinamento na fazenda de seu tio, protagoniza uma história carregada de erotismo e “heresias” das mais diversas [...]⁶.

Nesta década de 1960, todos os setores do país ainda estavam controlados pela ditadura de Francisco Franco, inclusive a Igreja Católica que o apoiava. O regime ditatorial censurava e queimava grande parte do material cinematográfico dos anos 1940 (em sua maioria contra Franco), tentando converter o cinema num instrumento político para ganhar a confiança e o amor do povo.

A intervenção do ditador foi tamanha a ponto de Franco roteirizar, sob o pseudônimo Jaime de Andrade, um filme em 1941 do diretor Jose Luis Sáenz de

⁵ GARCIA DE LEON & MALDONADO, 1989, p.150.

⁶ SILVA, 1999, p. 42.

Heredia, chamado *Raza*. Assim como Hitler pregava a superioridade racial dos alemães, Franco aplicou esta ideia aos espanhóis com o filme. Há uma cena de uma criança vendo o desfile militar e perguntando à mãe: - “Como isto é lindo, como se chama” – “Isto se chama Raza.” Na cena seguinte, Franco surge fazendo a saudação fascista. Após a Segunda Guerra, todas as cenas com gestos fascistas foram eliminadas do filme.

Ainda nesta época, o país apresentava uma configuração falsa de democracia. O filme *Viridiana*, que havia sido indicado para representar a Espanha, ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes e foi proibido de ser exibido no país por 17 anos.

Apesar de tamanha restrição à liberdade, o cineasta espanhol Carlos Saura conseguiu dar prosseguimento às suas obras sem ter que sair do país e teve a ousadia de rodar, em 1973, *A prima Angélica* (*La prima Angélica*, Espanha - 1973), cujo tema central é a Guerra Civil Espanhola. Foi dentro desse contexto ditatorial que, em 1972, surgiram os primeiros filmes de Pedro Almodóvar.

1.3. *EL CONQUISTADOR* ALMODÓVAR

Numa entrevista ao programa, *Cinemas do Mundo – Espanha*, exibido no canal GNT, Almodóvar explica que seu nome em árabe significa “O conquistador” e acrescenta “pero no me siento así”.

O cineasta, que saiu de um vilarejo e se deslocou para as ruas de Madri a fim de estudar cinema, fazia parte da geração de jovens que não só criavam manifestos artísticos que afrontavam a Igreja Católica, como desenvolviam temas existenciais que se sustentavam, mesmo em um contexto de pós-guerra.

Cantor de coral em escola de padres; cantor performático em espaços alternativos – estes epítetos parecem pertencer a pessoas diferentes, mas se aplicam à infância e juventude do mesmo artista. Pedro Almodóvar não só passou pelos palcos de teatros escolares, mas realizou o sonho de ser cineasta, construindo uma sólida carreira cinematográfica.

Almodóvar nasceu em 1951, em Calzada de Calatrava, um município da Cidade Real, cuja população é de 4600 pessoas e cuja economia é baseada na agricultura. Trata-se de um vilarejo muito influenciado pela religião Católica. As festas e tradições da cidade são inspiradas em acontecimentos religiosos. A Semana Santa é um dos períodos mais celebrados do ano. A pesca é um dos principais lazeres da cidade. As áreas livres da cidade que poderiam ser usadas para lazer são ocupadas por típicas romarias.

A família de Almodóvar (Fig. 1) dispunha de pouca renda, mantendo-se com os recursos advindos do campo. O pai, Antônio Caballero, que era militar, acabou não conhecendo o primeiro longa-metragem do filho. Morreu antes do lançamento, em 1980, de *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*.



Fig. 1: Almodóvar – de pé, à esquerda – com seus pais e irmãos
(Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm>)

Até os oito anos de idade, Almodóvar viveu em ambiente bucólico, povoado por galinhas, patos, cachorros e burros que, mais tarde, lhe serviriam de motivação para a inclusão de animais em seus filmes, como a onça pintada, em *Maus hábitos (Entre nieblas*, Espanha, 1983); o camaleão, em *O que fiz eu para merecer isto? (¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Fig. 2) Espanha, 1984); ou o galinheiro a la “arca de Noé”, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Espanha, 1988).



Fig. 2: Cena de “*Que fiz eu para merecer isto?* (Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm>)

Acompanhando o movimento de migração para lugares mais prósperos, a família de Almodóvar mudou-se para o Cáceres, já que Calzada de Calatrava oferecia poucos recursos e ainda se ressentia dos reflexos da Guerra Civil Espanhola.

“O garoto solitário que tinha o hábito de observar as pessoas e se rodear de monólogos, era sempre um observador, nunca um participante”⁷, dividia seu tempo entre a escola de padres salesianos e franciscanos e o cinema de sua nova cidade. Almodóvar conheceu comédias americanas de Frank Tashlin, Blake Edwards, Billy Wilder, Stanley Donen; os filmes franceses da Nouvelle Vague; e os italianos de Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni. Lia livros de todos os tipos, até encontrar publicações com as quais tivesse maior identificação.

“Minhas irmãs compravam coisas para casa e eu comprava livros, mas foi somente *O lobo da estepe*, de Herman Hesse, que me fez chorar: ‘meu Deus, há pessoas como eu. Eu não estou sozinho’.”⁸ Recorda-se de ir ao cinema e contar às irmãs versões modificadas dos filmes vistos, ocorrendo de elas gostarem mais da versão do irmão.

⁷ Trecho da entrevista *Almodóvar on Almodóvar*, de FREDERICK STRAUSS, 1996.

⁸ Apud STRAUSS, 1996, p. 5 e 6.



Fig. 3: Almodóvar na infância (Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>)

Faz alguns anos, como parte de um documentário sobre mim na BBC 2, uma equipe foi até o povoado onde vive minha mãe para entrevistá-la. Eu fazia uma tradução improvisada. Quando o jornalista lhe sugeriu que contasse alguma anedota sobre minha infância, minha mãe começou narrando com todo detalhe como eu vim ao mundo, quais foram meus primeiros gestos, meus primeiros barulhos, minhas primeiras reações. E eu morria de vergonha. Depois compreendi que só as mães e alguns gênios possuem essa capacidade de abordar de imediato o essencial sem esforço nem pudor.⁹



Fig. 4: Pedro Almodóvar na primeira comunhão, com sua mãe, foto de Francisca Almodóvar Caballero (Madrid, Collection Pedro Almodóvar. Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm>).

Almodóvar lembra-se de como sua mãe, Francisca Caballero, e suas amigas disfarçavam, em alguns momentos, e em outros, riam desenfreadamente, a ponto de lhe causar certo temor – “era como ver todos os instintos soltos por uns dias, a válvula de

⁹ *Apud* HOLGUÍN, 1999, p. 292.

escape de ânsias há tanto tempo reprimidas”.¹⁰ Ao se ler isto, imediatamente se pensa nas personagens femininas de Almodóvar, ao mesmo tempo dissimuladas e histéricas.

Francisca influenciou diretamente seu processo criativo. Aos oito anos, Almodóvar tinha o hábito de acompanhar a mãe às casas das vizinhas para que ela lesse cartas, já que grande parte da população de Cáceres era analfabeta. Almodóvar ficava admirado ao notar que parte do que ela lia era verdade, mas outra parte era ficção. Impressionava-se com sua habilidade de fingir com absoluta naturalidade e, conhecendo as necessidades dos destinatários, dizer o que, acreditava, gostariam de ouvir.

Lembranças e perguntas que não existiam se convertiam em sorrisos e complacência no rosto de quem as esperavam. Isso deu a Almodóvar a chave para a relação entre ficção e realidade. A ficção ‘atua muitas vezes como unificadora dessa realidade recheada de ecos que ela deixa e que necessita ser preenchida porque uma sem a outra não pode existir’.¹¹

Em 1961, Almodóvar assistiu a muitos filmes e leu muito. Também cantou como solista do coro do colégio. Conheceu obras de cineastas importantes, como Ingmar Bergman, “[...] Eu me lembro fazendo dez anos e dizendo aos meus amigos sobre o filme de Bergman *The Virgin Spring* [...] Eles me olharam quase com terror”.¹²

Em 1969, foi para Madri com o intuito de estudar e fazer cinema. Tornou-se frequentador assíduo do Instituto Cinematográfico e foi apresentado aos clássicos, dentre eles, as comédias americanas dos anos 1930 e 1940, de Ernst Lubitsch, Preston Sturges e Mitchell Leisen.



Fig. 5: Almodóvar nos anos de 1970

¹⁰ SALGADO citando ALMODÓVAR, 2001, p. 19.

¹¹ ALMODÓVAR, *El País*, fevereiro de 2000 *apud* SALGADO, 2001, p. 19.

¹² ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 1996, p.5 e 6.

(Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>)

Depois de realizar alguns trabalhos esporádicos, empregou-se na Companhia Telefônica Nacional, trabalhando por 12 anos como auxiliar administrativo. Em seu site oficial, o cineasta descreve como conheceu os dramas, as hipocrisias e misérias da burguesia espanhola que influenciariam seus filmes, mais tarde.

Ele tentou entrar na Escola Oficial de Cinema, mas o governo a havia fechado e, como não tinha dinheiro, sua alternativa foi aprender por conta própria, investindo na prática cinematográfica.



Fig. 6: Almodóvar nos anos 1980 (Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>)

Nesse período, escreveu fotonovelas em revistas *undergrounds*, como *Star*, *Víbora* e *Vibraciones*. Publicou a novela *Fogo nas entranhas*; a fotonovela pornô *Toda Tuya*; fez muitas colaborações no *El País*; *Diario 16* e na revista *La Luna*, em que lançou a série *Patty Diphusa e outros contos*.



Fig. 7: Fotonovela publicada nos números 32-33 da revista *Vibora* (1982). Roteiro de Pedro Almodóvar, fotos de Pablo Pérez Mínguez. Fabio McNamara interpreta Patty Diphusa (Madrid, Collection El Deseo. Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>).

O mais difícil para uma pessoa como EU, que tem tantas coisas para dizer, é começar. Chamo-me PATTY DIPHUSA e pertenço àquele tipo de mulheres que protagonizam a época em que vivem. Profissão? *Sex-symbol* internacional, ou estrela internacional do pornô, como queiram chamar.¹³

Dentre as publicações da época, *Patty Diphusa* obteve maior destaque. Trata-se da história de uma suposta estrela pornô internacional que revela suas experiências sexuais em uma revista pós-moderna *La Luna*. Ela fala de suas promiscuidades em plenos anos 1980. Curiosa e egocêntrica, Patty é uma personagem que nunca dorme e faz descrições repletas de um fino humor negro e sarcasmo, mas que se esvaem em sua ingenuidade.

Seu sucesso foi tão grande que recebeu a fama de rainha da “Movida Madrilenha” – movimento juvenil da contracultura espanhola, que começou no pós-franquismo e se estendeu até o início dos anos 1980, do qual Almodóvar faz parte.

¹³ ALMODÓVAR, 2006, p.5.

Escrevi coisas assim (como *La Ceremonia del Espejo* publicado no *El Pais* em 1975) no período em que cheguei a Madri, no fim dos anos 60 e início dos 70. Eu estava verdadeiramente apaixonado pela literatura, escrevia todo tipo de narrativa e esperava me dedicar de modo integral à escrita. Até descobrir o *Super 8* e compreender que para mim era mais fácil escrever com uma câmera. Nesse momento parei de escrever contos e outros tipos de narrativas, e passei a fazer roteiros.¹⁴

Com o dinheiro que recebeu da Telefônica, comprou sua primeira câmera *super oito*. Adotava a rotina de trabalhar formalmente durante o dia e fazer filmes à noite e nos fins de semana. Em 1972, realizou seus primeiros curtas-metragens e os levou para Barcelona. Sem som, eram dublados ao vivo pelo próprio Almodóvar, já que a gravação do áudio para o *super oito* não tinha qualidade. Dessa forma, o cineasta ficava próximo ao projetor para fazer as vozes e comentários às performances dos atores. Quanto à trilha musical, ela era inserida durante a apresentação dos filmes por seu irmão Augustín Almodóvar. As primeiras exposições eram feitas nas casas dos amigos e organizadas por Pedro. Não conseguindo evitar o sucesso, deslocaram a exibição para bares e discotecas. Depois, escolas, galerias de arte e, finalmente, um dos pontos mais populares da capital espanhola da época: o Instituto Cinematográfico de Madri.

Marcados por muitas risadas, seus primeiros filmes são lembrados, até hoje, com muito bom humor pelos primeiros espectadores – amigos que ganharam cerveja em troca de assistirem a seus curtas-metragens. Embora muito aplaudido pelo público, “diretores e teóricos não o consideravam um verdadeiro artista. Naquele tempo, o *Super Oito* era muito influenciado pelo movimento *underground*. Tratava-se de um cinema essencialmente conceitual, em que nada acontecia”.¹⁵

Por outro lado, meus filmes sempre contavam histórias. Este foi meu maior desejo desde que eu peguei pela primeira vez uma câmera. Mas para os membros do movimento do *Super Oito* contar uma história era algo ultrapassado, como um filme dos anos 40. E acabei me sentindo deixado de fora do movimento a que eu pertencia naturalmente.¹⁶

Paralelamente, Almodóvar também se destacava na Movida Madrilenha (La Movida), por apresentar-se travestido, em uma banda de rock paródico, com o cantor Fabio McNamara – que fez participações em filmes posteriores, como *Labirinto de*

¹⁴ ALMODÓVAR *apud* STRAUSS, 2008, p. 29,30

¹⁵ STRAUSS, 1996, p.2.

¹⁶ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 1999, p. 2.

Paixões e *Que fiz eu para merecer isto?* –, e também por atuar no grupo de teatro *Los Goliardos*, no qual conheceu a atriz Carmem Maura, que seria a grande estrela de seus filmes até *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (voltando a trabalhar com ele somente em *Volver*, de 2006).



Fig. 8: Almodóvar e McNamara e Carmem Maura em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>)

Em resposta à educação militar castrativa e normativa, o cineasta demonstra sua visão crítica nos primeiros minutos de *Carne Trêmula* (1997) – no rádio anuncia-se a morte do ditador Francisco Franco e em seguida nasce o protagonista. Apesar disso, o cineasta se nega a reconhecer que seus filmes sejam um tanto transgressores e antifranquistas.

Não há tanta intenção em ser transgressor, porque a transgressão implica um respeito à lei que eu não tenho. Do mesmo modo, meus filmes não são antifranquistas, porque eu, em meus filmes, nem sequer reconheço a existência de Franco. São feitos (os filmes) como se Franco não tivesse existido. Não é que não me interesse (por política), senão não estaria atuando – esta é um pouco a minha vingança – como se ele não tivesse existido, e pelo fato de não haver existido, não existe tampouco sua lembrança, nem sua sombra.¹⁷

¹⁷ ALMODÓVAR, *apud* HONÓRIO, 1999, p. 222.

Suas obras afrontam politicamente os hábitos do país, a religião, entre outras regras sociais e instituições como a polícia, vista de forma banalizada e idiotizada, exemplo que pode ser encontrado com mais ênfase em seu primeiro longa-metragem (a análise do filme será feita nas próximas páginas), *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (*Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*, Espanha, 1980).

Os filmes *Labirinto de Paixões* (1982), *Maus Hábitos* (1983), *O que eu fiz para merecer isto?* (1985), *Matador* (1986), *A lei do desejo* (1987), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1989), *Ata-me* (1990), *De salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995) e *Carne trêmula* (1997) são marcados por aparições mais breves e não menos críticas à figura da polícia espanhola. Não raro, Almodóvar a caracteriza como medrosa - tem o hábito de chegar atrasada à cena do crime - e patética – ao chegar ao local finge ser destemida. Esta referência pode ser encontrada de forma literal, na ocasião do estupro de *Kika*. Já os filmes seguintes, inclusive de maior notabilidade comercial – *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Fale com ela* (2001), *Má educação* (2004) e *Volver* (2006), não dispõem de personagens policiais caricaturizados.

Em 14 de junho de 1985, depois de ter realizado cinco filmes produzidos por Pepon Corominas, Figaro Films, Alphaville, Tesouro S.A., Luis Calvo, Andrés Vicente Gómez, Cia Iberoamericana de TV S.A., Pedro e Augustín Almodóvar fundaram a produtora *El Deseo*. Segundo entrevista concedida a Frédérick Strauss, Almodóvar achava que ver seus filmes produzidos por várias produtoras seria como ter filhos de pais diferentes, com os quais sempre estivesse em desacordo.



Fig. 9: Almodóvar e seu irmão Augustín diante de uma foto de Marilyn Monroe (Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>)

Havia chegado o momento de se desligar de outras produtoras para ter seus próprios filmes. Agora, Almodóvar não só seria cineasta, como coprodutor, apesar de não se assumir como tal, já que é seu irmão quem passa a desempenhar esta função. Em entrevista a STRAUSS (2008), arguido sobre a relação profissional com seu irmão, o cineasta não poupa elogios às habilidades de Agustín, descrito com os dotes de economista e contador, funções essenciais para a atividade de produtor de cinema.

O primeiro filme de sua empresa foi *A lei do desejo* (*La ley del deseo*, Espanha, 1986), nome que lembra o de sua produtora. Apesar da grande dificuldade financeira para finalizá-lo, Almodóvar obteve com ele, 15 prêmios na Espanha, Colômbia, Brasil, Itália, Bélgica, Estados Unidos e França, além da possibilidade de exibição em festivais até mesmo do Oriente.

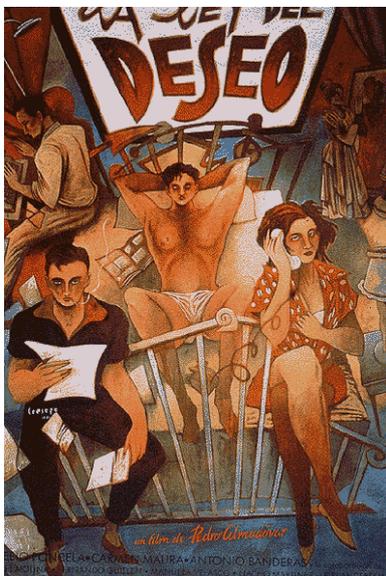


Fig. 10: Cartaz do filme *A lei do desejo*

Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>

Enquanto viajavam para divulgar o filme, Almodóvar “matava” o tempo escrevendo o roteiro de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Uma história bem sucedida que garantiria a independência econômica de obras seguintes. A conquista de mais de 23 prêmios de festivais pelo mundo todo e a nomeação ao Oscar e ao Globo de Ouro deu a *El Deseo*, o reconhecimento internacional de que ele e seu irmão precisavam.

Conhecendo a intensa trajetória de Almodóvar, nota-se que não se trata de um sucesso aleatório. Sua formação familiar, o impacto de encontrar uma cidade como Madri, com uma densa cultura cinematográfica; as origens bucólicas e seu contato com a classe média, em contraponto com o universo “marginal” da capital espanhola, criaram um jogo de paradoxos que o inspirariam a ir além de um simples observador e de um bom contador de histórias.

Ao compartilhar seu olhar com o público, este cineasta-roteirista, escritor, ator, fotonovelistas e cantor performático, despertou a atenção do mundo, notabilizando-se como criativo contador de histórias. Com todas essas facetas, Almodóvar construiu um amplo arsenal de narrativas a partir de personagens esdrúxulas e cativantes que

passaram a fazer parte de seu rico universo fabular, encontrando sua forma de expressão maior no cinema através de curtas, a princípio, e de consagrados longas-metragens, posteriormente.



Fig. 11: Almodóvar e seu irmão Agustín (Fonte: <http://www.egeda.es/eldeseo/eldeseo.asp>)

No início pensei, tal como minha mãe, que para Pedro o cinema fosse um passatempo, e que continuaria a sê-lo, porque a forma como fazia cinema nos dava a impressão de que ele seria sempre um marginal, no bom sentido do termo: livre, não integrado ao sistema. Contudo, para nossa grande surpresa, o sistema o reconheceu. Hoje a empresa de produção que fundamos, a *El Deseo*, reflete esse espaço insólito e paradoxal que Pedro conseguiu encontrar: estamos na indústria, mas mantemos nossa singularidade.¹⁸

Essa singularidade será analisada no capítulo a seguir.

¹⁸ Agustín Almodóvar, em entrevista a STRAUSS, 2007, p. 99 e 100.

2. ANÁLISE DOS FILMES ESCOLHIDOS

2.1 NARRATIVA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Sem preconceitos: a flor encontrada no lodo

Ao analisar a narrativa e a linguagem cinematográfica usadas por Pedro Almodóvar, é possível desvendar as estratégias usadas pelo cineasta, as quais nos permitem fazer uma leitura despida de preconceitos. Suas obras procuram humanizar e universalizar personagens, revelando um sentimento em comum entre eles, o medo do abandono. Os filmes provam que há mais semelhanças que divergências entre donas de casa e travestis, quando o assunto é o amor. Ambos desejam amar e ser amados, e sentem, portanto, um medo profundo do abandono. Pode-se afirmar que esta é a característica temática central dos filmes de Almodóvar: o medo do abandono.

Para um cineasta que veio de um povoado religioso e tradicionalista, é curiosa a sua repetitiva abordagem acerca de universos marginais. Aparentemente, uma “casa de marimbondos”. Para Almodóvar, no entanto, são personagens complexas, que enriquecem sua narrativa, repleta de homossexuais, escritores assassinos, jornalistas sanguinários, travestis, drogados, prostitutas, incestuosos, estupradores, homens patetas, mulheres histéricas, mães e filhas problemáticas, freiras lésbicas e padres pedófilos.

Ao comentar a construção de um filme, CHAYEFESKY afirma: “O melhor que pode acontecer é o tema ser agradável e claro desde o início.”¹⁹ HOWARD & MABLEY (1996) acreditam que se pode definir o tema como sendo o ponto de vista do escritor em relação ao material. Talvez, os temas dos filmes de Almodóvar não sejam exatamente agradáveis à primeira vista. Entretanto, são claros desde o início e tornam-se agradáveis, no decorrer da narrativa, à medida que usam de linguagem capaz de desarmar o olhar do espectador de possíveis preconceitos.

HOWARD & MABLEY também observam a respeito das personagens e dos diálogos que, mesmo quando a interpretação é soberba, ainda assim é melhor dar ações aos atores, permitir que interpretem, e não fiquem apenas falando. Almodóvar não titubeia em usar, em seus filmes, muitos diálogos que estão longe de ser verborrágicos. Talvez, porque estejam impregnados de frases bem-humoradas que dão leveza e ajudam a obra a ser bem digerida pelo espectador. Mas, principalmente, porque os diálogos carregam a narrativa com a mistura de drama e comédia, envolvendo ricas personagens, o que caracteriza seu estilo peculiar. Um exemplo disto é a fala de um travesti:

¹⁹ CHAYEFESKY, *apud* HOWARD & MABLEY, 1996, p. 95.

“Este Chanel é autêntico? Não. Como ia gastar meio milhão num Chanel autêntico com tanta fome no mundo? A única coisa verdadeira que tenho são os sentimentos e os litros de silicone que pesam horrores.”²⁰

Por detrás de excêntricas sombras de travestis e exaustivas faxinas de donas de casa prevalece um tema comum: o medo do desamparo. Nessa busca pelo essencial, encontramos a verdade e a complexidade de suas personagens. Interessa menos o seio de silicone e mais a motivação para colocá-lo. Ou seja, investigam-se aqui os sentimentos das personagens, ao invés de julgá-las. Seus filmes subvertem, vão além de narrativas folhetinescas, desviando-se do sensacionalismo e do banal. Ele mesmo o declara:

[...] telenovelas são sobre sentimentos. Mas sentimentos falsos, ora complacentes, ora truculentos, onde não há dor de verdade. Não há problemas verdadeiros. As personagens não são de carne e osso. Meu filme é contra esse tipo de TV. Mas não é intencional. Não pensei nisso.²¹

O cineasta retira camadas de plástico, maquiagem e purpurina: o complexo encoberto pelo superficial, a flor encontrada no lodo, o tormento do amor nas esquinas sombrias de Madri, onde se misturam sexo, loucura e abandono.

Gosto de personagens barrocas. Gosto de criar uma tensão dramática, e isso traz grandes problemas. Minhas personagens vivem situações extremas. Porque é disso que gosto de falar. Não quero filmes sobre seres equilibrados, sem problemas [...]²²

Barroco sim, porém sem culpa

O termo “barroco” usado por Almodóvar, parece dever-se à presença, em sua obra, de contradições e ao mesmo tempo de um sincretismo estilístico, devido à forma explosiva, jamais equilibrada e clássica, com que as personagens se manifestam. De acordo com STRAUSS (2008), “Almodóvar mistura e reformula os gêneros cinematográficos tal como mistura e reformula os gêneros masculino e feminino.”²³ O

²⁰ Resposta da personagem Agrado a Manuela, em *Tudo sobre minha mãe*, 1999.

²¹ Fala de Almodóvar, no *making of* do filme *Tudo sobre minha mãe*, exibido pela Eurochannel, 1999.

²² *Ibidem*.

²³ STRAUSS, 2008, p.10.

termo “barroco” em tal contexto, é usado por ele com a função de ressaltar dimensões andróginas, ambíguas, englobando ao mesmo tempo o santo e o profano, a religiosidade e o ateísmo, as roupas baratas que parecem caras, a complexidade das purpurinas. Contradições inerentes ao ser humano, mas vistas aqui sob lente de aumento.

Apesar de caracterizadas de forma paradoxal, suas personagens não carregam, no entanto, a típica culpa barroca. Assumem-se como pessoas contraditórias e francas. São comprometidas com a “verdade”, seja qual for o seu teor e venha de onde vier, mas se esforçam por encarnar a libertação *del deseo*, como resposta à opressão herdada de Franco. Importa que seus pensamentos sejam assumidos de forma destemida, o que fica evidente no diálogo mantido entre Sexilia e sua analista, em *Labirinto de Paixões* (1982):

Sexilia (S): “Encontrei uns garotos e os levei para casa de graça. Ainda não preciso pagar por isso.”

Analista (A): “Está insinuando que foi para a cama com eles?”

S: “Lógico.”

A: “Quantos eram?”

S: “Uns oito ou dez, não contei.”

A: “E as garotas?”

S: “Só eu. Nunca levo garotas às festas. Eu já sou suficiente.”

A: “Sexi, mas isso quer dizer que você é...”

S: “Ninfomaniaca? Sim. Desde pequena.”

Se considerarmos esta cena do ponto de vista da linguagem cinematográfica, importa fazer a análise dos planos usados pelo diretor: num meio primeiro plano, vemos a analista passando roupa, enquanto vez ou outra joga um salgado para o alto, tentando acertá-lo na boca. Segue-se um plano americano, que revela Sexilia sentada numa poltrona, fumando, com ar de deboche e achando graça da analista. Na composição de cores, sobressai o vermelho; vermelho e branco são as cores dos vestidos das duas, a poltrona tem uma estampa bege e vermelha, com uma pele decorativa encarnada. Os planos bem fechados, cobertos por uma cor muito quente, têm a função de sugerir intimidade compartilhada.

A seguir, em plano médio, vemos Sexilia falar sobre sua experiência com vários rapazes. A analista se aproxima dela e ocupa outra poltrona; ambas estão de pernas cruzadas. Há livros empilhados nas estantes, um espelho, uma lareira e jarros de plantas, uma configuração visual que, agora sim, se assemelha à de um consultório. Importante nesta cena é o diálogo estapafúrdio, em que a intimidade é revelada, inclusive a da analista:

Analista (A): “Mas deve se controlar.”

Sexilia (S): “Por quê?”

A: “Não será sempre jovem. Digo por experiência. Além disso, não é justo! Pode parecer bobagem, mas a culpa é de seu pai.”

S: “Meu pai? Por quê?”

A: “Explico. Você odeia o sol, por identificá-lo com ele. Porque está apaixonada por ele. Muito apaixonada. E deita com todo ser vivo para ver se ele reage e nota que você existe. Mas seu pai está cego, completamente cego. Não percebe que sua felicidade depende dele. Sua felicidade e a minha.”

S: “Minha felicidade com certeza não. Mas por quê a sua?”

A: “Por que esconder de você? Quero comer seu pai.”

S: “Meu pai?”

A: “Êxito profissional não é tudo. Vou ligar para ele.”

Além do excesso de franqueza e ausência de culpa, o respeito ao próximo é outro aspecto inerente às personagens. Em *Pepi Luci e Bom* (1980), apesar de Luci ser agredida pelo marido, escolhe ficar com ele. As garotas respeitam a sua decisão e seguem suas vidas, ao invés de a julgarem. Em *Labirinto de paixões* (1982), Sexilia e Riza Niro se apaixonam e querem viver um para o outro, apesar de ela já se ter manifestado como ninfomaníaca e ele ser homossexual. A Madre Superiora, em *Maus hábitos* (1983), não carrega a culpa de ser religiosa, drogada e lésbica. Em *Fale com ela* (2002), Marco visita na cadeia seu amigo enfermeiro – Benigno – mesmo depois de este ser acusado de estupro, por ter mantido relações sexuais com sua paciente em coma, Alicia.

A ausência de medo, de culpa e a presença de respeito mútuo e compreensão predominam na temática dos filmes de Almodóvar, o que poderia levantar o seguinte questionamento: a obra do cineasta seria amoral, sem leis e sem regras?

Suas personagens são movidas pela força do desejo, que prevalece em suas ações. Por isso, seria ingenuidade julgar seus filmes como amorais. Almodóvar não reforça hábitos tradicionais, mas cria uma moral própria, contestadora.

Em *Tudo sobre minha mãe*, Manuela segue o impulso de deixar Madri e voltar a Barcelona, para revelar, por fim, ao ex-marido travesti que tivera um filho seu, falecido aos 17 anos. Em *Fale com ela*, Benigno o tempo todo é movido pelo desejo de se casar com a paciente em coma, Alicia. Na primeira cena de *O que fiz eu...*, a faxineira Glória segue o impulso de fazer sexo casual com um homem desconhecido. Em *De salto alto*, a âncora do jornal assume ao vivo a culpa pelo assassinato do marido, no mesmo instante em que anunciava a notícia da morte dele. São muitos os exemplos de comportamentos que se assemelham e podem sugerir um perfil comum às personagens “almodovarianas”. Esta é uma expressão emblemática e curiosa, uma vez que dá margem a outra característica do cineasta: a predominância do universo feminino.

Homens e mulheres femininos

Suas personagens são vítimas da paixão, pessoas amorosamente feridas, que reagem de forma ativa às dificuldades da vida. Entretanto, em seus filmes, muitas vezes, são as mulheres que exercem profissões consideradas de domínio masculino e ocupam cargos mais elevados que os dos homens. “As personagens femininas, mais que as masculinas, são as melhores representantes dessa ‘volta por cima’, pois, como sujeitos dramáticos, suas reações são mais ricas que as dos homens.”²⁴

Até mesmo em *Fale com ela* (2002), que é um filme protagonizado por dois homens, nota-se a forte presença feminina. Marco é um jornalista que se apaixona pela toureira Lydia; mesmo durante o romance, ainda se emociona ao lembrar-se de sua ex-namorada Ângela. Ele é um homem sensível, que chora com facilidade em eventos públicos, como casamentos ou espetáculos de música e dança. Já Benigno é um enfermeiro que vive sozinho, pois perdeu a mãe, sua única referência feminina, que aparece no filme apenas mediante uma voz em *off*. Ele vivia integralmente para atender aos cuidados da mãe doente, situação que explica suas relações patológicas com Alicia. Apesar de ser sociável e querido por sua equipe de trabalho, vive em um mundo paralelo. O universo destes dois homens é transformado, devido a sua relação com essas mulheres, e eles acabam vivendo em função delas por um período determinado.

Em *Tudo sobre minha mãe* (1999), Almodóvar faz uma homenagem às mulheres, sobretudo àquelas que precisam “atuar” – agir como atrizes – para seguirem suas trajetórias. Almodóvar acredita que haja muitas profissões em que é preciso “atuar” neste sentido. “A história oscila continuamente entre as mulheres que atuam na vida e as

²⁴ ALMODÓVAR, citado por CAÑIZAL, 1996.

que atuam no palco, mas que acabam sempre por serem confrontadas com a realidade”.²⁵

A admiração pelo universo feminino é tão forte que leva Almodóvar a pagar um grupo de cinco mulheres, para falar sobre suas experiências pessoais. Foi o que ele revelou em entrevista de 1995, concedida ao programa Roda Viva da TV Cultura, quando respondeu à atriz brasileira Patrícia Travassos, uma entrevistadora do programa. Naquela ocasião, ela lhe havia perguntado sobre como obtinha contato com as suas fontes de inspiração. A contingência advinda da fama, provavelmente – disse, então, Almodóvar - o impossibilitava de ouvir, nos ônibus, conversas corriqueiras de mulheres, hábito que revelou manter durante a juventude. Para ele, todo este “trabalho de campo” o inspirava na feitura de seus roteiros.

Enquanto, em *Fale com ela*, há dois protagonistas masculinos, em *Volver* (2006), praticamente todas as personagens são femininas. O único homem que poderia ter alguma força na história é assassinado pela enteada. Nessa obra, Almodóvar não poupa elogios ao ícone feminino do cinema italiano, Sophia Loren. Ele a reverencia através do visual da personagem Raimunda (interpretada por Penélope Cruz), muito semelhante ao de Loren em sua juventude, quando atuara em papéis marcantes da cinematografia italiana. Raimunda é uma personagem ao estilo de Glória, de *Que fiz eu para merecer isto?* (1984): jovem mãe que acumula vários empregos para sustentar o marido desempregado e a filha adolescente, Paula (Yohana Cobo).

Paula é uma personagem de poucas falas, mas que guarda angústias de adolescente e de adulta. Ela fora violentada pelo padrasto e o mata, mudando o rumo da história. Já Sole (Lola Dueñas), a irmã mais velha de Raimunda, possui um salão de beleza ilegal e vive sozinha, desde que o marido a abandonou para fugir com uma de suas clientes. Agustina (Blanca Portillo) é amiga de Sole e Raimunda. Sua mãe teve um caso com o pai das amigas. Ela é uma personagem curiosa que gosta de fumar maconha “para conviver com os efeitos da quimioterapia” e vive “cenas estranhas” como ir a um programa de televisão, revelando que está com câncer e ainda de forma ingênua se impressionar com o sensacionalismo deste programa. Irene (Carmem Maura) é a mãe de Raimunda e Sole. Maura faz um papel reduzido, mas não menos eficaz, se comparado aos protagonizados por ela até *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988). Sua atuação inclui poucos diálogos, mas está repleta de expressões fortes, que intensificam o tom dramático e cômico do filme.

Outro ator muito atuante em seu cinema, contemporâneo de Maura e também descoberto nos palcos é Antonio Banderas. Ele atuava no Teatro Nacional da Espanha

²⁵ ALMODÓVAR, em entrevista a STRAUSS, 2008, p. 224.

em Madri, em 1982, quando foi convidado por Almodóvar para ser coadjuvante de *Labirinto de Paixões*. Logo em seguida, ele trabalhou em *Matador*, *A Lei do desejo*, *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, aparecendo depois como protagonista em *Ata-me*. Para Banderas, impressiona o potencial manipulador do cineasta: “Almodóvar é o deus do mundo que cria e o manipula, segundo sua própria imagem”. É o que ele diz, no documentário para TV *Tudo sobre o desejo* – o cinema passional de Pedro Almodóvar.²⁶

Manipulação

Uma metáfora visual que ilustra bem a frase de Banderas é a cena do início de *A lei do desejo* (1987). Vê-se um jovem de aproximadamente trinta anos, de costas em um quarto em plano médio, andando em direção à cama. Ele ouve uma voz misteriosa em *off*: “Sente-se e tire a roupa”. A câmera delicadamente se aproxima, enquanto ele tira as roupas. A voz prossegue com as orientações: “Devagar...assim!”, “Não tire a cueca ainda”. Quando o rapaz olha inadvertidamente para a câmera, ouve: “Não me olhe”. Compreende-se que o dono da voz é aquele que o está observando. Ou seja, há uma subjetiva do dono da “voz misteriosa”. Esta reitera: “Não me olhe”, “Lembre-se, você está só”.

Após um plano sequência que termina em *zoom*, aproximando-se até plano americano do rapaz, ouve-se: “Tem um espelho à esquerda”, vê?”. Em primeiro plano, o rapaz é instruído a se olhar e se beijar no espelho. A voz prossegue: “De novo. Imagine que está me beijando e gostando. Esfregue-se no espelho. Mais. Está gostando? Volte para a cama”. Em um dado momento, a voz ordena: “Peça para eu te f... Não me olhe, não estou aqui”. O rapaz questiona a ordem dada dessa vez, não com o olhar, mas dizendo: “Não combinamos isso.” E a voz insiste “Vamos, peça”. Neste momento, o dono da voz é revelado em primeiro plano; é um senhor de mais de cinquenta anos, que continua: “Não tenha medo. São só umas palavras”. Outro homem de meia idade aparece em primeiro plano, no mesmo ambiente do primeiro, dizendo: “Me f..., me f...” Agora vemos a expressão, em meio primeiro plano, do perfil dos dois narradores que estão em uma cabine de estúdio, e do rapaz, que se masturba no quarto. Uma série de planos aumenta a expressão cada vez mais tensa dos três, até culminar com o momento do gozo, em que o ator diz que vai gozar e um dos homens acrescenta: “Eu também”. Vê-se em primeiro plano a expressão de gozo, em meio perfil, dos dois senhores e o roteiro que estavam lendo enquanto narravam. Eles dublavam uma cena que se desenvolvia num filme sendo exibido diante de uma platéia numa sala de cinema.

²⁶ Fala de Almodóvar, no *making of* do filme *Tudo sobre minha mãe*, exibido pela Eurochannel, 1999.

Nesta cena, os olhares e a fala do ator “Não combinamos isso”, sugerem um desconforto do mesmo em relação ao que havia sido acertado entre ele e os narradores. Há um conflito, marcado pelo seguinte questionamento: será que o ator vai gozar ou interromperá a cena? Esta dúvida sustenta o conflito, o que dá vida à narrativa, pois o conflito é um ingrediente essencial de qualquer trabalho dramático.

No caso de Almodóvar, o conflito parece ocorrer antes da materialização do roteiro: nasce do desafio de romper com os preconceitos dos espectadores. Pode-se dizer que, de um lado, tem-se o diretor Almodóvar; de outro, o preconceito do público em geral. A solução do conflito seria o filme pronto e exibido. Nele, trava-se contra o preconceito uma luta ideológica, na qual o cineasta usa como arma sua obra, realizada ao longo de 30 anos.

Em seus primeiros filmes, via-se um Almodóvar *underground*, que protestava de forma mais deliberada contra o preconceito, usando, para chocar, cenas de perversão, como o festival de ereções ou a cena em que *Bom* urina em *Luci* (em *Pepi, Luci, Bom*). Isso se explica pela dura repressão que imperou na Espanha, durante o período da ditadura de Franco. Entretanto, tal expressão artística não era resultado apenas de uma rebeldia ideológica, pois, apesar de autodidata, Almodóvar, já em seus primeiros filmes, escrevia roteiros bem planejados, que previam ritmo de edição e tempo de montagem bem definidos.

É um erro pensar que o ritmo pode nascer de uma profusão de planos. O plano, antes de mais nada, deve ter seu ritmo interno. Cada plano deve trazer uma informação à história ou deve colocar uma nova questão sobre ela. Cada plano deve, portanto, poder contar algo, e é essa a chave do ritmo do filme.²⁷

Em seu primeiro longa-metragem, *Pepi, Luci, Bom...* (1980), há um plano sequência que transmite o efeito de câmera subjetiva. Começa com imagens das janelas de um prédio, desliza por vasos de plantas numa janela de apartamento, chegando a enquadrar um disco que toca na radiola a trilha musical do filme. Aparecem detalhes da escrivainha (casal de bonecos de bolo de casamento misturados a outros objetos), até revelar a dona do apartamento folheando um álbum de figurinhas do Super-Homem. Há um corte seco para o plano detalhe da fotografia do Super-Homem, voando sobre os prédios. É feito um *zoom out*, mostrando o álbum de figurinhas. Agora, vê-se a garota em plano médio, colando as figurinhas. Corte para o plano de detalhe da campainha, tocada por mão de homem (de terno). Uma panorâmica de cima para baixo descreve as

²⁷ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 137.

plantas na janela e a garota ao fundo. O posicionamento da câmera alta sugere o conflito da cena, pois revela uma plantação de maconha em primeiro plano, e o homem que está tocando a campainha é um policial.

A sinopse deste primeiro longa é a seguinte: Pepi, uma garota moderna e irreverente, vive perto da casa de Luci, típica dona-de-casa quarentona, abnegada, submissa e casada com o policial que a flagrou com os vasos de planta de maconha. Bom é uma jovem lésbica perversa, vocalista de um grupo pop, El Bomitoni. Um estupro, ocorrido no apartamento descrito acima, mudará o destino das três personagens, em especial a vida de Pepi, que será violada pelo policial, e de Luci, que passará por novas experiências sexuais.

Na cena inicial descrita, conhecemos o universo de Pepi. Mesmo sendo o primeiro longa-metragem do cineasta, com poucos recursos, é fácil perceber sua maturidade cinematográfica, pois revela-se aqui apenas o que será importante para a caracterização da personagem e para a narrativa. O visual de trancinhas de Carmen Maura, a música alta, o álbum de figurinhas do “Super-homem” e os objetos na estante ressaltam a ingenuidade de Pepi, que será estuprada em seguida.

Pepi usa blusa vermelha, saia verde, sapato “de boneca” e, após o estupro, há um corte para um letreiro semelhante ao de um *outdoor*, ocupando toda a tela com os escritos: “Pepi estava sedenta por vingança”. Desta vez, ela surge em plano de meio conjunto, andando de um lado para o outro com um cigarro na mão, vestindo calça preta e blusa marrom de brilho. Tem os cabelos soltos e usa botas de salto alto. A cor do figurino verde e vermelha da primeira cena contrasta com a cor marrom e preta da segunda, reforçando o desejo de vingança de Pepi, após o estupro.

Pessoalmente, minha maior fonte de inspiração é, sem dúvida, Alfred Hitchcock. O que mais peguei nele foram as cores. Ao mesmo tempo porque as cores me lembram minha infância e porque – uma coisa certamente está ligada à outra – são as cores que correspondem à minha noção do que é uma história.²⁸

Pensando em cores

Almodóvar parece conceber cada plano como um quadro que tem não apenas seu ritmo interno, mas sua cor própria. O cineasta se utiliza de uma escala de cores em que predominam o azul, o amarelo, o verde e, principalmente, o vermelho, cor que pode ser eleita para representar toda a sua obra, aparecendo, inclusive, na logomarca de sua produtora *El deseo*. Como se viu, o tema constante das obras de Almodóvar é o amor,

²⁸ ALMODÓVAR *apud* TIRARD, 2006, p. 36.

seguido pelo medo do abandono. Ora, o vermelho é associado à ideia de amor e paixão, o que sugere uma consciente correspondência de tema e cor por parte do cineasta.

Uma cena representativa da paleta de cores usada por Almodóvar ao longo de sua carreira pode ser vista no início de *Tudo sobre minha mãe*, em que, depois de um *travelling* lento, a câmera desliza sobre os botões coloridos do painel de um medidor de eletrocardiograma. A longa e minuciosa duração de tal movimento reforça a intenção do cineasta em significar as cores azul, verde, amarelo e vermelho, cores-símbolos de toda a sua obra.

Este impacto dramático das cores é usado frequentemente pelo cineasta, tanto para atender a seu gosto e estilo, como para emocionar o público. Com frequência, estudos revelam o quanto seu cinema se assemelha a um *outdoor* de cores tão históricas, quanto suas personagens. A cor é um elemento de composição que ajuda a transmitir agressividade e doçura, expressividade e silêncio, a superfície e a profundidade das coisas.

Nos coloridos créditos iniciais de *Pepi, Luci e Bom...* (1980) há uma sucessão de desenhos, que se associam direta ou indiretamente aos vários momentos do filme: o título do filme, com o rosto das três protagonistas desenhado de forma caricatural; mulher e homem se olhando e riscos em azul, amarelo e vermelho por todos os lados; duas mulheres conversando, com indumentárias completamente diversas; quatro mulheres seminuas reunidas, fazendo pose. Os desenhos parecem anúncios, que ajudam a despertar o interesse em ver o filme.

Já nos créditos de *Volver* (2006), Almodóvar é mais econômico e sóbrio, ao escrever os nomes dos apoiadores apenas sobre uma tela preta. Inicia-se o filme com panorâmica da direita para a esquerda, mostrando várias mulheres limpando túmulos e, em seguida, surge o crédito da produtora *El deseo*, em vermelho, que, como consequência, é lido da direita para esquerda, numa ordem inversa à natural. Segue o nome do cineasta em vermelho, visto da mesma forma. Ou seja, com esta aplicação de créditos de formas e cores que se transformam a cada filme, o espectador já pode ir se ambientando com a estética do filme.

Entre os créditos de *Pepi, Luci e Bom...* e *Volver* há 26 anos de diferença. Na ocasião do primeiro, Almodóvar era um jovem de menos de 30 anos, na do segundo, um senhor de meia-idade. Esta comparação reforça a ideia de que seu cinema, já desde o início, apesar de artesanal, tinha estilo bem definido.

Amadurecendo

O período *underground*, um pouco antes da fase em que realizou *Pepi, Luci e Bom...*, deu-lhe instrumentação empírica para desenvolver o conteúdo de suas narrativas. Tinham pouco êxito perante a crítica nos festivais espanhóis especializados, em que se privilegiava um cinema de sensações aleatórias, desprovido da responsabilidade na construção de roteiros com conflitos e resoluções bem definidos. Importava apenas sugerir ideias. E Almodóvar, apesar de *underground*, optava por narrativas com “início, meio e fim”.

Desde aquela época, ele parecia carregar a missão de chocar e propor temáticas que pudessem ser vistas com novos olhares. Com o passar do tempo, a rebeldia e a necessidade de chocar transformaram-se em ousadia e seriedade – características que o levaram a um cinema de essência, preocupado, sobretudo, com as motivações das personagens.

Em *A flor do meu segredo* (1995), tem-se uma obra mais sóbria, mas que servirá como um divisor de águas. A partir desse filme, o cineasta alcança maturidade para imprimir conteúdo mais profundo e forma mais refinada. Apesar de algumas características dessa maturidade já estarem presentes em filmes, como *Que fiz eu para merecer isto?* (1984), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Ata-me!* (1990) ou *De salto alto* (1991), as personagens de *A flor...*, não precisam apelar a todo tempo para o riso, embora a alternância entre trágico e cômico sempre esteja presente, como característica essencial de sua obra. Os momentos bem-humorados servem para aliviar o peso da história dramática da escritora Leo (interpretada por Marisa Paredes), abandonada pelo marido que a troca por sua melhor amiga.

Numa cena se anuncia o luto amoroso de Leo por Paco. Este, por sua vez, usa a guerra como subterfúgio para estar longe da esposa. Aqui se tem um belo exercício de alternância de choros e risos. Leo se apropria das botas de Paco, que servem como lembrança, mas lhe apertam os pés – metáfora visual bem-humorada e sugestiva, que anuncia o fim do relacionamento entre ambos.

Quando Leo aparece escrevendo a respeito das botas - que ela não consegue descalçar - não se ouve música, mas apenas o toque da máquina datilográfica. Em seguida, vemos Leo andando por Madri e se encontrando com um pedinte insistente – que, mais tarde, descobre-se ser o filho drogado de sua amiga. Ela tem a ideia de lhe pagar, se ele a ajudar a tirar as botas. Entretanto, nem com toda a força, as botas saem de seus pés. O rapaz, precisando do dinheiro prometido, tenta solucionar o problema, debaixo dos protestos de Leo e da chuva - que começa a cair. Aqui, como em grande parte da obra de Almodóvar, se tem uma cena cômica, nascida do drama da personagem. A metáfora das botas que não saem, mesmo com o desejo e a força para

retirá-las, ilustra bem a dor da perda de um amor que não vai simplesmente embora, mesmo que a pessoa assim o queira.

Em *Carne trêmula* (1997), Almodóvar traz a história de Victor Plaza (Liberto Rabal), um entregador de pizza que, após um “programa”, se apaixona pela moça drogada Helena (Francesca Neri), que o despreza. Em tentativa desesperada, Victor entra clandestinamente na casa de Helena, e acaba se envolvendo em um acidente com o policial David (Javier Bardem). Depois de seis anos na prisão, Victor reencontra todos os participantes do acidente, e só então se conhecem as consequências do mesmo na vida de cada um.

Antes da confusão, aparece, em plano americano, o perfil do policial David, apontando a arma para Victor, que, por sua vez, “ameaça” Helena com sua arma. Ao fundo, vê-se uma porta verde aberta e um quadro, com o desenho do perfil de um rosto olhando na mesma direção que David. O policial dá a mão a Helena. Primeiro plano de Helena que olha para David e se aproxima lentamente dele, encarando-o. A câmera acompanha um segundo olhar de Helena, enquanto a trilha musical acentua a troca de olhares entre ambos. Ao fundo, vê-se uma pintura, ressaltando a poesia daquele momento que antecipa o acidente. No segundo olhar, o cenário de fundo é uma porta vermelha com grades.

Estes elementos visuais antecipam o clímax da cena, que terminará num acidente. Um plano-sequência termina num primeiro plano de outro policial, Sancho. Este entra em luta corporal com Victor (efeito de câmera na mão). Segue-se um plano americano de David, apontando a arma em direção a eles, sem saber o que fazer. Meio primeiro plano de David que, em câmera subjetiva, olha para Victor e Sancho. David insiste para que Sancho, em luta corporal com Victor, solte a pistola. Subjetiva de Victor ou Sancho (mais tarde, descobre-se que Sancho é quem tentará matar David) tentando acertá-lo. Nesta subjetiva, Helena surge ao fundo. Meio primeiro plano de Helena de costas e David olhando para ela e pedindo que se afaste. A moça obedece e corre em direção à câmera. *Fade out*. Ouve-se um disparo. Plano-detelhe da arma ainda fumegante. Metade do plano tem fundo claro e a outra metade, de onde se levanta a fumaça do tiro, um fundo escuro. Plano americano de Helena, vista em câmera alta e lenta, ouvindo o estrondo da escada. Ela vê (em subjetiva) David cair ferido pelo tiro. Primeiro plano de Helena. (Chama a atenção seu cabelo loiro, que ocupa todo o plano, com grades à frente do rosto dela). Meio primeiro plano de David, segurando-se nas grades, olhando para ela, pedindo que ela vá embora.

Ao narrar este acidente, Almodóvar condensa dois temas: o tiro e o “flerte” entre o policial e a moça. Ou seja, durante um conflito externo, o diretor anuncia um romance, que será consolidado posteriormente, após Victor ser condenado à prisão. O

cineasta constrói uma cena de amor, ao invés de optar pelo humor, dentro de uma cena dramática e, no caso, tensa.

Curiosamente, no constrangedor reencontro ocorrido, mais tarde, na casa de Victor, vê-se, em meio primeiro plano, David, à direita, olhando para o alto, e à esquerda, o braço de Victor. Mostrar parte de seu corpo, no lugar do todo, parece reforçar a ideia de supremacia de Victor em relação à limitação de David, que está na cadeira de rodas.

Ainda na sala de TV da casa de Victor, David pergunta ao outrora entregador de pizza o que ele fazia no enterro a que estava presente Helena, agora sua esposa. Contraplano de Victor, respondendo a David que não estava ali por causa de Helena, mas para visitar a lápide da mãe que morrera, enquanto ele estivera preso. David ameaça Victor. A câmera mostra novamente o rosto de David à direita e o braço de Victor à esquerda. Um contraplano seguinte opõe um meio primeiro plano de Victor à esquerda e à direita o rosto de David olhando para ele. Victor questiona como ele conseguiria matá-lo, e David dá um soco nas partes baixas do rival. Meio primeiro plano de Victor abaixando-se, ferido pelo soco; o rosto de David fica bem próximo do dele e, ao fundo, vê-se a televisão ligada num jogo de futebol.

Os rostos aproximados dos dois estão diretamente ligados ao que virá em seguida. Ouve-se em *off* a narração do jogo. Meio primeiro plano de David gritando “gol”, enquanto Victor tenta ainda se recuperar do soco, contorcendo-se, com o corpo dobrado. A câmera permanece baixa e Victor grita “gol”, enquanto David comemora, dando voltas em sua cadeira de rodas. Primeiro plano de ambos olhando para a TV. Imagem da TV mostra um replay do jogador driblando o adversário. Meio primeiro plano dos dois, vistos bem de frente, como se olhassem para a TV. Ambos continuam elogiando os jogadores até o momento em que David olha constrangido para Victor e os dois sorriem.

Almodóvar demonstra aqui humor sutil e requintado, ao aproximar personagens “oponentes”, comemorando o gol do time de ambos – algo bem do universo masculino.

Outro exemplo expressivo pode ser encontrado através da comparação entre as cenas de estupro de *Kika* (1993) e de *Fale com Ela* (2002). Os diálogos de *Kika* revelam humor pouco refinado, que espantou os admiradores norte-americanos do diretor indicado ao Oscar de melhor roteiro, por *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988). Em *Kika*, tem-se a seguinte conversa paralela à violação, entre o ator pornô Paul Bazzo, e a personagem interpretada por Verónica Forqué. Eles são vistos em meio primeiro plano por uma câmera alta e excêntrica, descrevendo um arco de 180 graus. Chamam a atenção os travesseiros em vermelho, com riscas quadriculadas brancas, e as

roupas dos atores, também vermelhas. Bazzo ameaça Kika com uma faca, enquanto conversam, em meio primeiro plano:

Kika (K): “Você é Paul Bazzo, não?”

Paul (P): “Sim, o famoso ator pornô.”

K: “Sou Kika” (ela sorri para ele).

P: “Como vai, Kika?”

K: “Cuidado com a faca. O que está fazendo é ruim.”

P: “Como ruim? Sou o melhor! Sempre me disseram nos filmes.”

K: “Isto não é um filme, é um autêntico estupro.”

P: “Isso é bom demais.”

K: “Paul, você deve ter muitos problemas.”

P: “Eu? Nenhum.”

K: “Como, nenhum? Fugiu no meio da procissão! Vi na TV e no jornal.”

Kika tenta manter o diálogo, mas percebe que ele não a escuta. Plano-detulhe de mãos de homem, que se aproximam de uma câmera no tripé com uma grande teleobjetiva. Ele vê através da lente, em plano de meio conjunto, um móvel descendo à esquerda, pela parede externa de um apartamento, enquanto à direita, através de uma janela, vê-se o homem estuprando Kika.

Estas duas situações, ocorrendo ao mesmo tempo, salientam a ideia de ser este um estupro de pouca importância: a vida na cidade continua, enquanto Kika é violada e ainda é observada pelo marido. Vê-se, em plano americano, o homem se afastando da câmera e ligando para a polícia. Em um plano de meio conjunto, têm-se dois policiais não fardados. O do lado esquerdo faz contas em sua calculadora, o da direita está fumando e atende a ligação do *voyeur*, só quando o telefone toca pela segunda vez.

Policia (P): “Polícia!”

Voyer (V): “Estão estuprando uma mulher na Duque de Sevilha, 3, sexto andar.”

P: “Como sabe? É o estuprador?”

V: “Não.”

P: “Então por que muda a voz?”

V: “Sou voyeur, espio da sacada.”

Meio primeiro plano do outro policial que olha rapidamente para o lado do colega, mas volta a seus afazeres.

P: “Voyeur, nome e endereço.”

Câmera frontal em meio primeiro plano do primeiro policial que continua fumando, enquanto anota o endereço.

V: “Alejandro Muñoz. Rua Orense, 23.”

P: “Acha que cairei nessa, babaca?”

V: “Ele parece Paul Bazzo e está com uma faca na garganta dela. Pegou o endereço? Rua Duque de Sevilha, 3, sexto andar.”

P: “Valeu, pentelho. Cuidado para não ser estuprado também.”

Este diálogo estapafúrdio passa para o espectador um clima de humor negro, por isso, incomoda bastante. Tal desconforto sublinha a ácida crítica do cineasta aos vários universos ao redor de Kika, uma vez que o próprio marido que assiste ao estupro da esposa como um *voyeur*. Os policiais são medrosos e incompetentes: mesmo armados, são incapazes de evitar o estupro. A imprensa não tem ética, pois está disposta a pagar qualquer preço para conseguir um “furo” jornalístico.

O cineasta lança seu veneno sobre o sensacionalismo da TV, quando, nessa cena, após afastar-se de Kika, o estuprador Paul Bazzo vai em direção à janela, acaba de se masturbar, e ejacula da varanda do quarto de Kika, com seu sêmem caindo no rosto da apresentadora do programa de TV, Andrea Caracortada (Victoria Abril), que estava diante da entrada do prédio.

Já em *Fale com ela*, no lugar de imagens explícitas do estupro, Almodóvar “fala conosco” através de um curta-metragem mudo dentro do filme, chamado “*O amante que encolheu*” (*Amante menguante*), em que um homem (Fele Martínez) diminui de tamanho até desaparecer dentro da vagina de sua amada cientista (Paz Vega). Ao mostrar o “curta-metragem”, intercalado às cenas de Benigno massageando Alicia, como ele normalmente fazia, que está em coma, e lhe contando o que vira no cinema, Almodóvar priva o espectador da explicitação do ato, a princípio, “monstruoso”. Esta sequência acaba funcionando como metáfora visual do desejo que tem o personagem Benigno de adentrar no universo feminino. O próprio Almodóvar admite:

[...] é inevitável que algo aconteça a Benigno, e não quero ver isso, nem que os outros vejam. É como quando temos

um amigo que fez alguma coisa terrível e decidimos ignorar, para conservarmos o amigo. Invento *O amante que encolheu* para esconder o que Benigno fez. Para mim, como narrador, era igualmente muito sedutor, num momento crucial da história, não contar o que se passou, e encadear com algo totalmente diferente: um filme mudo em preto-e-branco. Meu desejo de esconder o erro de Benigno é sem dúvida, ambíguo, visto que dou todas as chaves do segredo nesse filme mudo, em que se pode mesmo adivinhar como Benigno vai acabar. No fundo, gosto da ambiguidade moral de Benigno. Penso que é uma de minhas melhores personagens masculinas.²⁹

O curta-metragem citado conta a seguinte história: a cientista Amparo trabalha intensamente na descoberta de uma fórmula para emagrecer. Seu namorado Alfredo anseia perder alguns quilinhos com o novo remédio. Quando ele o tem em mãos, toma impulsivamente a poção. A cientista tenta impedi-lo, dizendo que pode ser perigoso, pois ainda não havia feito testes em seres humanos. Ao invés de emagrecer, Alfredo diminui de tamanho. Para evitar o sofrimento, afasta-se de sua mulher. Anos mais tarde, ela o encontra na casa da mãe dele e o leva para um hotel. Enquanto Amparo dorme, o homem, que agora é uma miniatura, entra na vagina dela e fica lá para sempre. Em seguida, Almodóvar volta à cena no quarto do hospital, mostrando ora as mãos de Benigno massageando o corpo inerte de Alicia, ora a imagem do homenzinho entrando na vagina da mulher.



Fig. 12: Cena de *Amante menguante*, dentro do filme *Fale com ela*

A cena ocorre da seguinte forma: há um plano-detalle no ombro e cabelos de Alicia, com as mãos de Benigno desamarrando-lhe a camisola. A trilha musical inicia-se junto com uma panorâmica, que sai de um dos ombros de Alicia, passando por sua cabeça, até mostrar o enfermeiro desatando outros dois nós da camisola. O plano-detalle, no ato de desatar os nós, ressalta a “invasão” do enfermeiro, em relação a sua paciente. Vê-se em meio primeiro plano Alicia, tendo os seios descobertos. Segue-se

²⁹ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 261- 262.

um meio primeiro plano do perfil de Benigno, olhando para a paciente. Ao lado da cama, há um abajur com formas pontiagudas. Primeiro plano do rosto de Alicia, com os lábios entreabertos. Ouve-se a voz de Benigno: “Não”. Primeiro plano do rosto dele olhando para ela e dizendo: “Não, eu estou bem” (ele tenta se convencer disso, pois parece hesitar, por um momento). Plano americano frontal de Benigno, olhando para Alicia, ao lado da cama, onde há um abajur que chama a atenção, em cima do criado-mudo. O enfermeiro diz para a moça: “Ontem, vi um filme que me deixou perturbado.” Ele pega um creme hidratante e passa entre os dedos dela. E prossegue: “É uma história de amor entre Alfredo, que é gordinho como eu, mas um cara legal, e Amparo, sua namorada, que é cientista. Amparo está trabalhando numa fórmula para emagrecer que vai revolucionar o mundo da nutrição.” Através desta fala, fica patente a correlação entre Alfredo e Benigno.

“O filme dentro do filme” tem o estilo de cinema mudo, as personagens têm as caras pintadas de alvaiade, exacerbando mais ainda o contraste preto e branco da imagem. A trilha musical é alegre, os atores “saltitam” na tela, como se a velocidade de projeção tivesse sido alterada. Conhece-se o teor do diálogo através de letreiros. A narrativa do curta é contínua, até o momento em que vemos Alfredo andando com as malas para a casa da mãe dele, quando se interrompe o filme, para mostrar (agora em cores) uma cena dentro da casa de saúde onde Alicia se encontra em coma.

Plano americano de Alicia, vista por uma câmera alta: ela tem os lábios entreabertos. Benigno a descobre, deixando os seios dela à mostra, enquanto ele passa creme na cintura dela e continua contando-lhe o filme: “mas o importante é que após anos de remorso e estudo, Amparo descobre o endereço da mãe de Alfredo. E aparece lá.”

A história do curta-metragem é retomada. Destaca-se uma cena em que Alfredo e Alicia estão na cama: o homem miniaturizado vê a mulher adormecer. (Alusão à expectativa de Benigno, que parece encarar o coma de Alicia como um sono profundo.) O homenzinho descobre a mulher, puxando o lençol: seus seios aparecem. (É o mesmo gesto de Benigno para com Alicia). O homem segue em direção à vagina da mulher, terminando por entrar nela, depois de ficar nu, tirando toda a sua roupa.

Há um primeiro plano de Amparo, gozando, que é cortado para um primeiro plano de Alicia, com lábios entreabertos. (Uma rima visual que sublinha a identificação entre as duas mulheres e entre os dois homens. Assim como o homem, Benigno adentra em uma ilusão para nunca mais sair: Alicia, como Amparo, “dorme”). Meio primeiro plano de Benigno massageando as pernas de Alicia, enquanto diz: “E Alfredo fica dentro dela para sempre”. Novamente há um primeiro plano de Alicia.

O cineasta traz mais um elemento para reiterar a sugestão do ato sexual: mostra um plano-detulhe de um abajur (que se encontra na cabeceira da cama). Dentro dele, há um líquido em forma de bolha vermelha em movimento; a bolha se rompe e se transforma em duas que, em seguida, se unem novamente. Na trilha musical, ouvem-se violinos. De forma criativa, Almodóvar integra metaforicamente um elemento da cenografia à ação da cena, sem mostrar explicitamente o que Benigno fez com Alicia, e uma vez que ele conhecia bem seu ciclo menstrual, sugere-se a concepção (até mais que o ato sexual), já que Benigno acredita que a gravidez a livrará do coma.

Almodóvar faz o espectador passar da situação cômica do homenzinho em “*Amante Menguante*” para o constrangimento de ter de imaginar a violação de uma mulher “real” adormecida em coma.

Em entrevista, durante o *making off* do filme, o ator Fele Martínez fala das referências que usou para construir Alfredo em “*Amante Minguante*”. Atento ao cinema mudo dos anos 1920, Martínez estudou os grandes atores daquele período, Charles Chaplin, Buster Keaton e Harrold Lloyd, que atuavam através de pantomina, em função da ausência de som com sincronia labial. As intenções deles eram sempre muito claras: iam direto ao sentimento essencial de cada cena, fugindo, assim, de uma interpretação naturalista ou realista e apostando em olhares, trejeitos exagerados e, por isto, muitas vezes, engraçados.



Fig. 13: Cena de “*Amante minguante*”, dentro do filme *Fale com ela*

A comicidade se dá também em função da artificialidade presente na cena de amor entre Alfredo e Amparo. No início, temos uma mulher nua, mas, aos poucos, ela parece ser uma boneca gigante de borracha, dotada de peitos e pelos pubianos pouco reais. Isso deixa a cena ainda mais leve, favorecendo a construção de um novo olhar sobre um tema agressivo, mas que, para o enfermeiro Benigno, é um “ato de amor”, já que sua intenção não é satisfação sexual, mas livrar sua amada do coma.

A habilidade de provocar o riso, ao mostrar um homenzinho rolando nos seios de uma boneca de borracha, abranda o ritmo da narrativa, tornando menos evidente o

que se passa em seguida na casa de saúde, tão clara é a evidência de que Benigno manteve relações sexuais com sua paciente. Por isso, o riso aqui não tem apenas a função de libertar o espectador de seus preconceitos para adentrar no universo do enfermeiro, mas também de oxigenar a narrativa que, a partir de então, ficará cada vez mais tensa.

O curta-metragem “*Amante Minguante*” serve como espelho da alma e das ações de Benigno, revelando suas intenções para com Alicia.

A partir desse breve panorama, verifica-se que a excentricidade de Almodóvar, em relação ao estupro, presente em *Kika*, dá lugar a uma elegante narrativa em *Fale com ela*. O resultado disso é um cinema que conta histórias aparentemente esdrúxulas de forma requintada, potencializando a desconstrução de posturas preconcebidas do espectador.

Uma das estratégias narrativas sutis de combate ao preconceito empregada por Almodóvar é a inserção, dentro da narrativa, de personagens simpáticas, que "por acaso", podem ser prostitutas, travestis, ou mesmo mães e filhas aparentemente “normais”. O autor não ataca diretamente com diálogos de exortação grupos que discriminam; apenas inclui personagens marginais dentro de uma história, tornando, por exemplo, a condição de travesti algo natural.

E eu nunca quis me deixar encerrar num gueto, nem militar de forma excessiva a favor de um único aspecto da minha personalidade. Critico até a militância de certos grupos dos quais se supõe que eu esteja próximo. Não participo, por exemplo, do movimento *gay* norte-americano; acredito muito mais na mestiçagem generalizada.³⁰

Liberdade

Observa-se o cuidado de Almodóvar em fugir de rótulos que possam tachar sua pessoa, seu cinema ou suas personagens. Almodóvar não tem que prestar contas a gêneros, a esquemas de produção, movimentos sociais ou doutrinas cinematográficas. A ousadia de seu cinema é uma característica evidente, que se manifesta em frases, como esta, ao referir-se ao alto investimento na produção de *Kika*: “Arrisquei muito com ‘Kika’ e quero continuar a correr riscos, mas quero fazer isto com pouco dinheiro, porque assim me sentirei mais tranquilo e livre.”³¹

³⁰ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 149.

³¹ *Ibidem*, p.154.

Dentro dessa liberdade criativa, que implica até mesmo abrir mão de altos recursos financeiros para não atender a esquemas de produção, o autor se surpreende com o fato de que seus filmes, que continuam pessoais, sejam vistos como fenômenos populares na Espanha. “Isso mostra certo equilíbrio entre minha evolução e a do público espanhol. Mudamos ao mesmo tempo.”³². Almodóvar parece ter consciência da fama de cineasta de grande público, ao mesmo tempo, que de cineasta marginal. Características raras que chamam a atenção, inclusive, na cinematografia americana.

Quando vou aos Estados Unidos, tenho a impressão de tornar manifestas as contradições desse país. Sem querer, minha liberdade acusa a falta de liberdade do cinema americano, e a ausência de preconceitos de minhas personagens evidencia a enorme quantidade de preconceitos dos Estados Unidos. Ali, meu cinema tem uma capacidade revolucionária que não possui em outros lugares e provoca muitos conflitos.³³

Almodóvar se compreende como uma mistura de várias facetas, “enquanto nos Estados Unidos se você é *underground*, é só *underground*; se é homossexual, é só homossexual.”³⁴ O que representa o preconceito às avessas. Fazer parte de grupos sociais implica ocupar uma categoria, seguir os passos de uma doutrina, cercear-se em prol do social, o que, para ele, parece ser inconcebível.

Outra questão importante em relação às armadilhas do preconceito, no que diz respeito aos filmes de gênero, por exemplo, está no fato de “encarar as personagens de maneira elementar”.³⁵ Para Almodóvar, o importante não é dizer quem é “mau” ou “bom”, mas entender as motivações de cada personagem. Os maniqueísmos tornam as histórias simplistas e os conflitos externos os mais importantes. Os conflitos e questionamentos pessoais das personagens de Almodóvar são muito mais expressivos que peripécias ou grandes tragédias.

Antagonista: moral preconceituosa

De acordo com HOWARD & MABLEY, “um conflito interno, numa história com antagonista externo, ajuda o protagonista a se tornar um ser humano mais complexo e interessante”³⁶. Entretanto, as personagens principais de Almodóvar não possuem propriamente um antagonista externo, como um vilão. O oponente das personagens parece ser a própria moral dos espectadores, ou melhor, aquilo que

³² *Ibidem*, p.149.

³³ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p.148.

³⁴ *Ibidem*, p.149.

³⁵ *Ibidem*, p.150.

³⁶ HOWARD & MABLEY, 1996, p. 59.

Almodóvar pressupõe em seus filmes ser a moral dos espectadores, que ele considera como construída a partir de muitas influências midiáticas e pessoais.

Visualmente, isto pode ser explicado através da cena de *Fale com ela*: Há um meio primeiro plano de Marco assistindo à TV e ouve-se: “Seis touros e uma mulher. Na próxima quarta, na arena tradicional de Brihuega.” Corte para um plano de meio conjunto: metade do plano é ocupada pela imagem da TV e a outra metade, pela sala de TV. “Lydia Gonzalez vai enfrentar seis touros! - Seis touros é muito, Lydia”, diz uma voz.

Diálogo em plano de meio conjunto entre entrevistadora (E) e Lydia (L).

Em primeiro plano, L responde: “Boa noite.”

E: “Por que uma decisão tão drástica?”

L: “Meu trabalho é tourear. Dois touros, seis, o que mandarem.”

Em plano de meio conjunto, sentado à poltrona da TV com o controle na mão, Marco ouve:

E- “Dizem que vários toureiros não a confrontam pelo mero fato de ser mulher.”

Na sala onde está Marco, chamam a atenção dois quadros com o desenho de dois corações humanos, um verde e outro vermelho. Neste há traços em marrom que o perfuram. (Elemento cenográfico que sugere uma antecipação do drama das duas mulheres que entram em coma, do qual apenas uma sai viva).

Segue um plano americano de Lydia e da entrevistadora, sentadas numa poltrona. O cabelo vermelho da entrevistadora se destaca no cenário colorido: cores rosa, verde (em tons claro e escuro) e o amarelo.

Lydia (L): “Podem dizer o que quiserem. Isso é da conta deles!”

Entrevistadora (E): “Mas você deve admitir que há muito machismo nas touradas.”

Primeiro plano de L, que parece incomodada.

E: “Com exceções, claro. El Niño de Valencia não se importou em dividir os cartazes com você por meses.”

L: “Isso é passado.”

E: “Acha que ele fez aquilo só para se promover e quando conseguiu a deixou?”

Meio primeiro plano, em que se destaca a cor vermelha da parede ao fundo e o rosto de Marco, ouvindo a resposta de Lydia.

L: “Nos camarins eu lhe disse que não falaria sobre este assunto.”

Primeiro plano do rosto de L ouvindo E: “Mas falar faz bem, querida”.

Plano de meio conjunto: jornalista pega a mão de Lydia, ela olha para baixo constrangida, enquanto escuta.

E: “...e falar de problemas é o primeiro passo para superá-los. El Niño de Valencia...”

L: “Chega!”

E: “Lydia, querida, não seja rude e me deixe terminar a pergunta.”

L (E em meio primeiro plano): “Disse antes que não queria falar sobre este assunto.”

E: “Você não me disse nada nos camarins! Não gosto que diga isso, porque o público pode achar que combinamos as entrevistas e eu não combino nada. Só trabalho ‘ao vivo’. Sou uma das poucas que se atrevem a fazê-lo. (Ela puxa Lydia pelo braço)... assim como você deveria admitir que foi usada, porque El Niño de Valencia a usou! Um homem que dividiu não só a fama e a arena com você, mas sua cama também, e a largou quando achou conveniente.”

(Ela tenta fazer com que a entrevistada volte a se sentar, agarrando-a pelo braço. Lydia dá um arranco e a outra cai do sofá, saindo de cena). Zoom até o plano americano da entrevistadora, se recompondo.

A composição do quadro, onde se destacam cores quentes, ambientam a confusão. A montagem que se utiliza de planos fechados, em contraponto com planos de meio conjunto, ajuda a reforçar a tensão entre as personagens e sublinhar o constrangimento de Lydia, diante do comportamento sensacionalista da entrevistadora, que deseja tratar de assuntos íntimos de Lydia.

Nota-se uma crítica direta a um tipo de mídia que não se interessa prioritariamente por dar informações sobre touradas, mas exibir a vida íntima da toureira. Programas interessados em mexericos, que se acham no direito de saber “a verdade” são tratados de forma bem humorada e eficaz na cena de *Fale com ela* (2002) em que a jornalista puxa o braço da entrevistada para que ela responda às suas perguntas, o que se apresenta como grotesco e infantil.

Esperava-se que *Má educação* (2004) fosse uma crítica feroz à Igreja Católica, uma vez que o cineasta nunca escondeu sua revolta contra os ensinamentos que recebera do ensino religioso. É verdade que o filme mostra um padre pedófilo, apaixonado pela personagem Ignácio. No entanto, também revela que o rapaz “presta favores” ao padre, a fim de manter na escola seu amigo, que poderia ser expulso. Um desvio de comportamento que vai resultar em consequências graves para os dois lados. Com tema tão delicado, a opção mais fácil seria fazer o espectador sentir aversão pelo padre. Mas Almodóvar não está interessado em apresentar o padre como se fosse um “monstro”. Até mesmo porque a atitude do menino, quando se torna adulto, também é questionável moralmente, pois ele se aproveita do desejo incontido do padre para com ele. Ao contrário, o filme se exime de construir uma figura vitimizada para ambos e revela a corrupção dos dois homens, causada por seus interesses.

Se, em *Fale com ela*, o cineasta destila o seu veneno de forma direta em relação à imprensa, em *Má Educação*, Almodóvar opta por não reforçar maniqueísmos. Seus filmes não possuem “vilões” clichêizados. Suas personagens são “seres humanos” que, como tais, não são perfeitos, podendo cometer erros e até adotar atitudes bizarras. O espectador, diante das inúmeras facetas dessas personagens, pode procurar entender as motivações delas, deixando de lado um julgamento mais rigoroso. Assim, suas obras duelam com a moral dos espectadores de forma delicada e perspicaz.

Os monstros morreram

Através da seguinte análise da cena do estupro de *Má educação* será possível compreender parte dos recursos de linguagem e de narração que auxiliaram Almodóvar no desafio de fazer com que o padre pedófilo não fosse visto como um “monstro”. Vejamos primeiramente a sinopse: Enrique Goded (Fele Martínez) é um cineasta de sucesso que recebe a visita de um ator à procura de trabalho chamado Ignácio Rodriguez (Gael García Bernal). Ele fora o melhor amigo de Enrique e o primeiro amor de sua vida, quando ainda estudavam no mesmo colégio. Enrique recebe do suposto amigo um roteiro, intitulado *A Visita*, inspirado nas experiências sexuais que ambos tiveram. Um dos relatos traz as recordações de Ignácio sobre o período em que vivera sob os abusos do diretor do colégio, Padre Manolo (Daniel Giménez Cacho).

A cena de estupro ocorre da seguinte forma: plano detalhe do roteiro em que Enrique está lendo: “Zahara se detiene y la contempla”. O roteiro fica transparente, em fusão com as sombras de Ignacio (cujo pseudônimo é Zahara) e Paca (Efeito de esclarecimento: o que vemos é a história que Enrique está lendo).

O travesti se aproxima do padre e se apresenta como a irmã de Ignacio e logo lhe entrega um roteiro com todas as histórias de violação ao pequeno Ignacio. E lhe cobra dinheiro em troca de se manter em silêncio. Zahara aponta para o roteiro (plano-detalle do texto) e diz ao padre: “- Leia isso”. Ouve-se em *off* a voz infantil de Ignacio: “A cada mês, os meninos conseguiam honras, quero dizer, os que tinham as melhores notas eram presenteados com um passeio pelo campo”. Em primeiro plano, vê-se Padre Manolo de perfil, lendo os relatos de Ignacio. “Sempre éramos acompanhados pelo professor de literatura.” Corte para a imagem de crianças correndo em fila até a lagoa. Os garotos correm da esquerda para a direita e a câmera faz o movimento contrário. Vemos as crianças de costas, depois os pés delas e em seguida suas roupas. O plano-sequência encerra em plano médio do padre tocando violão, e Ignacio cantando a música “*Moon River*”, cuja letra diz (em tradução livre):

“Rio da Lua Rio da Lua, mais distante que uma milha
Eu atravesso mais que uma milha
Eu atravessarei você com elegância, algum dia
Oh fabricante de sonhos, você partiu meu coração
Onde quer que você esteja indo, eu estarei seguindo seu caminho.
Indo à sua deriva, poderei ver o mundo
Há uma grande quantidade de mundo para se ver
Nós procuraremos a extremidade do mesmo arco-íris
Seguindo através de suas curvas
Meu amigo Huckleberry
Rio da lua e eu.”

Durante a música, há uma sucessão de planos da lagoa. Segue-se um meio primeiro plano frontal dos dois, a câmera permanece estática: o padre olha obcecadamente para a criança, que o estranha. A expressão do padre é de vergonha, enquanto a criança vira o rosto para o outro lado. Quando os olhares se encontram novamente, o padre balbucia e fecha os lábios, como num beijo. O rosto da criança está tenso. A câmera, estática, ressalta a expressão dos dois. Isto se torna mais angustiante do que revelar o próprio ato em si, que não será mostrado na continuação da cena. O desejo de assédio pode ser visto no rosto do padre, antes que ocorra fisicamente.

Através desta fixação da câmera, o cineasta reforça a sutileza da pedofilia: o ato em si é consequência de uma sucessão de assédios morais.

Tal reflexão sugere as inúmeras crianças que, talvez, não tenham sido abusadas sexualmente, mas assediadas moralmente, o que permanece sendo uma violação grave. Segue-se um plano americano para Ignácio saltando no lago. Meio primeiro plano de várias crianças brincando. Meio primeiro plano de Ignácio e Enrique nadando. Meio primeiro plano dos dois brincando na lagoa. Chama a atenção o verde da lagoa. Plano de meio conjunto do local em que os dois estavam. Veem-se apenas roupas espalhadas no chão, próximas da plantação de cana.

Agora, ouve-se apenas a voz da criança, sem o acompanhamento do violão. A câmera se aproxima da plantação. A música é interrompida pelo grito de Ignácio em *off*: “Não!” O plano-sequência se encerra em um plano de meio conjunto: Ignácio sai correndo da plantação de cana, e cai ao chão. O padre se aproxima dele, fechando a batina. Primeiro plano de Ignácio olhando para o padre. O sangue escorre de sua testa. Ao passar pelo nariz, há um efeito especial, em que imagem do seu rosto é cortada em duas, ficando separadas. Ouve-se em *off*: “O sangue escorreu e dividiu minha testa em dois.” Entre as partes separadas do rosto de Ignacio, vê-se em primeiro plano, em câmera frontal, o padre Manolo, em sua sala, lendo o roteiro. Em *off*, a voz do garoto explica: “senti que a mesma coisa iria acontecer com minha vida.” Plano-detalle do roteiro: “Que ela seria sempre dividida e nada poderia fazer para evitar.” Meio primeiro plano no rosto de Enrique.

A música revela a essência do filme e dá voz à perversão do padre para com o menino. Quando *Moon River* deixa de ser acompanhada pelo violão, salienta-se a ideia de que o padre não está mais tocando um instrumento musical, mas violando a criança.

Em outra cena, a revolta de Ignácio também pode ser percebida quando o padre está rezando e o menino deixa de tocar o sino e diz em *off*: “Acho que perdi a minha fé naquele momento. Então, não acredito mais em Deus ou no inferno. E como não creio no inferno, não tenho medo; e sem medo, sou capaz de qualquer coisa”.

Almodóvar não parece julgar o padre, por mais que mostre a raiva do travesti ao visitar a escola, e nos revele a violação, nos *flashbacks* em que o padre lê o roteiro. Percebe-se que o religioso apresentava um desvio de comportamento que se esforçava por reprimir. O cineasta não tenta eximi-lo de seus atos, mas expõe ao espectador suas motivações distorcidas.

Se é óbvio o sentimento de ódio do rapaz para com o padre, aos poucos, contudo, o espectador se surpreende com as características de Ignácio. Ele foge do

estereótipo de vítima, pois é apresentado como um travesti viciado em drogas, obcecado por plásticas, e que chantageia o padre, pedindo-lhe dinheiro em troca de silêncio.

Talvez, esta seja a maneira narrativa mais eficaz encontrada por Almodóvar para evitar que o espectador odeie o padre. Em vez de redimi-lo, o autor opta por retrabalhar a imagem da “vítima”. Almodóvar revela o falho caráter de Ignácio, que não foi somente uma criança violada, mas também é um adulto totalmente dependente de drogas. Nem a vítima é tão santa, nem o padre tão ou só pecador.

O autor revela sua criatividade narrativa ao optar pela corrosão das duas personagens, em vez de mostrar a redenção do padre. Enquanto o padre se destrói em sua fixação por sexo, o mesmo ocorre com Ignácio, em relação às drogas.

Através dessa estratégia, o autor alcança o propósito o descongestionamento do olhar do público de modo menos otimista que nos outros filmes, mas não menos eficaz. Almodóvar revela que todos se corromperam, não há “mocinhos” e “bandidos”, apenas aqueles que se arruinaram no vício das drogas e do sexo, porque se deixaram escravizar por suas compulsões.

Talvez, o único momento de alívio da história ocorra nas cenas da personagem Paca (Javier Camara) que é um homossexual afetado cheio de expressões e diálogos engraçados. Aqui, o humor aproxima o espectador do filme, já que não há uma identificação com os protagonistas. Dessa forma, funciona como alívio para a densa narrativa e como elemento de aproximação com o público, do mesmo modo que a personagem Agrado, em *Tudo sobre minha mãe*, que será analisada adiante.

Choro e riso

Em *Arte Poética*, Aristóteles afirma que “a mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (pois é essa a característica desse gênero de imitação)”.³⁷ Para o autor grego, o público demonstra compaixão para com o protagonista, porque também se sente injustamente desafortunado como ele. Além disso, a tragédia não deve atender às expectativas e desejos dos espectadores, oferecendo-lhe coisas agradáveis, como por exemplo, um final feliz, mas sim um desenlace catártico. É dentro dessa lógica trágica que Almodóvar se insere. Foi o que ele fez em *Má educação*.

Almodóvar, entretanto, é também o cineasta das “imitações de maus costumes”. Imitações que atendem aos anseios dos espectadores por serem “surpreendidos” com o

³⁷ ARISTÓTELES, 2004, p.51.

riso. E justamente é esta a definição do gênero comédia, no livro *Arte poética*.³⁸ O trágico e o cômico fazem um casamento feliz na obra do cineasta, pois resultam em lágrimas e risos unidos de tal modo que não se podem separar.

Ora, o filme de Almodóvar que melhor revelou esta ótica fundamental em que o riso (libertador) e o choro (purificante) se misturam, é *Tudo sobre minha mãe*, mediante o qual o espectador é submetido a uma libertação e purificação de possíveis moralismos.

Uma das maiores recompensas que já senti na pele na vida e como diretor, foi com *Tudo sobre minha mãe*, que foi visto sem preconceito pelo mundo afora. Esta, sim, é a grande vitória do filme. Eu crio as personagens e não as julgo. Eles não me parecem pertencer a qualquer categoria social. São personagens bem marginais, mas são seres humanos. É dessa humanidade que eu trato.³⁹

Tudo sobre minha mãe

As personagens de *Tudo sobre minha mãe* apresentam perfis semelhantes aos que aparecem em outros filmes de Almodóvar. Entretanto, este se diferencia dos demais, principalmente por ter sido visto “sem preconceitos pelo mundo afora”; além de ser uma obra de maturidade, que demonstra total domínio da linguagem cinematográfica. No que se refere à montagem, ao equilíbrio estabelecido entre o tempo e à ordem das cenas de choro e de riso, ele é bastante eficaz, deixando a obra mais dinâmica e enxuta. As cenas de humor dentro do drama são selecionadas com cautela, procurando alternar as emoções que o espectador vivenciaria ao assistir ao filme.

No que diz respeito aos sentimentos das personagens, o cineasta espanhol concentra-se principalmente nos conflitos internos, inclusive quando se trata de personagens coadjuvantes, demonstrando que dores aparentemente menos expansivas e mais pessoais podem causar grande impacto. Cataclismos internos, como separações e amores latentes, adquirem grande força narrativa nas mãos de Almodóvar. O investimento pesado em horas de ensaio com os atores permite não só que eles leiam todo o roteiro sob a orientação de Almodóvar, como consigam dar sua colaboração na criação das mais belas personagens dentro de sua obra. Uma atuação, porém, submetida às exigências do cineasta, como se pode perceber na fala da atriz Victoria Abril: “Você

³⁸ *Ibidem*, 2004, p.33.

³⁹ Comentário de Pedro Almodóvar no documentário *All about desire: The passionate Cinema of Pedro Almodóvar*, GNT, 2001.

tem de ser ele (no sentido de realizar o que ele pede). Ele é um autor, autor, autor... possessivo. Não aceita que você diga: e eu? (e a minha colaboração autoral?)⁴⁰



Fig. 14: Almodóvar dirigindo Victoria Abril e Antonio Banderas em *Ata-me*
(Fonte: <http://www.egeda.es/eldeseo/eldeseo.asp>)

O exemplo a destacar é a personagem do travesti Agrado, de *Tudo sobre minha mãe* (1999), interpretada pela atriz Antonia San Juan. Antes de realizar este filme, ela era atriz em um “café-teatro cabaré”. Antonia conta no documentário exibido no GNT – *Tudo sobre o desejo* – que havia sido avisada pelo secretário da *El deseo* de que Almodóvar estaria em sua apresentação para ver sua atuação, pois procurava alguém para o papel de Agrado. “Mas não acreditei. Não achei que fosse ver-me num cabaré.” Quando a atriz chegou ao café, ele já estava sentado, aguardando-a. Após a apresentação, ao cumprimentá-lo, ele a convidou a participar do teste de elenco. “Foram três semanas de testes quase diários. Maquiagem, cabelo, texto, leitura. Ao final, Almodóvar disse que me daria o papel. E tive de perder dez quilos para fazê-lo.”

Agrado é uma das criações narrativas responsáveis pelo fato de o filme ter sido visto “sem preconceitos pela sociedade”. Ela é bem-humorada, simpática, excêntrica, singular, sincera, altruísta e dedicada às suas amigas. Almodóvar concentra nesta personagem marginal todos esses valores, procurando levar o espectador a ver de forma natural o que poderia parecer socialmente “condenável”. Dentro desta perspectiva, nota-se que Agrado cumpre a função de anfitriã do filme. Ela é quem vai receber o espectador, encantá-lo com seus “agrados” e esbofeteá-lo com elegância, se ele ainda tiver preconceitos.

Além de combinar elementos trágicos e cômicos, *Tudo sobre minha mãe* exhibe uma narrativa econômica e eficiente, em que predominam a síntese narrativa e a ordenação de informações: sequências bem definidas, que articulam claramente toda a

⁴⁰ Victoria Abril em matéria para o programa de entrevistas Roda Viva da TV Cultura, 1995.

ação, em início, meio e fim. As três fases são facilmente identificadas e marcadas através da trilha musical e de um elemento visual: o corredor do trem Madri-Barcelona que surge entre os atos.

Um elemento representativo, metaforizando um momento de transição da vida da personagem, que primeiro perde seu filho, atravessa um longo período de superação do luto e, por último, volta a ser mãe. Além disso, a viagem de trem sugere a continuidade da vida, em contraponto à ideia de morte ou de luto, paralisante, mas superável.

Percebe-se aqui a importância do uso dos diálogos para a identificação do espectador com a história. Bem-humorados, os diálogos exploram a cadência, a escolha de palavras e sua associação com a ação. Estes elementos podem ser exemplificados com as falas da personagem Agrado. São diálogos a serviço de “[...] uma ação cujo objetivo está na catarse, ou mais exatamente em obtê-la, provocando através da compaixão e do temor, a purificação da emoção teatral.”⁴¹

Tão logo o filme se inicia, em apenas 12 minutos são apresentadas as personagens principais, em plano-sequência que começa numa embalagem de soro que goteja por 17 vezes (Estéban falecerá no dia em que completa 17 anos), passa por balões de oxigênio, e um marcador de eletrocardiograma, com botões nas cores azul, amarelo, verde e vermelho, chegando até, em meio primeiro plano, a Manuela. Um plano de meio conjunto nos apresenta o ambiente em que ela trabalha.

Manuela segue em direção à sala de coordenação de transplantes do Hospital Ramon Cajal. Ela telefona para a Organização Nacional de Transplantes (ONT), dizendo haver um possível doador, e que a família consente na doação. (O mesmo ocorrerá com seu filho, que logo depois será também doador). Plano-detalhe de uma planilha com papéis de doadores cardíacos. Vê-se depois, uma aba da pasta, onde está escrito: fígado, e ao lado, pode-se ler “co”, a primeira sílaba da palavra “corazón”. (Mais tarde, este plano fará sentido. Estéban doará o coração, com o consentimento de sua mãe Manuela).

Segue-se um plano americano de Manuela cozinhando para ela e seu filho. Chamam atenção as cores de seu apartamento: azul e vermelho. Estéban aparece pela primeira vez, em plano americano, sentado na poltrona vermelha e escrevendo num caderno. Das quatro locações onde ele aparece (em casa, no hospital, no café em frente ao teatro e na rua próxima ao teatro), em três delas está com o seu caderno, no qual escreve um conto “sobre sua mãe”, para enviar a um concurso literário. Durante estes doze minutos iniciais, Manuela não tinha ainda contado a Estéban quem era seu pai,

⁴¹ ARISTÓTELES, 2004, p.51.

tema central de grande importância para o filme, e esta primeira parte termina com a morte do rapaz.

Na cena do acidente, Almodóvar demonstra novamente grande domínio da linguagem cinematográfica, explorando o assincronismo sonoro, o uso criativo do desfoque, o *slow motion*, a subjetiva da vítima e a trilha musical que pontua o drama.

Vê-se, em meio primeiro plano, o perfil de Estéban desfocado, esperando por sua mãe em um café em frente ao teatro. As grades do café e o cartaz da peça de teatro estão em foco. Tem-se uma subjetiva dele em plano de meio conjunto: a mãe chega, usando um sobretudo vermelho, que se harmoniza com o batom vermelho da atriz no cartaz do teatro. Meio primeiro plano do outro lado do perfil de Estéban, olhando para fora. As grades do café se destacam. Plano de meio conjunto frontal de Estéban atravessando a rua. Meio primeiro plano frontal de Manuela sorrindo para seu filho. Ouve-se uma freada, seguida por um grito de mulher. Plano de meio conjunto de Estéban se desviando do carro. Ouve-se a fala de Manuela: “Olhe por onde anda ao atravessar a rua!” Plano americano dela, acabando de dizer isso e o beijando.

Ela prossegue: “- Em que pensava?”, ao que responde “- Nada, tive uma ideia.”

Após o espetáculo, chove muito e Esteban pede à mãe que espere as atrizes saírem, para pegar um autógrafo delas. Plano americano das duas atrizes saindo do portão: “Ser de teatro é pior do que ser freira! Táxi!”, fala uma das mulheres. Meio primeiro plano frontal de Manuela e Esteban, olhando para elas. Huma, a protagonista da peça, responde: “-Você acha que não ficar doidona o tempo todo é igual a ser freira!?”. Entram no táxi.

Meio primeiro plano de Esteban saindo do guarda-chuva da mãe. A trilha musical é tensa, pontuando a subjetiva do rapaz que se aproxima do táxi. Panorâmica em meio primeiro plano das duas atrizes no táxi, começando em uma das mulheres até Huma. Na lateral, vê-se Estéban na chuva, do lado de fora do carro. Huma olha o rapaz, sem nada entender. Ele bate no vidro do táxi que arranca. Através do espelho retrovisor, Huma vê Estéban. Meio primeiro plano frontal de Estéban, olhando para o carro que se afasta, enquanto Manuela entra no plano, dizendo: “-Vamos, esqueça isso”.

Meio primeiro plano de Huma olhando para trás, tentando compreender o que se passava. Meio primeiro plano em Estéban correndo na direção do carro e Manuela a chamá-lo, com fundo desfocado. Ela grita o nome dele. Há um *zoom out* de Manuela. (Este recurso reforça a ideia de afastamento do filho).

Plano de meio conjunto das costas de Estéban, correndo em direção ao táxi. Subjetiva de um motorista que vai passar pelo cruzamento, logo após o táxi das moças. Estéban entra na frente desse carro. Primeiro plano de Manuela apavorada. Subjetiva do

motorista e o estrondo, quando Estéban bate em seu vidro. A trilha musical se encerra. A partir de agora, ouve-se apenas a chuva. Subjetiva de Estéban, que cai: o olhar dele passa por uma árvore, pelo céu, por prédios, até fixar-se no chão. A chuva continua. Ouvem-se os passos e o grito de Manuela em eco: “-Não! Não! Meu filho! Meu filho.” Os pés dela surgem em *slow motion* no campo visual do filho. Ela levanta a cabeça do rapaz. Acompanhamos toda a cena pelo olhar subjetivo dele. O som está sem sincronia com a imagem, enquanto ela diz “meu filho”. Faz-se um assincronismo funcional, já que se trata da subjetiva dele, que vai desfalecendo aos poucos. Há um primeiro plano em câmara excêntrica (sugerindo a posição da cabeça dele). Manuela abaixa a cabeça chorando. Seu rosto sai de cena, vemos o prédio, o sobretudo vermelho e o chão. Ouve-se apenas o barulho da chuva.

A revelação de Manuela sobre a paternidade de Estéban não se cumpre. Este segredo, que poderia ganhar força até o momento de sua revelação, torna-se apenas uma alavanca para o desenvolvimento da história.

A partir da segunda parte, surgem outras personagens que vão colorindo a opaca vida de Manuela, agora em doloroso luto. São histórias paralelas tão interessantes que o conflito de Manuela não toma força, o que não interrompe o interesse do espectador.

O sentido da narrativa de Almodóvar reside no decorrer da história e não em seu final. Pouco interessa o desenlace ou se a personagem conseguirá atingir o objetivo inicial: se ela vai ou não reencontrar o pai de seu filho. O espectador é convidado a ter olhos e risos apenas para as personagens que aparecem na vida da protagonista.

Como em quase todo drama de Almodóvar, é necessário que haja momentos de alívio da tensão. Nesse filme, quem fica responsável por isso são as belas personagens coadjuvantes: o travesti, já comentado (Agrado), a Irmã Rosa (Penélope Cruz) e a atriz Huma Rojo (Marisa Paredes), que transportam Manuela a novas experiências e, finalmente, à superação do luto. Afinal, as personagens de Almodóvar, quando em crise, ficam debaixo das cobertas chorando por semanas, mas se levantam. Elas se movimentam e buscam novos motivos para seguir em frente.

Como essas personagens são figuras estapafúrdias, fica difícil categorizá-las como “mocinhas” ou “bandidas”. Manuela é uma mulher bonita que, aparentemente, não demonstra nada de esdrúxulo. Mas ela traz consigo um estranho problema: encontrar o pai de seu filho, que é um travesti. Trata-se de um objetivo difícil de atingir, uma vez que ela não tem notícias de Lola há dezessete anos. Mas, como Manuela não deixa de encarar seu desafio, acreditamos que, no final, ela vai vencer.

Um protagonista que não sabe o que quer, ou sabe, mas não se importa muito em obter ou não a coisa desejada,

é material dramático pobre. Imagine se, a determinada altura, Hamlet decidisse que o caminho por ele escolhido estava ficando perigoso demais e que seria melhor deixar o passado de lado.⁴²

Na transição da primeira para a segunda parte, Manuela está no trem rumo a Barcelona e seu olhar é melancólico. A música ajuda a sublinhar a emoção da personagem. Através de uma *subjetiva* de Manuela, Almodóvar nos mostra uma Barcelona linda, cheia de museus, luzes, esculturas – cartões postais típicos da cidade – terminando por nos levar a um local de prostituição. Estamos em uma passarela, onde travestis oferecem seus corpos aos motoristas que passam por ali. Uma cena impactante, que leva o espectador a se perguntar: Lola será encontrada? Entretanto, em se tratando de alguém que desconheça outros trabalhos de Almodóvar, é bem possível que cenas assim despertem apenas curiosidade, e não levem a pergunta alguma.

Grande parte das boas histórias gira em torno de personagens que ficam a meio caminho – não são personagens por quem sentimos empatia total, alguns pensamentos e atos desagradam, contudo eles conseguem nos atrair.⁴³

Vê-se que Manuela é uma personagem simpática, mas que se insere num universo diferenciado. Na cena em que ela passa por uma rotatória onde vários travestis mostram seus corpos como num desfile de moda, os elementos de simpatia, conflito interno e sua conseqüente resolução parecem sintetizar-se em cena. Manuela se torna uma personagem ainda mais simpática, por não demonstrar preconceitos; nota-se que está tensa, pelo fato de tentar achar o ex-marido, mas seu olhar melancólico e curioso não consegue descobrir nada do que procura.

Vale notar que este é um filme que trata não somente de mães, mas também de homens que se assumem como mulheres. Estéban tem, portanto, duas mães, já que Lola, seu pai, se considera mulher. O que é irônico, se pensarmos que o bebê de Rosa, também filho de Lola, se chamará igualmente Estéban, e será criado por Manuela. Somam-se, portanto, à mãe e ao “pai” biológicos, a mãe de criação: três “mães” para o novo Estéban.

Conhecido o trabalho de Almodóvar e descritos alguns elementos essenciais de seu cinema, pode-se concluir que as tramas e conflitos giram em torno de personagens

⁴² HOWARD & MABLEY, 1996, p. 79.

⁴³ HOWARD & MABLEY, 1996, p. 50.

marcantes. Como os perfis são bem desenhados, o espectador é convidado a, com Manuela, deixar de lado a preocupação pelo desenlace dos acontecimentos, para somente atentar às personagens coadjuvantes, que dão forte colorido à história.

O conflito íntimo de Manuela só se resolverá no final do filme. Ela reencontra o pai de seu filho e conta a ele o que acontecera. Entretanto, Almodóvar desloca o olhar do espectador para as coadjuvantes, transformando-as em figuras amáveis. Foram elas que apoiaram Manuela, enquanto ela vivia o luto pelo filho biológico. Devido talvez a tamanha generosidade de coadjuvantes é que as histórias derivadas da principal ganham força.

Agrado

Já os conflitos da personagem Agrado são mostrados logo na primeira cena em que ela aparece no filme (quando Manuela passa de táxi). Agrado está sendo agredida por um possível “cliente”. Manuela se aproxima para ajudá-la, atingindo o homem com uma pedrada. As atenções de Agrado logo se voltam para o violador. Ela não se importa com seus próprios ferimentos, mas apenas com os do agressor. Chega a indicar uma pessoa para ajudá-lo. Agrado diz ao homem: “Você está bem? Fique bem. Olhe, está vendo a fogueira onde estão as moças? Pergunte por Úrsula. Diga que Agrado mandou você. Ela vai cuidar de você”. Sem reconhecer a amiga, Agrado diz a Manuela: “Mas o que você fez?”. “Bati nele com uma pedra”, responde Manuela.

Apesar de HOWARD & MABLEY dizerem que “roteiristas iniciantes também têm a tendência de cobrir o mesmo terreno duas vezes, no diálogo e na descrição de cena”⁴⁴, Almodóvar, experiente roteirista, lança mão de diálogos óbvios e com isso provoca o riso.

A partir do encontro de Manuela e Agrado, inicia-se uma nova série de acontecimentos, com pontos dramáticos altos e baixos. Não há uma preparação para cenas de alegria ou tristeza. Ambos os sentimentos caminham de mãos dadas, até o fechamento da trama.

A condensação de sentimentos resulta num terceiro elemento: a compreensão de que nem tudo são flores ou espinhos. Os opostos coexistem, sem que se possa supervalorizar um ou outro. *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) é um filme sobre o abandono vivido por uma mulher; entretanto, o bom humor está presente desde a primeira cena em que a mala do homem que a deixou aparece como metáfora/metonímia do término do casamento, assim como o cercado, cheio de animais:

⁴⁴ HOWARD & MABLEY, 1996, p. 139.

“Tentei resgatar tudo, como uma arca de Noé, e acabei perdendo o mais importante” (trecho da fala da protagonista, no início do filme).

De volta a *Tudo sobre minha mãe*, encontramos uma associação de diálogos e ações dramaticamente contrastantes. Quando Agrado é espancada, nota-se que os diálogos revelam assincronia entre fala e ação. Num primeiro momento, Agrado é violentada; logo em seguida, defende o violador. Agora, não se vê apenas o trágico, pois os elementos cômicos se fundem a ele para mostrar algo maior, a sensibilidade da cena, através da personagem.

Almodóvar reorganiza os clichês estabelecidos, criando figuras marginais e, ao mesmo tempo, humanas. Suas personagens são irreverentes, mas têm uma vida comum (que pode ser apreciada durante a narrativa de *Tudo sobre minha mãe*); elas vivem problemas cotidianos, o que estabelece uma conexão direta com o espectador; personagens e público entram em sintonia, assumindo papéis “semelhantes”.

Esta visão surpreende aquele olhar acostumado a personagens marginais estereotipadas e que apresentam poucas complexidades, como travestis siliconados e sem conteúdo, buscando clientes por esquinas de prostituição, ou belas loiras de olhos azuis, em lugares bem menos marginais que os de Manuela.

Dezessete filmes em um

É possível registrar, em *Tudo sobre minha mãe*, a presença de quase todos os temas utilizados por Almodóvar em sua carreira cinematográfica: maternidade, abandono, travestimento, morte, drogas, AIDS, religião, lesbianismo, violência e amizade feminina.

O otimismo também está presente no filme, assim como em outros dramas sóbrios, que datam da época do surgimento de *A flor do meu segredo*. Esta característica ajuda a dar continuidade ao ciclo da vida, que envolve morte, mas também nascimento.

Os finais dos filmes de Almodóvar costumam transmitir esperança, mesmo os que terminam em suicídio, como *Matador* (1985) ou *A lei do desejo* (1986). Nesses dois casos, o suicídio é, para as personagens, o auge do prazer para um, e de loucura para outro. Enquanto, no início de *Tudo sobre minha mãe*, vemos um acidente que redundará na morte de Esteban; no desenlace, vemos o nascimento do filho de Rosa (que também se chamará Esteban). Ele nasce portador do HIV, mas o vírus desaparece, quando o menino completa dois anos de idade.

Tudo sobre minha mãe é como uma aldeia global almodovariana, em que desfilam importantes elementos abordados pelo cineasta ao longo de sua trajetória. Por

isso, a partir desse filme o espectador tem a chance de conhecer a perspectiva do autor e das personagens, marcadas pela franqueza. As temáticas, a galeria de personagens e narrativas paralelas, os diálogos bem-humorados, a montagem econômica e a trilha musical são alguns dos elementos que ilustram tal franqueza. Para *Strauss* (2008), *Tudo sobre minha mãe* é o coroamento de todas as verdades que Pedro Almodóvar consegue revelar por detrás dos paradoxos do amor e do sexo, da comédia e da tragédia. Verdades pouco esperadas e compreendidas que ele tornou, contraditoriamente, muito populares.

Em *Tudo sobre minha mãe*, conhecemos “tudo sobre Almodóvar” ou quase tudo no que diz respeito a suas obras. E, neste capítulo, objetivou-se investigar alguns elementos narrativos e de linguagem, presentes no cinema do autor, que mais carregam uma mensagem de humanização, antes de buscar o impacto do inédito. O cineasta nos “enfeitiça” com seu modo de narrar.

Em seu vocabulário cinematográfico, Almodóvar se utiliza especialmente de planos fechados, já que, em sua obra, sobressaem os conflitos internos; destacam-se as cores narrativas – cheias de significados, agindo como elementos dramáticos que explicam a ideia do plano e a dor da personagem; a câmera parada, para que sobressaia a expressão das personagens ou os *travellings* suaves, atentos a revelar apenas elementos relevantes da narrativa. E uma montagem acompanhada por trilhas musicais dramáticas, com momentos de humor, que não banalizam, mas intensificam seu conteúdo fílmico.

2.2 – MELODRAMA E METALINGUAGEM

Melodrama (funciona) como eco daqueles que historicamente foram desprovidos de voz.⁴⁵

Como o cinema de Almodóvar se dedica ao desencontro de amor, é inevitável que ele construa histórias sob forma de verdadeiros melodramas.⁴⁶ Segundo Oroz (1999), que se baseia nos conceitos da *Poética* aristotélica, melodrama é “o gênero que veicula o pranto, inspirando a piedade, e o temor, necessários para atuar como catarse legítima de tais emoções.”⁴⁷ Assim, acredita ele que “[...] o melodrama ensinou o cinema [...] a falar. A narrativa abre rumos com características e símbolos próprios, que serão reconhecidos pelo público, e a sintaxe gramatical desenvolve-se e consolida-se”⁴⁸.

Costuma-se dar à palavra “melodrama” um tom pejorativo, sendo vulgarmente qualificado como gênero de “filmes para chorar”. No entanto, é comum utilizar-se este gênero passional como recurso narrativo de aproximação com o espectador. O mesmo acontece com ritmos musicais como boleros e tangos.

A metalinguagem, outra estratégia de aproximação com o público, é também largamente usada por Almodóvar. De fato, o cinema está de tal forma imbricado com a vida do cineasta, que tudo parece transformar-se num recurso metalinguístico, que confunde realidade com ficção.

Em Almodóvar, encontramos dois tipos de metalinguagem. Primeiro, a apropriação de personagens e temas que se repetem em suas obras, como se um filme fosse continuação do outro, sob forma de autocitação. Segundo, a citação de clássicos, como *Johnny Guitar* (EUA, 1954), de Nicholas Ray; *Duelo ao sol* (*Duel in the sun*, EUA, 1946), de King Vidor; e *Sonata de outono* (*Höstsonaten*, Suécia/França/Alemanha, 1978), de Ingmar Bergman.

Filmes usados para ampliar os sentidos da obra não funcionam bem, se o recurso tem como finalidade apenas homenagear grandes mestres por pura admiração a eles. A única razão válida

⁴⁵ David Grimstead *apud* Christine Gledhill, *Home is where the heart is*, p. 14, 1987.

⁴⁶ O melodrama surgiu da Pantomina, gênero nascido em Roma, floresceu na França nos perturbados dias da Revolução e se popularizou em espetáculos de feira. A partir daí, à pantomina original juntaram-se os textos explicativos escritos para clarear as histórias. Estes textos constituem o antecedente dos letreiros dos cinemas mudo e do rodapé escrito dos *comics*. Essas pantominas, talvez devido ao analfabetismo de seus espectadores, deixaram de lado os cartazes escritos e substituíram-nos por diálogos entre os atores. Assim aparece o melodrama do século XIX, chamado *Melodrame à grand spectacle*. (OROZ, 1999, p. 21)

⁴⁷ OROZ, 1999, p. 13.

⁴⁸ *Ibidem*, p.14.

para o emprego de tal tipo de metalinguagem só se dá quando o diretor encontra no filme de outro a solução concreta para um problema seu, e essa solução se torna parte integrante da trama do novo filme.⁴⁹

Diz OROZ⁵⁰, “o melodrama foi estruturado essencialmente, sobre quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher”. Estes assuntos estão contidos direta ou indiretamente nas obras de Almodóvar, destacando-se como exemplo *A lei do desejo* (1986), que aborda todos eles.

O filme conta a história de Pablo Quintero, um cineasta da moda. Tino, seu irmão (interpretado por Carmem Maura), mudou de sexo para viver um grande amor com o pai, que o deixou. Tino(a) cuida de uma criança de dez anos, abandonada por Ada, que é modelo e está mais preocupada em dar a volta ao mundo que em ser mãe. Pablo cuida das duas como se fosse o chefe da família e a menina, por sua vez, não o vê como pai, mas como uma grande paixão de adolescente. A ideia do incesto é de tal forma tratada que nos comunica a naturalidade de um sentimento, condenado moral e juridicamente pela sociedade.

Enquanto o tabu do incesto aparece veladamente em filmes de melodrama, como um “horror sagrado”, como se vê em *Madreselva* (*Madreselva*, Argentina, 1938), de Luis César Amadori, em que há um amor filial fora do comum, Almodóvar faz uso do tema sob a ótica do desejo e não da censura. Em *Madreselva*, a protagonista Blanca está num impasse: ela precisa escolher entre o noivo e seu pai, que rejeita o pretendente da filha e tenta dominá-la. Ela opta por ficar com o pai. De acordo com OROZ, “esse tipo de relação filial era comum na época e deu lugar à solteirona, figura comum nos lares até a década de 50 [...]”⁵¹

É interessante observar que os quatro temas citados acima (incesto, mulher, amor e paixão) estão associados à ideia do pecado e do sagrado. As mulheres de Almodóvar comungam deste duplo paradigma, ora sendo sensuais, ora maternais. As mães podem carregar o protótipo de resignação e sofrimento, entretanto, enquanto sujeitos e objetos de desejo, demonstram sensualidade e poder, como a personagem

⁴⁹ ALMODÓVAR *apud* TIRARD, 2006, p. 35.

⁵⁰ OROZ, 1999, p.62

⁵¹ *Ibidem*, p. 72.

Raimunda, de *Volver*. “[...] Eu queria descobrir a imagem da mulher e da mãe de família em todo seu esplendor, tal como existe no cinema italiano”.⁵²

OROZ (1999) ressalta que a mãe é uma figura mítica na sociedade judaico-cristã, cuja iconografia remete a Maria, mãe de Jesus, com toda a sua estereotipada imagem de resignação e sofrimento. Já a prostituta é aquela que desequilibra a estrutura dramática, porque, ao contrário dos outros protótipos, encarna o papel da mulher inserida no espaço público, sendo independente e promíscua.

Nota-se a necessidade de o melodrama definir os papéis das mulheres na sociedade, com o objetivo de transmitir conflito à narrativa, em que, de um lado, se tem a “mocinha” e, de outro, a “vilã”, personificando um duelo entre o espaço público e o privado, entre o profano e o sagrado.

Na contramão de uma narrativa simplista, Almodóvar se apropria dos padrões maniqueístas, para incluí-los numa só personagem. Ele mistura o remédio que purifica ao veneno que promove o desejo, tornando a situação mais palatável para o espectador. A dupla moral concentrada em uma só personagem é o que diferencia as personagens de Almodóvar das que aparecem nos melodramas latinos estudados por Oroz.

O melodrama latino-americano tem em sua bagagem um tipo único de prostituta: a rumbeira, que, embora seja de origem cubana, encontra no cinema mexicano seu campo expressivo. Encarna a possibilidade de redenção na esfera do protótipo. Assim, em muitos filmes, apesar do passado prostituído, é finalmente aceita pela sociedade e se casa com o rapaz, como em *Aventurera*; ou como em *Víctimas del pecado*, onde se lhe permite sair da prisão para levar uma vida familiar “[...]”⁵³.

Esse tipo de melodrama está muito preocupado em redimir as personagens de seus “crimes” e “pecados”, para que possam ser reinseridas na sociedade, sem apresentar perigo de contaminá-la com suas transgressões. Discurso que se revela preconceituoso e acentuadamente moralista. Por isso, a necessidade de tantas lágrimas, para que haja purificação, objetivando o retorno à “santidade” e “dignidade”, uma vez que a inocência foi perdida para sempre.

Personagens esquemáticas facilitam a identificação com o público. Elas são apresentadas pelo melodrama como “anti-heróis, pessoas comuns que, ao se

⁵² ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 288.

⁵³ OROZ, 1999, p. 86.

defrontarem com situações extremas, adquirem o rasgo incomum dos sentimentos e das emoções sobre-humanas”.⁵⁴

Os recursos da linguagem cinematográfica reforçam ao máximo a ilusão, a fim de que as lágrimas dos espectadores corram com maior fluidez.

Sua funcionalidade está relacionada com a narrativa. Tanto o tamanho do plano como o ângulo e o movimento de câmera estão interligados à dramaticidade. Assim, o primeiro plano vem reforçá-la através do gesto, individualizando-a e resgatando a figura do conjunto. O plano geral funciona como localização espacial que permite compreender o movimento da cena, e o plano americano é o que possibilita a representação do diálogo entre vários personagens, sem que o peso recaia sobre eles e sem reforçar a situação dramática, sendo um plano cujo veículo fundamental é a palavra. O objetivo do drama está naquilo que se diz. A panorâmica e o *travelling* frontal, em profundidade (para trás ou para frente), enfatizam o dramático sobre os personagens. A altura e o ângulo da câmera fazem o papel do espectador ideal, colocado na altura e no ângulo de visão similar aos de um espectador em situação cotidiana.⁵⁵

De acordo com OROZ, esta estruturação de linguagem é um recurso comumente usado nas obras melodramáticas, o que resulta em cortes de montagem com aproximações graduais da câmera e sucessivos planos abertos, médios e mais fechados. Uma tentativa da câmera em reproduzir o ponto de vista do olhar humano ou do pensamento, partindo do todo e indo para os planos fechados, até chegar aos olhos do ator. Afinal, são eles os elementos mais almejados num *cinema de lágrimas*.

Desde os primeiros filmes de Almodóvar, é possível encontrar cenas musicadas por boleros e tangos. No entanto, é em *Trailer para amantes do proibido* (1985), que ele trata a trilha musical como uma personagem à parte, que comenta a ação. As músicas do filme estão presentes em quase todas as cenas, caracterizando-o como um filme musical.

O melodrama conta a história de uma mulher abandonada pelo marido. Ele a deixa com as duas crianças para viver com a amante, interpretada pela travesti Bibi Andersen, que, por sua vez, mais tarde troca-o por dois outros homens. Depois de roubar e se prostituir para alimentar seus filhos, a esposa abandonada conhece um homem que a esconde em seu ateliê, após ela ter cometido um assalto. Eles se reencontram quando ela está se prostituindo nas ruas de Madri. O suposto marido vê sua

⁵⁴ OROZ, 1999, p. 94 e 95.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 98 e 99.

esposa na TV no lançamento de *O que fiz eu para merecer isto?* Depois de ser deixado pela personagem de Andersen, o marido vai ao encontro da esposa e tenta agarrá-la. O companheiro a defende do marido, afastando-o de seu caminho, sem saber de quem se trata. A mulher, no entanto, insatisfeita, atira na testa do marido, num trágico *the end* para aquela “novela”. Segue-se o diálogo entre o homem e a recém-viúva: “Você o matou!” (ele exclama perplexo, já que o homem estava completamente bêbado e não conseguiria fazer nada com ela). “Eu sei, era meu marido”, ela responde.

Ao mesmo tempo em que articula seu filme calcado no melodrama, Almodóvar consegue relê-lo de forma a tornar cômicas as situações impostas pela trama, ao ponto de aproximar-se da comédia de erros, provando assim a possibilidade de convivência de estruturas diversas que se complementam num todo narrativo.⁵⁶

Trailer... configura-se como um melodrama associado à comédia de erros, com várias *gags* durante a narrativa. Trata-se de um musical em que as personagens dançam e dublam os boleros com expressões faciais e movimentos exagerados, como se o mundo acabasse junto com o término de um relacionamento. Até os cenários mimetizam as cenas dos boleros. Como na passagem em que a música diz que as flores murcham: a “mulher abandonada” aponta para o vaso de flores de plástico, dobra suas mãos e as hastes das flores se dobram.

Outra metáfora semelhante pode ser encontrada na comédia delirante (*screwball comedy*) *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988). Pepa se aproxima da cama que está em chamas, segurando uma flor de plástico, que derrete com o calor do fogo. Uma alusão ao relacionamento de mentiras vivido por ela que, estando agora grávida de um homem que ainda ama, precisa conviver com a frustração de ser mãe solteira.

O cineasta recorre à metalinguagem ao mostrar, em *Trailer...*, cartazes e placas do longa *O que fiz eu para merecer isto?* (1985) ao fundo de algumas cenas. Ele também cria uma cena em que a atriz de *O que fiz eu...*, Carmem Maura, caminha pelas ruas de Madri e realiza um assalto. Ela é uma esposa abandonada, que rouba as compras de outra mulher para alimentar seus próprios filhos.

A primeira cena de *Trailer...* mostra um *travelling* sobre um galpão e um quarto onde duas crianças estão brincando. Em seguida, a mulher abandonada, com rolinhos no cabelo, se aproxima da câmera rapidamente, ao som de um bolero. Com típico visual de dona de casa que veste um avental de cozinha, ela dubla a música olhando para o

⁵⁶ ANDRADE, 1999, p.158.

marido: “Deixa a mala neste lugar, não te atrevas a dizer: e agora me deixes”. As crianças fazem o mesmo que os pais, repetindo a dublagem e a maneira como os dois se olham.

Apesar de sugerir uma crítica aos sentimentos exaltados advindos dos típicos melodramas descritos por OROZ, Almodóvar reconhece a importância do gênero para a construção de sua obra. Afinal, seu filme, como num clichê, se apropria de vários elementos do melodrama, como histórias, diálogos, cenários, interpretação e músicas. Diz ANDRADE (1999): “O que poderia ser um melodrama típico [referindo-se a *Mulheres à beira de um ataque de nervos*], marcado por desencontros e decepções amorosas, dá lugar a uma comédia exacerbada, como as comédias de erros americanas dos anos 30 e 40”.⁵⁷

Através do uso exagerado de cores, músicas, cenários e interpretações, Almodóvar mostra que o clichê pode alavancar a narrativa, tendo em vista a sua capacidade de ser universal, criar identificação com o espectador e, por isso, levá-lo rapidamente aonde o cineasta o quer levar.

O autor não deixa que o clichê seja usado de modo explícito, mas controladamente, assim como fez em *Tudo sobre minha mãe* (1999). Na dramática cena em que Manuela descobre que seu filho morreu, o cineasta recorre apenas ao som ambiente. Não há trilha musical, nem aproximação da câmera. O espectador vê um plano de meio conjunto e ouve apenas o choro. Ao evitar estratégias apelativas, ele propõe o respeito à dor de Manuela, que dispensa o reforço da maioria dos recursos cinematográficos comumente utilizados.

Essas tonalidades narrativas acentuam a diferença da obra de Almodóvar em relação a um típico melodrama, com o estilo da rádio-novela cubana *Direito de nascer* (*El derecho de nacer*), em que o choro (drama) e a música (melo) estão sempre juntos.

Almodóvar recorre aos mesmos assuntos dos melodramas, como os desencontros e as decepções amorosas, embalando-os em novas estruturas narrativas. O que faz do cineasta um inovador, uma vez que ele se apropria dos exageros, depurando-os até chegar a sua essência. Apropria-se, depura-os e aplica os clichês em suas narrativas. O resultado desta filtragem, talvez, seja a construção de sentimentos mais verdadeiros. No prefácio de *Cromwell* (1827), Victor Hugo já teorizava que

⁵⁷ ANDRADE, 1999, p. 163.

[...] se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, quereríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; alternadamente positivo e poético ao mesmo tempo, artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro.⁵⁸

Quanto à metalinguagem, no que se refere à autocitação de filmes, assuntos ou personagens, tem-se a repetição de personagens e situações em *A flor do meu segredo*. Em 1995, a atriz Kiti Manver fez uma personagem fictícia, a enfermeira Manuela, que, mais tarde, serviria de inspiração para a protagonista de *Tudo sobre minha mãe* (1999), vivida por Cecilia Roth. Ambas têm o mesmo nome, são enfermeiras e participam de um treinamento filmado com os médicos. Elas interpretam mães que acabam de perder o filho e precisam decidir se autorizam ou não a doação de seus órgãos.

Todos os cineastas têm reservas de ficções, como Billy Wilder, que guardava caixas inteiras de diálogos, de situações, de *gags* que utilizava depois em seus filmes. É o que faço, inclusive com os objetos que compro e que coloco dentro de caixas porque penso que um dia vão se encontrar com uma história, um filme. O perigo é que no fim esses objetos não sirvam para nada e se tornem objetos mortos.⁵⁹

Em *A flor do meu segredo*, há também uma cena em que a escritora Leo está conversando com a editora Alicia e ela descreve o roteiro de *Volver* (2006) e de *O que fiz eu para merecer isto* (1985):

Alicia (A): “Olha Leo, até que enfim. É a segunda edição já. Não se esqueça que nossa coleção se chama ‘amor verdadeiro’. Como você pode pensar em escrever a história de uma mãe que descobre que a filha matou o pai, depois de este tentar violá-la e a mãe, para que ninguém descubra, o joga na câmara frigorífica do restaurante de um vizinho?” (Referência a *Volver*)

Leo (L): “Não é fácil livrar-se de um cadáver. O que a mãe quer é salvar a filha. Você não faria qualquer coisa para salvar o seu filho?”

A: “Não estamos falando de filhos, mas de romances. Os filhos servem para nos roubar a vida e os romances servem para recuperar a ilusão de viver. Quem compra um livro nosso quer esquecer-se da sordidez em que vive e sonhar com um mundo

⁵⁸ HUGO, 2002, p. 77.

⁵⁹ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 263.

melhor mesmo que seja mentira. Café? Quem sonha com pessoas que vivem num bairro miserável, gente com reforma antecipada, autênticos mortos vivos? Quem vai se identificar com uma protagonista que passa o dia limpando merda dos doentes de um hospital? Como se não bastasse, tem uma sogra drogada e um filho maricas e que ainda por cima gosta de pretos. Enlouqueceu, Leo? (referência adaptada de *O que fiz eu...*).

L: “Talvez, mas a realidade é assim, Alicia.”

A: “A realidade! Realidade temos nós, de sobra em nossas casas. A realidade é para os jornais e para a televisão. E vê o resultado! Por causa de tanta realidade, os pais estão prestes a explodir. A realidade devia ser proibida.”

L: (interrompendo Alicia): “Alicia, não se disperse. Ninguém tem culpa do seu filho ser drogado.”

Outra cena presente em dois filmes diferentes que se assemelham é a da transexual Tina indo até a igreja e revendo o padre de *A lei do desejo* (1986) e a do travesti Ignácio, indo até a capela do colégio em que estudou e reencontrando-se com o padre em *Má Educação* (2004).

Em *A lei do desejo*, os diálogos se passam da seguinte forma:

Tina (T): “Olha, Instituto Ramiro de Maetzu. Rua Serrano, 127. Estudei aqui quando criança. Vamos entrar na capela? Fiz tantas coisas neste lugar! (ela se aproxima de um órgão em que o padre toca e canta a música olhando para ele). Quando pequena, eu cantava no coral. É a única coisa de que sinto saudade.”

Padre (P): “Você me lembra um menino que também cantava no coral.”

T: “Padre Constantino, sou eu (o padre interrompe a música).”

P: “Você? Não pode ser.”

T: “Sim, pode.”

P: “Você mudou muito.”

T: “No fundo, ainda sou a mesma pessoa.”

P: “E esta menina?”

T: “É minha filha.”

P: “Você se casou?”

T: “Não, estou condenada à solidão.”

P: “Não pode dizer uma coisa dessas.”

T: “Eu posso. Só houve dois homens em minha vida. Um deles foi você, meu guia espiritual e o outro foi meu pai. Ambos me abandonaram. Não posso confiar em mais nenhum.”

P: “Confie em Deus. Ele jamais a abandonará.”

T: “Talvez tenha razão. Gostaria de voltar a cantar no coral.”

P: “Não aqui.”

T: “Por quê?”

P: “Se está à procura de Deus, vá a qualquer igreja. Ele está em todas.”

T: “Mas minhas lembranças estão aqui.”

P: “Fuja delas, como eu fiz.”

T: “Não quero. Tudo o que me resta são minhas lembranças.”

Em *Má educação*, ocorre o seguinte diálogo, quando o travesti entra pela capela na escola de padres junto com um amigo; ele vê ao longe Padre Manolo e ouve a oração:

Padre (P): Eu confesso a Deus Pai todo poderoso e a vocês, meus irmãos, que pequei em pensamento, palavra, ação e por omissão. Por minha culpa.

Travesti (T): Por sua culpa (ele cochicha).

P: Por minha culpa.

T: Por sua culpa (continua em voz baixa).

P: Por minha máxima culpa.

Há também a repetição temática da “volta às origens”. Marisa Paredes vive Becky de Páramo, em *De salto alto* (1991), que retorna ao local onde nasceu, para ali morrer. Em *A flor do meu segredo* (1995), Paredes interpreta Leo, que volta à casa de sua infância, após a separação do marido. Já em *Tudo sobre minha mãe*, Manuela (Cecilia Roth) volta a Barcelona, depois de dezessete anos, em busca do pai de seu filho.

Em *Volver*, o retorno às origens é mais literal e evidente, inclusive pelo título do filme. Aqui, há um retorno às origens maternas, quando Irene (Carmem Maura) reaparece para Raimunda (Penélope Cruz) e Sole (Lola Dueñas). Não só as personagens veem a mãe, como o cineasta volta à sua cidade de origem, para realizar as filmagens e rememorar sua falecida mãe.

As filmagens, a propósito, foram uma espécie de constante estado de graça. Talvez porque eu tivesse a sensação de que a minha mãe estava ali, e minhas atrizes também sentissem aquela presença benéfica, analgésica. Por sinal, concordo com o que você diz. A mãe de Agustina é realmente uma garota típica dos meus filmes dos anos 1980. Foi por essa juventude também que eu quis fazer luto: os anos loucos do meu começo em Madri, os meus primeiros filmes. Eu precisava liquidar esse período, vê-lo de uma vez por todas como passado. Caso contrário, podemos alimentar todo tipo de frustrações. Eu tenho que aceitar não ser mais o mesmo. O que não quer dizer que não seja mais a mesma pessoa.⁶⁰

No que tange à criação de cenas inspiradas em clássicos, temos Pepa, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, observando o prédio onde está a ex-mulher de Ivan. Através do olhar de Pepa, observamos algumas janelas, onde aparecem uma bailarina dançando, um homem chorando e a ex-mulher de Ivan. Em *Janela indiscreta* (*Rear window*, EUA, 1954), de Alfred Hitchcock, vemos o repórter Jeff (James Stewart) que está com a perna engessada, espiando as várias janelas de um prédio. Pelas lentes da câmera de Jeff vemos uma bailarina, uma mulher chorando e a possível cena de um suposto crime, em que um homem mata sua mulher e a esconde numa mala.

Quanto à inserção de filmes nas obras de Almodóvar, há uma frase sua que mostra como este exercício pode ampliar o significado de uma narrativa de modo funcional e não apenas servir como mera citação: “Poderíamos dizer que a primeira abordagem (a da homenagem) é um empréstimo, enquanto a segunda um roubo. Mas, para mim, apenas o roubo é justificável”.⁶¹

Em *Tudo sobre minha mãe*, por exemplo, há a cena de *A malvada* (*All about Eve*, EUA, 1950), de Joseph L. Mankiewicz. Mas a história de Manuela é oposta a de Eve Harrington. Ou seja, trata-se de uma pista falsa. Contudo, o espectador atento associa o título *All about Eve* a *Tudo sobre minha mãe* e à frase que Esteban escreve em seu caderno “TODO SOBRE MI...” depois de ler o nome do filme na TV.

A cena de *A malvada* vista por Esteban e Manuela é a de Eve, num camarim, tentando contar uma história absurda, para se introduzir no mundo do teatro. Almodóvar refaz a cena do camarim de forma diferente: “Transformo o camarim numa espécie de santuário feminino, e no momento em que nossa Eve, Manuela, vai contar sua história, conta uma história que é horrível, mas verdadeira”.⁶²

⁶⁰ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 284.

⁶¹ ALMODÓVAR *apud* TIRARD, 2006, p. 35.

⁶² ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2006, p.224.

Apesar de ser uma pista falsa, a cena das mulheres conversando no camarim é de grande importância para a construção dos subtextos de Esteban, considerado pelo autor um bom ouvinte de mulheres. No filme há uma cena na qual ele pede à mãe que, no dia do seu aniversário, ele possa vê-la fazendo uma dramatização sobre doação de órgãos, ou seja, tudo aquilo que ela costuma fazer no hospital onde trabalha.

Não escrevi um diálogo que explicita isso, mas o que Esteban pensa então é que o fato de um grupo de mulheres conversarem constitui a base da ficção, a origem de todas as histórias. É uma coisa que também sinto. Cresci e escrevi ouvindo mulheres falarem no pátio da minha casa, na aldeia. A ligação entre ficção e vida é importante para mim e queria que ela também existisse para Esteban, de forma subliminar.⁶³

Em *Carne trêmula* (1997), ocorre também o uso de metalinguagem funcional. O *motoboy* Victor liga para a prostituta Helena que o atendera na semana anterior. Ele a convida para comer uma pizza. Ela descarta o convite e ao desligar o telefone, vê na TV o nome do filme *Ensaio de um crime* (*Ensayo de un crimen*, México, 1955), de Luis Buñuel. Victor é confundido com o traficante de Helena e entra em seu apartamento. Ele vê uma cena de *Ensaio...* Nela, a personagem Archibaldo (Ernesto Alonso), homem rico que elabora planos diabólicos para matar suas amantes, devido ao fato de ter presenciado na infância a morte de sua ama, puxa o cabelo de uma boneca e uma perna dela se solta. Esta é uma cena de humor negro, que pretende anunciar o desfecho do encontro de Victor com Helena, resultando em um acidente com o policial David, que leva um tiro nas costas e torna-se paraplégico, ao tentar socorrer Helena. Dessa forma, Almodóvar subverte o contexto original da cena, surpreendendo o “espectador crítico” (ECO, 1989), dentro do que seria esperado.

De forma contrária, o faroeste romântico *Duelo ao sol* aparece no trigésimo sexto minuto de *Matador* (1985), momento em que Maria Cadernal (Assumpta Serna) entra na sala de cinema. Vemos, pelo olhar da advogada, a cena em que a mestiça de *Duelo*, Pearl (Jennifer Jones), e o homem que ela ama, Lewt (Gregory Peck), atiram um no outro. Em seguida, o toureiro Diego (Nacho Martinez) entra no cinema e reage diante do que vê na tela: Pearl rastejando, para se aproximar de Lewt, até se abraçarem e morrerem juntos. É uma antecipação do desfecho de *El Matador*, a morte dos amantes durante o ato sexual.

Johnny Guitar (1956) de Nicholas Ray foi usado em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. O romance, vivido por Vienna (Joan Crawford) e seu ex-amante

⁶³ *Ibidem*, 2008, p. 219, 220.

Johnny (Stanley Hayden), surpreende por apresentar nuances melodramáticas dentro de um *western*. Neste filme, exalta-se a figura feminina vivida por Crawford, uma tentativa de desconstruir o machismo dos anos 1950, uma vez que a personagem usa calças jeans, é dona de um *saloom* e é quem estabelece a ordem na casa, frequentada exclusivamente por homens. Também se insinua uma relação homossexual entre Viêna e Emma (Mercedes McCambridge) – o que não poderia ser explicitado na época do Código Heyes de Censura.

Ao inserir *Johnny...* em *Mulheres...*, é bem possível que Almodóvar soubesse da repercussão negativa sobre o público norte-americano, já que o filme não se encaixava nem no típico melodrama, nem no faroeste. Na época, os espectadores o rejeitaram, porque esperavam um filme de perseguições, homens valentes e mulheres subjugadas por seus parceiros. Os críticos e até mesmo a própria atriz Joan Crawford renegaram o filme, pelo que constam nos extras do filme.

Depois de receber elogios da alta crítica francesa, *Mulheres...* não só foi acolhido em seu país de origem como também foi considerado um clássico, pelo espectador norte-americano. Uma ironia que Almodóvar sentiu na pele. O cineasta recebeu muitas críticas negativas, no início de sua carreira quando ainda fazia curtas-metragens.

Além de coincidir com o pensamento de Almodóvar, o filme de Nicholas Ray é funcional, dentro da narrativa de *Mulheres...* em que Ivan e Pepa são dubladores e ex-amantes. Ivan dubla o pistoleiro e amante Johnny. Ele fala a partir da imagem de Johnny: “Quantos homens você teve que esquecer? Diga-me algo de bom. Engane-me. Diga que sempre esperou por mim. Que morreria, se eu não voltasse. Diga que ainda me quer como eu a quero. Obrigado, muito obrigado.”

A resposta de Vienna a Johnny é dublada por Pepa. Ela chora, ao ouvir a voz de Ivan, e prossegue: “Todos estes anos, esperei por você. Estaria morta se não tivesse voltado. Ainda o quero tanto quanto você a mim”. Em seguida, Pepa desmaia e sua imagem é vista através de lentes desfocadas. Plano semelhante à cena da morte da esposa do tenista, em *Pacto sinistro* (*Strangers on a train*, EUA, 1951), de Alfred Hitchcock, como cita ANDRADE (1999), em *O filme dentro do filme*.

Os diálogos entre Vienna e Johnny trazem à tona os sentimentos de Pepa por Ivan. A citação torna-se um material dramático importante para o espectador, uma vez que os diálogos ajudam-no a construir os subtextos do romance de *Mulheres...*,

“poupando Almodóvar de descrever em detalhes a trajetória dos amantes que já chega ao fim”.⁶⁴

O melodrama e a metalinguagem são ferramentas que auxiliam na identificação e comunicação com o espectador. Mais que simples uso de citações, os filmes de Almodóvar buscam a reiteração de temas, personagens e diálogos, com o objetivo de fazer o público repensar seus conceitos e adotar atitudes mais tolerantes.

⁶⁴ ANDRADE, 1999, p. 161.

2.3 – REALIDADE E FICÇÃO

Como na nossa rua ninguém sabia ler nem escrever, minha mãe, que é muito esperta, montou uma espécie de empresa: ela e eu – que era muito adiantado para minha idade – escrevíamos cartas que os vizinhos ditavam e líamos as que recebiam. Depois, minha mãe montou um negócio ainda mais sofisticado. Como eu era tão inteligente, já sabia tantas coisas, enquanto os outros não sabiam nada, ela fez de mim um professor primário. Por volta das nove horas da noite, depois do trabalho nos campos, as pessoas – que eram mais velhas que eu, tinham cerca de 15 a 20 anos – vinham à nossa casa, vestidas como se fossem ao médico, e eu lhes ensinava a ler, escrever e contar. O incrível é que minha mãe tivesse a ideia de fazer de mim um professor aos oito anos [risos]. Às vezes, algumas das minhas atrizes vão à televisão e dizem: ‘Pedro é muito exigente, pede muito de nós’. Outro dia, ao ouvir isso, minha mãe comentou: ‘Elas dizem que ele é exigente, mas já era assim quando pequeno’ [risos]. Quando eu dava aula, as pessoas se queixavam: ‘Como Pedro é severo!’. É muito divertido, eu devia fazer um filme sobre isso.⁶⁵

Pedro Almodóvar se apropria da realidade para construir suas ficções. As cartas lidas na infância em voz alta, seja por sua mãe seja por ele, vinham cercadas de interpretações pessoais, para agradar aos ouvintes. Essas cartas, possivelmente, interferiram em sua percepção sobre a realidade, a partir da ótica do exagero. Mais que confundir conscientemente realidade com ficção, Almodóvar aprendeu a construir enredos unindo estes universos. O costume de infância, certamente, lhe serviu como importante ferramenta em sua carreira. O hábito de fantasiar, recontar histórias, exagerar foi sua grande fonte de inspiração, quando ele escrevia roteiros. Começou nas asas da intuição e se lapidou tecnicamente com o passar do tempo.

Ao dizer: “em meu filme há muita realidade, mas também muita manipulação. O cinema é manipulação, inclusive o cinema documental”.⁶⁶ Almodóvar demonstra não ter a menor dificuldade em se assumir como uma voz pessoal e ao mesmo tempo manipuladora. Ao invés de gastar energia defendendo-se com o discurso segundo o qual suas obras são imparciais, ele faz exatamente o inverso. É evidente que, se um cineasta passa de dois a três anos se dedicando a um mesmo trabalho, obviamente fica por ele envolvido emocionalmente.

⁶⁵ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 8.

⁶⁶ Disponível em:

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista.htm> (acesso em 12/2008).

A relação entre mãe e filha (o) é como um pano de fundo ou tema principal em vários trabalhos do cineasta. Em *O que fiz eu para merecer isto?* a mãe Alicia, abandona seus filhos e depois se arrepende; em *Matador* (Espanha, 1986), o filho tem dificuldades de se impor diante da mãe, que interfere em suas escolhas pessoais; em *De salto alto* (*Tacones lejanos*, Espanha, 1991), mãe e filha guardam uma relação de amor e ódio que só é resolvida ao final; em *Tudo sobre minha mãe*, a mãe perde o filho em um acidente e vai em busca do maior desejo dele; em *A flor do meu segredo* (*La flor de mi secreto*, Espanha, 1995), uma escritora é abandonada pelo marido e volta para casa de sua mãe; em *Volver* (Espanha, 2006), a mãe protege a filha do crime cometido por esta, ao se defender do padrasto que tentou estuprá-la.

A influência materna não se limitou a inspirar Almodóvar na elaboração de roteiros. Francisca Almodóvar Caballero participou de vários filmes, usando o nome Dona Paquita para diferentes personagens. Atuou como conterrânea de Gloria (vivida por Carmen Maura), em *O que fiz eu para merecer isto*; a âncora do *Telediário* de Madri e a entrevistadora de um programa de TV, intitulado *Hay que leer más*; em *Kika*. Os diálogos usados por Dona Paquita fazem referência à realidade de Francisca: “Coma um chouriço. Eles vêm de Castilla de La Mancha, como eu. Estão ótimos. Eu também sou viúva. Não pode imaginar o mal que é a solidão. Por isso, o meu filho, que dirige o programa, me chamou para atuar. Ao mesmo tempo fico com ele, que não tem tempo para me visitar”.

O irmão e coprodutor, Agustín Almodóvar, também fez aparições rápidas na tela: como um dos irmãos terroristas de *Labirintos de paixões*, o policial em *Matador*, o padre em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, entre outros.

Quanto às suas irmãs, o cineasta relata fatos reveladores em seu *blog* oficial, que ajudam a desenhar a relação conflituosa e afetiva entre uma de suas irmãs e sua mãe:

Foi a atriz oficial para interpretar minha mãe, quando minha mãe era um personagem em minhas ficções (*O que fiz eu para merecer isto?* e *A flor do meu segredo*). Chus e minha mãe se davam muito bem na vida real, algo inequivocamente castelhano as unia, além de guardarem um senso de humor natural e uma total ausência de pré-juízos. Durante a pré-produção de *A flor do meu segredo*, fomos ensaiar vários dias na casa de minha irmã as cenas que ocorriam na sala de estar e na minúscula cozinha. Todas elas eram cenas de disputas entre mãe e filha, papéis que interpretavam Chus y Rossy de Palma, inspiradas diretamente nas disputas de minha irmã e mãe. As duas assistiam a esses ensaios, minha mãe e irmã, sentadas no canto da sala de jantar e longe de se sentirem molestadas ou parodiadas, viam de forma natural, legítima e até lisonjeira o fato de ter roubado esses momentos de sua intimidade para expô-los aos olhos do mundo. A naturalidade de minha mãe era

tal que às vezes corrigia a Chus, acrescentando frases ou lhes explicando a situação que estavam ensaiando.⁶⁷



Fig. 15: Cena de *A flor do meu segredo*, 1995

(Fonte: <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia2.htm>)

Com esta prolífica genética familiar, Almodóvar faz das “cartas” interpretadas por ele, roteiros premiados em festivais do mundo inteiro. Suas histórias guardam a intimidade de uma carta de amor a um filho como em *Tudo sobre minha mãe*; de uma carta de mulher abandonada, como em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*; ou como a carta de um homem apaixonado por uma mulher em coma, capaz de tudo para tentar restaurar-lhe a vida normal, como em *Fale com ela*.

Ficção e realidade se misturam tanto nos filmes, que, acredita-se, isto não seja mera opção aleatória do diretor. “O certo é que eu não poderia ser um desses roteiristas a quem se encomenda uma história. Meu único método é seguir as histórias que me acompanham no decorrer do tempo, para um dia fazer delas um filme”.⁶⁸

A relação visceral entre vida e cinema fez com que os roteiros de Almodóvar falassem de escritores ou roteiristas, como é o caso de Irmã Rata de Esgoto (Chus Lampreave), em *Maus hábitos*, que escreve publicações pornôss assinadas com o pseudônimo Conche Torres; ou os cineastas Pablo Quintero (Eusebio Poncela), de *A lei do desejo*, e Maximo Espejo (Francisco Rabal), de *Ata-me*; os escritores Nicholas, de *Kika*; Leo, de *A flor do meu segredo*, que assina com o pseudônimo de Amanda Gris; Esteban, de *Tudo sobre minha mãe*; e o roteirista Ignacio e o cineasta Enrique, de *Má educação*.

O roteiro de *Má Educação* aborda a paixão entre dois garotos do mesmo colégio que conhecem o amor, o cinema e o medo, no início dos anos 1960 (mesmo período em que o cineasta estudava em colégios de padres). O início do filme traz uma cena em que conhecemos o diretor Enrique e o jovem “Ignácio” (Gael García Bernal), que se

⁶⁷ Almodóvar, disponível em http://www.eldeseo.es/pedroalmodovar/PAB_ES_07_T.asp, acesso em 30 de julho de 2008.

⁶⁸ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 264.

apresenta como ator para o amigo e lhe mostra um roteiro cujo título é “A visita”. A trama traz elementos reais e fictícios da vida de Almodóvar. Um ponto de identificação está na cena inicial, que mostra o cineasta-roteirista recortando matérias nos jornais, para buscar inspiração para seus filmes. “Sou como Enrique, quando recorta os *faits-divers* dos jornais: tudo o que leio, tudo o que me dizem, todos os elementos da realidade podem me interessar, para dar sentido ao material de ficção que já possuo”.⁶⁹

As personagens escritoras que assinam com pseudônimos, como a Freira Rato, de *Maus hábitos*, e Leo, de *A flor do meu segredo*, ajudam o espectador mais atento a rememorar os anos de ouro de Almodóvar como escritor, quando ele redigia textos para a revista *La Luna*, com o pseudônimo *Patty Diphusa*, no período da Movida Madrilenha.

Como já dito, esta personagem, inclusive, é citada no início de *Labirinto de paixões*, quando o imperador de Tirã, Riza Niro (Imanol Arias) está lendo algumas publicações em um bar e, dentre as notícias, tem-se: “Patty Diphusa, a estrela pornô internacional fala dos homens”. Paralelamente à ficção protagonizada por Sexilia, Almodóvar aparece em seu próprio filme fazendo uma *performance* junto com Fany (Fabio) McNamara e dirigindo o ator em um ensaio fotográfico para a fotonovela. Todas estas são personagens experimentadas por ele na vida real, durante a Movida.

Com o passar do tempo, o cineasta – já conhecido mundialmente – passa a dispensar aparições literais em seus filmes e até faz declarações pouco convincentes: “Sempre que posso evito dar tanta importância a minha pessoa, a meu cinema, como que acreditando merecer um adjetivo. Parece-me que não é tão importante o que faço para merecer um adjetivo elogioso”.⁷⁰

Almodóvar projeta suas vivências pessoais e elementos ficcionais nas personagens. Em *Tudo sobre minha mãe*, o garoto de dezessete anos, Esteban, escreve num caderno suas impressões, intituladas *Tudo sobre minha mãe*. Aqui há uma auto-referência entre o nome de seu caderno, do filme de Almodóvar e de *All about Eve*. Assim como Esteban, Almodóvar começou a escrever a partir da observação de sua mãe.

Quando me perguntam qual é a personagem que mais se parece comigo nesse filme, digo que é justamente Esteban. Eu me

⁶⁹ *Ibidem*, p.263.

⁷⁰ ALMODÓVAR, em entrevista ao Programa RODA VIVA, 1995.

imagino ao lado dele, vendo o que ele vê, lendo o que ele lê, e acompanhando sua mãe.⁷¹

Seu site oficial traz autoentrevistas em que esclarece a respeito da suposta confusão da imprensa em identificar o que é realidade e o que é ficção dentro de suas obras. Uma tentativa frustrada, afinal “tudo o que não é autobiográfico é plágio”, como disse Paco Umbral. “A película [referindo-se a *Má educação*] é autobiográfica, mas em um sentido mais profundo, eu estou por trás das personagens, mas não conto minha vida”.⁷²

A relação obsessiva da imprensa em apontar assuntos íntimos da vida das celebridades, como se fossem pautas socialmente importantes, é um assunto abordado por Almodóvar desde os anos 1980, de forma muito bem-humorada. Como já comentado, em *De salto alto*, Rebeca é uma apresentadora de telejornal. Enquanto noticia o assassinato do marido, ela acaba revelando-se como a autora do crime e é presa em frente às câmeras.

Em *Kika*, Dona Paquita é apresentadora de um programa de entrevistas. Ela conversa com o escritor Nicholas (Peter Coyote) que está lançando seu livro sobre um escritor que assassina sua esposa. Ou seja, é exatamente a história de Nicholas:

D. Paquita (P): “No prefácio de seu livro, você alerta aos maliciosos que esse romance não é autobiográfico.”

Nicholas (N): “Não, mas admito que tem um pouco de minha vida.”

P: “Eu ia dizer isso. Por exemplo, sua mulher, que descansa em paz, também morreu como a do romance. No seu livro, o marido dela é escritor como você.”

N: “Entre os escritores há certa tradição em matar as esposas.”

P: “É mesmo? Eu não sabia.”

N: “William Burroughs atirou em sua mulher e Louis Althusser estrangulou a dele.”

P: “Que horror! Não os conheço. Não são espanhóis, são?”

N: “Não.”

⁷¹ ALMODÓVAR, *apud* STRAUSS, 2008, p. 219.

⁷² Disponível em:

<http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/autoentrevista.htm> (acesso em 12/2008).

P: “E você, não mataria sua mulher?”

N: “Não, mas houve quem suspeitasse.”

P: “As pessoas são maldosas.”

N: “Na verdade, foram essas suspeitas que inspiraram o livro. Perguntei-me: Se eu tivesse matado minha mulher, como escaparia da lei? O resultado é esse livro.”

Ficção e realidade são, para a personagem Nicholas, universos complementares, ou seja, a cada assassinato, ele colhe mais material dramático para seus livros. Após de todos esses crimes está Andrea Caracortada. Após a cena de estupro em que o ator pornô Paul Bazzo goza, o sêmen dele cai sobre ela. A repórter leva uma filmadora na cabeça, justamente para registrar situações deste tipo, em que se objetiva colher informações com o próprio criminoso.

Apesar de seus filmes criticarem a patética ação de se pautarem matérias que especulem a vida das pessoas, Almodóvar usa este elemento como combustível para construir as cenas relacionadas à imprensa. Dessa forma, nota-se, no diálogo entre Dona Paquita e o escritor, uma sugestão de proximidade entre Nicholas e o próprio Almodóvar.

É possível que, assim como a personagem, o cineasta se divirta com a obsessão da imprensa em identificar pontos de contato entre sua vida e obra e use isto como inspiração para seus roteiros. Lembrando que, antes mesmo de ser cineasta, Almodóvar é um astuto observador.

O comportamento da imprensa serve, portanto, de adubo para os diversos momentos bem-humorados de seus filmes. As cenas com jornalistas também são usadas como plataforma para o cineasta revelar seu olhar político sobre a ditadura espanhola.

Matador traz uma repórter maçante (Veronika Forqué) que tenta entrevistar o estilista Montesinos, interpretado pelo próprio Almodóvar, em pleno camarim, minutos antes de as modelos desfilarem:

Repórter (R): “Por que chamou o desfile de Espanha dividida?”

Montesinos (M): “Porque sempre esteve dividida em duas.”

R: “Você disse duas? E quais são?”

M: “Numa os invejosos, na outra os intolerantes.”

R: “Em qual se enquadra?”

M: “Em ambas. E você? Montesinos interpela uma modelo: Quantas vezes eu disse que não quero drogas nos camarins?!”

Modelo: “Já terminei, um momento, por favor.”

M: “Se querem tomar drogas, vão ao banheiro.”

Outra modelo: Ela vomitou em mim.”

M: “Não se preocupe. Desfile assim. Está divina. Fantástica!”

R: “Vai assim na passarela?”

M: “Claro, é uma profissional.”

Aqui e no prólogo de *Carne Trêmula*, em que nasce um “filho da puta” (literalmente) no dia em que finda a ditadura, Almodóvar lança um olhar político sobre a ditadura franquista que separou a Espanha em grupos semelhantes seja por sua suposta rebeldia de um lado, seja pelo suposto conservadorismo de outro.

Almodóvar mantém uma relação visceral com a ficção, sem que isto implique em diminuir sua criatividade cinematográfica, intimamente associada às experiências pessoais.

O “catálogo” de experiências vividas por ele desde a infância lhe serve de inspiração na redação de roteiros. E é esta relação amistosa entre realidade e ficção que torna tão vivo e verdadeiro seu cinema. *Pepi, Luci e Bom* não poderia jamais ser escrito em outra época, senão no período em que Almodóvar participou do movimento *underground* de Madri. As filmagens de *Volver* ganham um novo sentido, ao sabermos sobre a morte da mãe, que vivia em sua cidade natal. O cineasta revela um desejo explícito de projetar suas raízes em seu cinema. Um cinema de essência, gozo, choro, alegria, perversão, comédia, dúvida, fé e vida.

Almodóvar trabalha nos limites deste círculo temático, pois parece ter maior intimidade com ele: tem liberdade para falar sobre aquilo que fez parte de sua juventude, assim que se mudou para Madri. Ele mistura a profissão com memórias pessoais. Parece tratar-se de um objetivo de vida, um propósito, quem sabe, uma religião. Outros cineastas também o fizeram, como Federico Fellini ou Woody Allen, porém de forma diferenciada.

No site *Youtube* encontra-se um vídeo em que Almodóvar é entrevistado por Paloma Chamorro, no programa *La edad de oro*, exibido na TVE, em 1985. A respeito de suas compulsões, o diretor afirma: “Antes tomava café, que substituí pela cocaína, e a cocaína eu substituí pelo chouriço de arroz [um típico alimento do país]”. E do chouriço, Almodóvar passou a fazer filmes. “Afinal, o essencial é isso: sobreviver e manter a paixão”.⁷³

⁷³ Citação de Almodóvar na contracapa do livro de Strauss, 2008.

O cinema? O cinema salvou minha vida. Deu-me uma razão para viver! Eu atravessei muitos perigos, como os jovens da minha geração e os de agora também. O cinema me deu uma direção a seguir. Deu-me um sentido. Isso me torna um ser de sorte. Desde pequeno, contava histórias a minhas irmãs. E poder contá-las a tanta gente multiplicou o meu público.⁷⁴

⁷⁴ Fala de Almodóvar, no *making of* do filme *Tudo sobre minha mãe*, exibido pela Eurochannel, 1999.

3. HUMANISMO CRÍTICO E O ESTILO DE ALMODÓVAR

Faz-se necessário, finalmente, explicitar por que se conceituou a obra de Almodóvar como humanismo crítico.

Dicionários de filosofia de origem espanhola, italiana e brasileira foram consultados, durante o estudo do termo em pauta. Destacou-se a definição de Nicola Abbagnano para o conceito humanismo, que é entendido de dois modos:

1. é o movimento literário e filosófico que nasceu na Itália, na segunda metade do século XIV, difundindo-se para os demais países da Europa e constituindo a origem da cultura moderna;
2. qualquer movimento filosófico que tome como fundamento a natureza humana ou os limites e interesses do homem.⁷⁵

Dentro da perspectiva de humanismo como “movimento literário e filosófico”, segundo o dicionário, podem ser ressaltadas características como o reconhecimento da totalidade do homem enquanto alma e corpo, destinado a viver no mundo e a dominá-lo. Com isto, o humanismo renascentista reivindicou para o homem o valor do prazer. Além disso, o estudo das leis, da medicina e da ética prevalece sobre o da metafísica e a perspectiva religiosa medieval. A eficiência supera a vida contemplativa. Exalta-se a dignidade e a liberdade do homem, seu lugar central na natureza e o seu destino de dominador desta. Ainda nesta perspectiva, observa-se: “o que caracteriza o humanismo é a exigência de descobrir a verdadeira cara da Antiguidade, libertando-a dos sedimentos acumulados durante a Idade Média” (ABBAGNANO, 2007).

O dicionário também descreve as “boas artes” como as disciplinas que formam o homem, por serem próprias dele e o diferenciarem dos outros animais. Considera-se ainda que as disciplinas humanísticas (“boas artes”) tinham valor de meio para a “formação de uma consciência realmente humana, aberta em todas as direções, por meio da consciência histórico-crítica da tradição cultural” (ABBAGNANO, 2007). Tudo isto, a partir do ponto de vista do humanismo renascentista, que tinha este nome porque se inspirava nas obras clássicas greco-latinas, o que fazia ser abandonada a perspectiva

⁷⁵ (ABBAGNANO, p.602-603, 2007)

cristã, de caráter religioso ou divino, prevalecente na Idade Média. O humano, assim, opunha-se ao divino.

Dentro da segunda perspectiva, para Abbagnano, o termo humanismo abarca toda filosofia que posicione o homem como “‘medida das coisas’, segundo antigas palavras de Protágoras. Exatamente nesse sentido, e com referência à frase de Protágoras, F.C.S.Schiller deu o nome de humanismo ao seu pragmatismo.”

Já André Comte-Sponville (2003), em seu dicionário, conceitua esta corrente intelectual do Renascimento que se segmenta em humanismo prático e teórico, posicionando-se sobre ela criticamente:

No primeiro caso, fala-se de humanismo teórico, o qual pode ser metafísico ou transcendental, mas tende sempre a se tornar uma religião do homem (...); no segundo, de humanismo prático, que não aspira a nenhum absoluto, a nenhuma religião, a nenhuma transcendência: é tão-somente uma moral ou um guia para a ação. O primeiro é uma fé; o segundo, uma fidelidade. [...]

E conclui:

E aqui encontramos o sentido primeiro da palavra *humanismo*, que remete aos estudos, à cultura, ao estudo atento e fiel do passado humano. É o único caminho para o futuro, se quisermos que ele seja aceitável. O homem não é Deus. Pelo menos, tratemos de fazer o que nunca tem fim: que ele seja mais ou menos humano.⁷⁶

Esta divisão de humanismo em teórico e prático não é inteiramente aplicável ao presente trabalho. Eis alguns elementos apresentados por ABBAGNANO que ajudam a significar o título desta dissertação:

1) O humanismo reivindica para o homem o valor do prazer. Como pode ser visto nos capítulos anteriores, a obra de Almodóvar aborda o prazer sem culpa, fiel, sobretudo às leis *del deseo* e, naturalmente, sujeito às suas consequências. Como é o caso da travesti Lola de *Tudo sobre minha mãe*, que contrai HIV por sucumbir à promiscuidade sem prevenção. Com esta personagem, Almodóvar não pune a promiscuidade, mas expõe uma relação de causa e consequência, ação e reação.

2) O humanismo exalta a dignidade e a liberdade do homem – o que Almodóvar procura evidenciar em cada uma de suas personagens;

⁷⁶ SPONVILLE, 2003, p. 285-286

3) Propõe a libertação de sedimentos acumulados durante a Idade Média. Característica adequada à sua obra que, indireta ou diretamente, contesta a visão tradicionalista da Igreja do período franquista.

Já a conceituação de SPONVILLE a respeito de humanismo é mais profunda, sugerindo o questionamento: crer ou não no homem. No humanismo teórico, há uma crença no homem para querer o bem dos indivíduos. Enquanto que, no prático, queremos o seu bem, mesmo tendo todas as razões para não nos iludirmos quanto ao que são. A obra de Almodóvar, como foi analisada acima, se encaixa no segundo conceito.

Suas personagens estão sempre buscando a superação, usando de meios lícitos ou não, frente às dificuldades: a mãe em busca do pai de seu filho que falecera, a esposa abandonada que recorre às botas do marido para se lembrar dele, a paciente em estado terminal que usa drogas, a filha que nunca tem a atenção da mãe-atriz e transfere sua carência para a relação com a travesti, *cover* de sua mãe. Apesar da dor de cada personagem, e por mais dura que seja a realidade abordada em seus filmes, há sempre um olhar positivo sobre a vida. Como já dito em capítulos anteriores, Almodóvar resgata a flor do lodo. E para realizar este exercício, ele se utiliza da linguagem e da narrativa cinematográficas.

A partir desta visão otimista e tolerante, porém não romântica (por isso atribui-se a ele um humanismo **crítico**), pode-se sugerir uma visão de mundo do cineasta alinhada ao conceito de humanismo prático de SPONVILLE. O cineasta crê no homem, mesmo ciente de suas mazelas.

Talvez, a frase que melhor descreva o termo humanismo crítico seja a de ABBAGNANO: o humanismo como valor de meio, para “formação de uma consciência realmente humana, aberta em todas as direções, por meio da consciência histórico-crítica da tradição cultural”. Já o termo “crítico” pode ser justificado pela análise de estilo do cineasta, que ridiculariza o patético de algumas reações (humanas) de suas personagens.

O estilo de Almodóvar

JOVER, RICHTER e SOUZA (1998) discorrem sobre a repetição e o estilo em Almodóvar. Segundo uma abordagem psicanalítica:

[...] em Almodóvar, alguns aspectos da apresentação (roteiro), do conteúdo (enredo) e da forma (recursos cênicos) mostram-se marcadas por essa singularidade. O texto almodovariano nos revela, sempre de imediato, seu tema largamente discutido nesta dissertação. O desenvolvimento desse objeto se dá pela recorrência dos mesmos subtemas ou, ao menos, de temas

semelhantes, abordados, porém, de formas distintas. Os recursos cênicos responderiam, em grande medida, por essa distinção, sem perder a perspectiva de serem próprios de um universo “almodovariano”: cores, acessórios, melodramas, boleros, autorreferências e citações.

Através da “forma” reiterada nota-se o estilo do cineasta. Destacam-se primeiros planos com angulação da câmera de frente, com variações de foco, transmitindo solidão e intimidade das personagens e ressaltando o conflito interno em detrimento do externo; elementos da composição, como cores, cenários e figurinos dramáticos; movimentos contemplativos em *travelling*, acompanhados por uma trilha musical sempre expressiva.

Esses recursos fazem o espectador permanecer acompanhando a história “por dentro”, mesmo nos momentos em que a câmera enquadra elementos aparentemente estranhos à narrativa. O ritmo de montagem, sem pressa (com tomadas mais longas), foge, às vezes, como em *Fale com ela*, da estrutura clássica de início-meio-fim. Pelo uso da inversão temporal, Almodóvar deixa ao espectador a função de organizar toda informação passada a ele pela tela, tornando-o mais ativo e atento. O que é uma maneira de respeitar a inteligência do público. Além disso, para resolver qualquer mal-entendido, o cineasta se utiliza de créditos, posicionando o espectador quanto ao período em que se passa a história, afastando todo tipo de confusão e dubiedade.

A forma como Almodóvar trata os elementos da narrativa: personagens, diálogos e temática, além do uso da metalinguagem e do melodrama, conforme se analisou, também ajuda a definir o estilo do cineasta, marcado pela mistura entre a realidade e ficção, fonte dupla de seu processo criativo.

Além disso, JOVER, RICHTER E SOUZA (1998) cita Michel Foucault, que diz: “os discursos provenientes do autor comportam uma pluralidade de ‘eus’. Nesse caso, não existiria especificamente ‘o autor’, pensado como pessoal, real, mas o ‘estilo’ autoral”.

Assim como Dostoiévski em seus romances, Almodóvar deixa que cada um tome a palavra e faça seu “discurso” pessoal. É o que Mikhail BAKHTIN chama de polifonia.⁷⁷

Seguindo a lógica da reiteração, o cineasta questiona, como se viu, o preconceito. Logo, o que há de belo em sua composição fílmica não é a forma em si ou a narrativa, mas a junção das duas, que compõem um estilo crítico, mas humano, sem

⁷⁷ BRAIT, Beth. Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. Polifonia Paulo Bezerra, p. 191-200

preconceitos e – por que não dizer – inteligente, no pleno sentido da etimologia latina da palavra: *intus+legere*: ler por dentro.

[...] entende-se por preconceito uma opinião ou um conjunto de opiniões, às vezes até mesmo uma doutrina completa, que é acolhida acriticamente e passivamente pela tradição, pelo costume ou por uma autoridade de quem aceitamos as ordens sem discussão; acriticamente e passivamente, na medida em que a aceitamos sem verificá-la, por inércia, respeito ou temor, e a aceitamos com tanta força que resiste a qualquer refutação racional, vale dizer, a qualquer refutação feita com base em argumentos racionais. Por isso se diz corretamente que o preconceito pertence à esfera do não racional, ao conjunto das crenças que não nascem do raciocínio e escapam de qualquer refutação fundada num raciocínio.⁷⁸

⁷⁸ BOBBIO, 2002, p. 103.

4-CONSIDERAÇÕES FINAIS: RELEVÂNCIA ACADÊMICA

Esta dissertação tem o título de *Humanismo Crítico no cinema de Pedro Almodóvar* porque nela procuramos mostrar que, através dos filmes deste autor, o espectador é convidado a esperar do cinema humanidade e compreensão, exercitando criticamente sua consciência, de modo aberto e sensível.

Nestas considerações finais, pretende-se ressaltar a relevância desta estratégia de narrativa e linguagem empregadas por Almodóvar, de modo que as questões formuladas aqui despertem futuros projetos. Novas perguntas podem surgir a partir deste estudo. Ao desvendar o potencial humanístico de tal obra cinematográfica, é possível fazer-se uma investigação mais extensa a respeito dela, para aprofundar o significado da presença de tal criador dentro do contexto do cinema mundial, com seu humanismo crítico. De fato, aqui se encontram linguagem cinematográfica e crítica de ideologias, com riqueza e funcionalidade poética. É possível, portanto, a partir deste estudo, comparar o estilo de Almodóvar ao de outros cineastas.

Outra característica em seus filmes que pode auxiliar na promoção de questionamentos é a esperança, exposta de forma crítica. A obra do cineasta oferece um olhar contaminado pela ambiguidade, e não por um otimismo pateta e desconectado da realidade, mas consciente de suas limitações. Ele jamais é conivente com o pessimismo da mídia sensacionalista que, muitas vezes, se intitula “imparcial”.

Almodóvar poderia optar pelo pessimismo, poderia destilar em seus filmes um tom político e ácido. Aliás, quem desempenhou este ofício com excelência foi Luis Buñuel, com seu cinismo e niilismo inoculados, em filmes como *Os esquecidos (Los olvidados)*, 1950, México).

Enquanto os filmes de Buñuel abordam continentes temáticos marginais em tom denunciativo, Almodóvar desvirgina a maneira de olhar os temas, promovendo um deslocamento para lugares diferenciados, como no exemplo da cena de *Tudo sobre minha mãe*, em que a personagem Lola pega o filho em seus braços. Emocionamo-nos ao ver um travesti com seios de silicone, segurando no colo seu filho que contraiu dele o HIV. A cena traz muito mais emoção que estranhamento. Almodóvar faz do plástico o belo.

O cineasta opta pela “porta mais estreita”, ao revelar, por exemplo, o dia a dia de mulheres que se prostituem ou de esposas abandonadas, que buscam o acolhimento de seus maridos, sem julgarem suas ações como boas ou más. Ele transforma realidades ao adotar uma ótica humanizante. Podemos ilustrar isso também com a abordagem desprovida de preconceitos em relação às freiras viciadas em cocaína, de *Maus hábitos*.

O humor em situações polêmicas pode representar um despertador social, ao promover estranhamento e alívio, como pôde ser visto em vários momentos dos filmes de Almodóvar, que se apropria das personagens marginais e insere nelas elementos bem-humorados. Este recurso pode provocar questionamentos desta realidade, desde comentários após o filme, pesquisas acadêmicas e até perguntas que afrontem instituições religiosas e desencadeiem ações políticas, tal como a permissão do matrimônio para padres. Ou o estímulo do uso de preservativos feito pela própria Igreja Católica, como ocorre numa cena de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

Almodóvar aproxima o marginal do espectador através do humor associado ao drama. Por isso, se diz que, por meio de um olhar que parecia até então imaculado, a flor resgatada do lodo é projetada em um belo jardim.

O medo do abandono

A repetição insistente do tema do medo do abandono em toda a filmografia analisada leva à conclusão de ser este um assunto relevante, senão o mais importante da obra do cineasta. Ao estudar a repetição de certas ações patológicas, FREUD (*apud* JOVER, RICHTER E SOUZA) identifica um método para encontrar a raiz das neuroses de suas pacientes:

Freud (1987b), contudo, chama a atenção para os casos em que o paciente, em vez de recordar aquilo que ele reprimiu e esqueceu, expressa-o pela atuação. A experiência em questão não é reproduzida pela lembrança, mas repetida pela ação, no que Freud chamaria de *acting out*. O paciente, claro, repete sem saber. E é essa repetição que irá marcar o início do tratamento. Repetir é, assim, uma maneira de recordar. Através do manejo da transferência, portanto, o terapeuta trabalharia no sentido de transformar a compulsão à repetição de seu paciente em um material de recordação, possibilitando ao indivíduo tomar ciência de suas próprias resistências e elaborá-las.⁷⁹

Dessa forma, este projeto sugere um estudo comparativo entre a perspectiva do cineasta espanhol sobre o abandono, e a análise do tema, já realizado em artigos como o de JOVER, RICHTER e SOUZA (1998):

Tempo e Repetição – interseção entre poesia e psicanálise de Souza (1996 b) cita a ideia freudiana de que a história (neste caso, a rejeição que desencadeia no medo do abandono) sempre volta na forma de sintomas. O conceito de repetição, portanto, seria fundamental para

⁷⁹ JOVER, RICHTER, SOUZA (1998, p.450)

entendermos como o passado influencia o presente. É sob o enfoque da repetição que iremos olhar para o filme de Almodóvar.⁸⁰

Segundo o artigo, Freud (1987), em *Além do Princípio do Prazer*, afirma que a mente age no sentido de diminuir a tensão desagradável e, assim, obter o prazer. Em *De salto alto*, a filha Rebeca, desde pequena, busca a aproximação com a mãe Becky, que está sempre se desviando do olhar dela. A vida de Rebeca torna-se uma busca constante pela reconstituição desse relacionamento. Ela se casa com o ex-amante de Becky, Manuel, numa tentativa de se colocar no lugar da mãe. Quando a mãe sai do México e volta a Madri, Rebeca percebe em Manuel uma barreira para estar próxima da mãe, e o mata. Outra maneira buscada por Rebeca para aliviar o desprazer causado pelo afastamento da mãe é tornar-se a melhor amiga de um artista transformista, Fatal, que em suas apresentações dubla Becky, travestindo-se de mulher. Ele a substitui num mecanismo claro de alívio e diminuição do desprazer. Aliás, é o amigo transformista, ainda com o figurino de Becky, que proporciona a Rebeca o prazer sexual há muito tempo não experimentado.

Aqui, há a recorrente abordagem do abandono, vista pelos sintomas de Rebeca, que se exprime por ações simples até as mais complexas: o uso de um brinco que ganhara da mãe quando criança (que ela insiste em usar já adulta), até o assassinato do ex-amante da mãe. Ambas as ações motivadas pelo mesmo conflito, isto é, compensar a ausência materna.

No que diz respeito ao sentimento de desamparo, tanto donas de casa quanto travestis, freiras ou prostitutas, escritores ou domésticas vivem problemas semelhantes. Ele trata a todos, inclusive aos que se apresentam como marginais, pelas lentes da compreensão. Talvez, por isso, nos sintamos tão próximos de suas personagens.

Tal proximidade do espectador com os filmes começa com o tripé narrativo constituído pelas personagens, diálogos e temas e passa pela experiência do afeto. Seu cinema traz diálogos repletos de palavras ditas sem tom ofensivo; os temas propõem a tolerância ao que parece “estranho”, e as personagens carregam o desejo de amar. Um amor que sofre com a separação, mas aprende a aceitá-la, como acontece com Pepa em relação a Ivan, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, ou com Leo em relação a Paco, em *A flor do meu segredo*.

⁸⁰ JOVER, RICHTER, SOUZA, 1998, p.456

Aspectos Sociais: mídia e moral

Ao analisar as estratégias cinematográficas utilizadas por Almodóvar ao longo de sua carreira, vê-se uma obra mais madura, sóbria, complexa, e positiva. Características que, talvez, possam trazer alívio e lucidez a um interlocutor bombardeado por notícias de tragédias transmitidas de forma descomedida. Um cinema de esperanças a um espectador anestesiado pela mídia que se pauta, sobretudo, por notícias ligadas a violência e tragédias. Notícias que instigam o ódio, gerando preconceitos a perversões no lugar da compreensão de que somos corresponsáveis por elas, imobilizam, retardando a possibilidade de o ser humano atentar para as soluções e promovem a indiferença ou mesmo a repulsa às (próprias) misérias humanas. Por meio de seus filmes, parece que é a este público que Almodóvar se dirige.

Há um estudo de recepção do alemão Georg Simmel (1858-1918) sobre a sociologia urbana, que focaliza temas como o comportamento do urbanóide, analisando o que ocorre com o indivíduo na metrópole. Há um texto de uma conferência realizada por ele ocorrida na Alemanha, entre 1902 e 1903, intitulado “As grandes cidades e a vida do espírito”:

A essência do caráter *blasé* é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos.⁵

O estado *blasé* se faz necessário na floresta de significados (outdoors, panfletos, placas e notícias desenfreadas a respeito de tudo, inclusive violência). SIMMEL (1903) discorre que este é um estado de defesa do homem contra o bombardeio de informações. Literalmente, uma atitude de reserva. Argumento que sustenta a ideia exposta de que o excesso de notícias imobiliza o ser humano, provocando um distanciamento, inclusive de se reconhecer como corresponsável das mazelas vistas nos noticiários.

Dentro desta perspectiva social, é válido ressaltar o conceito de moral atrelado direta ou indiretamente aos padrões de comportamento ditados pela Igreja Católica, se pensarmos no contexto de Almodóvar. Assim como VIDAL (1986) observa, “a moral cristã considerou a ‘natureza’ como o lugar abstrato dos valores e dos princípios éticos. Daí que houve uma quase identificação entre ‘natural’ e ‘moral’ e entre ‘antinatural’ e ‘imoral’.”⁸¹ A crítica deste texto é a respeito da míope relação do homem com os valores morais, em que relativizar tudo é o mesmo que o excessivo moralismo. A moral existe em função do homem e não o homem em função dela. E se os padrões dela são

⁸¹ VIDAL, 2000, p. 41

altos demais para funcionar no dia-a-dia do homem, esta precisa ser alterada e não eliminada, uma vez reconhecido o seu “valor de criticar e valorar a dimensão sociocultural do comportamento humano”⁸². SHOPENHAUER *apud* VIDAL (1986) defende: “em todos os tempos pregou-se muita e boa moral; mas a fundamentação da mesma sempre foi difícil”⁸³.

Uma vez, questionado no programa RODA VIVA, de 1995, da TV Cultura, sobre sua formação, o cineasta discorreu longamente a respeito da (des) educação religiosa opressora recebida nas escolas, e da efetividade de sua formação, advinda do cinema. Na mesma resposta, Almodóvar fez um discurso contra a opinião do Papa (na época, João Paulo II) a respeito da afirmação de ser “proibido à esposa ter prazer com o marido durante o ato sexual, porque as relações sexuais só servem para fazer filhos”⁸⁴. Baseado nesse pensamento, Almodóvar acrescenta que muitos teólogos discordam da opinião do líder católico.

Com uma trajetória de filmes em que indiretamente é levantado o problema religioso como em *Maus hábitos*, *A Lei do desejo*, *Má educação* e *Volver*, Almodóvar deixa entrever, influências da fé e da moral cristãs, ainda que de modo transgressor em seu cinema.

Se o termo “moral” está associado a “bons costumes”, e é relativo “ao domínio espiritual” (BUENO, 1979), as personagens dos filmes de Almodóvar são sujeitos imorais para o juízo social e religioso. Através de sua narrativa, vimos que elas buscam viver exacerbadamente suas emoções, muitas vezes de uma maneira inconsequente.

Outra definição do termo moral dentro do mesmo dicionário é a “filosofia que trata dos costumes ou dos deveres do homem” (BUENO, 1979). Dentro deste conceito, compreende-se que as personagens seguem à risca as leis do desejo, sistematizadas em suas produções. Por isso, suas obras carregam uma moral própria, a moral do desejo.

No que diz respeito à opinião de Almodóvar, em entrevista ao programa RODA VIVA (1995), o cineasta revelou não se julgar transgressor, já que a moral é, para ele, relativa, ou seja, depende da subjetividade de cada um. Como bem colocou em entrevista para o GNT, em *Tudo sobre o desejo*, o cineasta diz que tem o seu ponto de vista sobre os assuntos que aborda em seus filmes, mas que sua opinião não é o mais importante. O objetivo não é defender o que pensa, mas levar o espectador ao

⁸² VIDAL, 2000, p. 41

⁸³ VIDAL, 2000, p. 47

⁸⁴ TV Cultura, 1995.

movimento de olhar o outro com menos preconceitos, entretanto, sem tentar livrá-lo de suas morais, que são inerentes ao ser humano. VIDAL (1986) critica: “A perplexidade diante da Moral paralisa a sensibilidade da consciência e conduz a um difuso e acrítico relativismo, segundo o qual ‘dá no mesmo uma coisa como outra’”⁸⁵

Quanto a isso, VIDAL (1986) refuta a postura amoral ou moral em excesso. Ambas alienadas e questionáveis. Para ARANGUREN *apud* VIDAL, embora tenham secado a flor e até as folhas da ética, sua raiz continua com vida e capacidade de reverdecer e florir de novo a planta da Moral. Este teórico redimensiona o conceito de moral, fugindo do tom pejorativo.

⁸⁵ VIDAL, 2000, p. 47

Tolerância

O fato de ser proveniente de um vilarejo, nascido no período da ditadura, cujas bases se sustentavam na Igreja Católica; filho de pai militar e mãe religiosa; e além disso, ser ele próprio homossexual é marcante para sua obra. Tais fatores ajudam a ilustrar as inúmeras dificuldades que teve que superar. E, é dentro deste contexto moralmente opressor, que Almodóvar consegue se superar. Toda limitação pessoal é transformada numa obra cinematográfica de alto nível. Através do cinema, pôde mostrar à sua geração o que pensava, sem agredir, mas despertando a tolerância. Sentimento que talvez, sempre tenha buscado e não tenha encontrado com facilidade, nem nos grupos que se intitularam contrários à ditadura.

Nesse aspecto, por meio de uma análise sobre a trajetória de sua obra, percebe-se que, de um ingênuo questionador da moral da época, radicalizando para uma tentativa de um certo “amoralismo” (relativo ao período de atuação na contracultura), seus filmes continuam a afrontar aspectos morais, mas parece terem o intuito de criar uma nova moral em que se inclui a tolerância. Uma moral cuja veia é humanista, pois levam o “marginal” para a via principal de seu cinema. Uma moral que se aproxima do discurso de que somos erráticos, em que se projetam as loucuras das personagens dentro de uma roupagem nova, causando, inicialmente, um estranhamento e, depois, uma aceitação. Moral cuja veia é humanista e cuja artéria é humorística. Almodóvar permite a piedade associada ao humor. O espectador não se identificaria apenas com as misérias humanas ao ver o marginal. O cineasta faz com que o público ria, com as personagens, e, conseqüentemente, de si mesmo. Almodóvar estabelece uma constante tensão entre o choro, que é dramático, mas não deixa de ser cômico.

De todas as obras, a cena que, talvez, melhor exemplifique o conflito entre o drama e o humor seja a de Pepa, de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, chorando dentro do táxi por ter sido abandonada por Ivan. O taxista, com o qual nos identificamos, lamenta junto com Pepa. A situação, que parecia dramática, torna-se ridícula. Por isso, rimos do taxista e de nós mesmos.

Diante de temas dramáticos – como o abandono, a prostituição, o estupro, a pedofilia, as drogas – contaminados pelo humor, conclui-se que seus filmes tenham menos de perverso e mais de inclusivo e humanista. Observam-se obras que ajudam a promover a moral da tolerância e dissolver o preconceito. Por isso, sublinha-se sua

relevância social. Uma cinematografia atenta aos afetos. Quanto aos pecados, morais e condenações, cabe aos espectadores optarem por julgar ou, simplesmente tentar compreender.

A verdadeira questão é saber se devemos crer no homem (humanismo teórico) para querer o bem dos indivíduos ou se podemos querer seu bem (humanismo prático) mesmo tendo todas as razões para não nos iludir quanto ao que são. [...] Enfim, não é porque eles são livres que é preciso educá-los; é para que tenham uma oportunidade, talvez, de vir a sê-lo. É o que chamo de humanismo prático, que vale apenas pelas ações que suscita. Não é uma crença; é uma vontade. Não há uma religião; uma moral. Crer no homem? Não vejo o que isso significa, já que sua existência é reconhecida, nem por que seria necessário. Não é preciso crer no homem para querer o bem dos indivíduos e o progresso da humanidade. De resto, partimos de tão baixo que deve ser possível nos elevar um pouco.⁸⁶

⁸⁶ SPONVILLE, 2003, p. 285-286.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABBAGNANO, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Turín: Unione Tipográfica Editrice Torinese, 1961.

_____. *Dicionário de filosofia*. Trad.: Primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti – quinta edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. São Paulo: Azougue Editorial, 2006.

_____. *Fogo nas entranhas*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento Inteligente: O cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

BOBBIO, Norberto. *Elogio da serenidade e outros escritos morais*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BOGDANOVICH, Peter; WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Fename, 1979.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). *Urdidura de Sigilos: Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: ANNABLUME/ ECA-USP, 1996.

CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.

_____. *Lágrimas de Luz – o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. 12. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, J.E.M.M. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HOLGUIN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999.
- HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.
- JOVER, Eliane Rivero; RICHTER, Ernesto Pacheco; SOUZA, Edson Luiz André. Repetição e Estilo em Almodóvar. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v.11, n.3, p. 449-465, 1998.
- LEÓN, Maria Antonia Garcia de; MALDONADO, Teresa. *Pedro Almodóvar, la outra espana cañi*. Toledo: Diputación de Ciudad Real, 1989.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Seleção e edição de textos de Erika Savernini, Heitor Capuzzo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MORIN, Edgard. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Trad.: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- NAZÁRIO, Luiz. *Sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- PEREIRA, Paulo Antônio. *Imagens do movimento*. Belo Horizonte: Vozes, 1981.
- TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- SALGADO, Silvia Colmenero. *Todo sobre mi madre*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- SILVA, Josué Cândido da. SUNG, Jung Mo. *Conversando sobre ética e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SILVA, Wilson Honório da. *Uma poética do desejo: o cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola*. 1999. 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1999.
- SPONVILLE, André Comte. *Dicionário Filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- STRAUSS, Frédérick. *Almodóvar on Almodóvar*. Trad. Yves Baignères. London: Faber and Faber Limited, 1996.
- _____. *Conversas com Almodóvar*. Trad. Sandra Monteiro e João de Freire. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- VIDAL, Marciano. *Moral de atitudes*. Aparecida: Santuário, 1986.
- XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO:

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/homeeng.htm>

ALMODÓVAR, Pedro. *Títulos y Peinados*. Blog oficial de Almodóvar. Disponível em: <http://www.eldeseo.es/pedroalmodovar/>. Acesso em 24 de junho de 2008.

CAETANO, Daniel. *Labirinto de Paixões*. Revista de Cinema Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/50/pedroalmodovar.htm>. Acesso em 24 de junho de 2008.

EDUARDO, Cleber. *Má Educação*. Revista de Cinema Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/maeducacao2.htm>. Acesso em 24 de junho de 2008.

MELLO, Marcus. A mãe-fantasma. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/volvercartaz.htm>. Acesso em 24 de junho de 2008.

JOVER, Eliane Rivero; RICHTER, Ernesto Pacheco; SOUSA, Edson Luiz André de. Repetição e estilo em Almodóvar. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79721998000300006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em 29 de novembro de 2008.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79721998000300006 15 de junho de 2009.

FILMOGRAFIA:

FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR:

Pepi, Luci e Bom (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Espanha, 1980)

Laberinto de paixões (*Laberinto de Pasiones*, Espanha, 1982)

Maus hábitos (*Entre tinieblas*, Espanha, 1983)

Que fiz eu para merecer isto? (*Qué he hecho yo para merecer esto?*, Espanha, 1984)

Matador (*Matador*, Espanha, 1986)

A lei do desejo (*La lei del deseo*, Espanha, 1986)

Mulheres à beira de um ataque de nervos (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Espanha, 1987)

Ata-me (*Ata-me*, Espanha, 1989)

De salto alto (*Tacones lejanos*, Espanha, 1991)

Kika (*Kika*, Espanha, 1993)

A flor do meu segredo (*La flor de mi secreto*, Espanha, 1995)

Carne trêmula (*Carne trémula*, Espanha, 1997)

Tudo sobre minha mãe (*Todo sobre mi madre*, Espanha, 1999)

Fale com ela (*Hable con Ella*, Espanha, 2001)

Má educação (*La mala educación*, Espanha, 2004)

Volver (*Volver*, Espanha, 2006)

Abraços Partidos (*Los abrazos rotos*, Espanha, 2009)

CURTAS-METRAGENS

La Concejala Antopófaga (La Concejala Antopófaga, Espanha, 2009)

Folle... folle... fólleme Tim! (Folle... folle... fólleme Tim!, Espanha, 1978)

Salomé (Salomé, Espanha, 1978)

Sexo va, sexo viene (Sexo va, sexo viene, Espanha, 1977)

Muerte en la carretera (Muerte en la carretera, Espanha, 1976)

Sea caritativo (Sea caritativo, Espanha, 1976)

Tráiler de 'Who's Afraid of Virginia Woolf?' (Tráiler de 'Who's Afraid of Virginia Woolf?', Espanha, 1976)

Blancor (Blancor, Espanha, 1975)

El sueño, o la estrella (El sueño, o la estrella, Espanha, 1975)

Homenaje (Homenaje, Espanha, 1975)

La caída de Sódoma (La caída de Sódoma, Espanha, 1975)

Dos putas, o historia de amor que termina en boda (Dos putas, o historia de amor que termina en boda, Espanha, 1974)

Film político (Film político, Espanha, 1974)

ESPECIAIS DE TV

Trailer para amantes de lo prohibido (Trailer para amantes de lo prohibido, Espanha, 1985)

Cinemas do Mundo – Espanha, exibido no canal GNT

Tudo sobre o desejo (All about desire: The Passionate Cinema of Pedro Almodovar, - 2001)

FILMES CITADOS DE OUTROS CINEASTAS:

Aventurera (*Aventurera*, Mexico, 1949), Alberto Gout

Prima Angélica, A (*A prima Angélica*, Espanha, 1973), Carlos Saura

Barton Fink (*Barton Fink*, Estados Unidos, 1991), Irmãos Coen

Bienvenido Mr Marshall (*Bienvenido Mr Marshall*, Espanha, 1952), Luis Garcia Berlanga

Calle mayor (*Calle mayor*, Espanha, 1956), Juan Antonio Bardem

Duelo ao Sol (*Duel in the sun*, EUA, 1946), King Vidor

Verdugo, El (*El verdugo*, Espanha, 1963), Luis Garcia Berlanga

Ensaio de um crime (*Ensayo de un crimen*, México, 1955), Luis Buñuel

Gosto de Sangue (*Blood Simple*, Estados Unidos, 1984), Irmãos Coen

Janela indiscreta (*Rear Window*, EUA, 1954), Alfred Hitchcock

Johnny Guitar (*Johnny Guitar*, EUA, 1954), Nicholas Ray

Cuatro verdades, Las (*Las Cuatro verdades*, Espanha, 1962), Luis Garcia Berlanga

Tarde del domingo, La (*La tarde del domingo*, Espanha, 1957), Carlos Saura

Madreselva (*Madreselva*, Argentina, 1938), Luiz Cesar Amadori

Morte de um ciclista (*Muerte de un ciclista*, Espanha/Itália, 1955), Juan Antonio Bardem

Direito de nascer, O (*El Derecho de nacer*, Cuba, 1940), Felix Caignet

Plácido (*Plácido*, Espanha, 1961), Luis Garcia Berlanga

Sonata de Outono (*Höstsonaten*, Suécia/França/Alemanha, 1978), Ingmar Bergman

Virgin Spring, The (*The Virgin Spring*, Suécia, 1960), Ingmar Bergman

Víctimas del pecado (*Victimas del pecado*, Mexico, 1950), Emilio Fernandez

Viridiana (*Viridiana*, Espanha, 1961), Luis Buñuel