

3. A filmografia de Pedro Almodóvar

Almodóvar não é mais um filme: são todos os filmes de Almodóvar. É uma obra. Assistir este ou aquele, não importa qual, não há mais como desligar um de seus filmes do conjunto (BATISTA, 2006, p.5).

As questões teóricas referentes à relação entre o cinema e a cidade foram levantadas no capítulo anterior para ajudar no processo de entendimento tanto das produções cinematográficas ligadas à cidade ao longo das décadas quanto da construção do imaginário urbano através do cinema, desenvolvido e aprofundado em paralelo ao crescimento das metrópoles.

Cinema e cidade operam, desde o seu surgimento, trocas e influências, refletindo e interferindo mutuamente nos contextos em que estão inseridos. A vida urbana e a experiência cinematográfica amadurecem juntas e se alimentam, borrando, fazendo e desfazendo as fronteiras entre a ação e a representação.

No que se refere a uma observação do trabalho de Pedro Almodóvar, são componentes fundamentais da filmografia do diretor as transformações advindas da modernidade tardia e o elemento urbano. Prova disso é o papel-chave desempenhado pela cidade em todos os filmes do cineasta.

Do mesmo modo em que a cidade foi o *locus* preferencial da experiência moderna, Madri, especialmente, é o *locus* preferencial das narrativas almodovarianas. Todos os seus filmes têm pelo menos parte das locações situadas na cidade.

Tendo em vista o que já foi discutido a respeito da relação entre cinema e cidade, a proposta desse segmento é promover uma investigação a respeito da centralidade da noção de cidade nos longas-metragens do diretor e da forma como o urbano ultrapassa a condição de locação e se torna ponto crucial dos filmes. Para isso, a obra de Almodóvar foi dividida de maneira cronológica, agrupada em décadas, afim de criar um método de análise para a pesquisa.

3.1. Sobre o diretor

O desejo de alguém que quis se tornar cineasta na década de 1970, tão longe de tudo, na região de La Mancha. Este foi um desejo forçosamente solitário, que abriu seu caminho, impulsionou um movimento, congregou outros desejos e não cessa de se aguçar e se afirmar ao longo do tempo - até hoje (STRAUSS, 2008, p.9).

Pedro Almodóvar Caballero nasceu em 24 de setembro de 1949, no município de Calzada de Calatrava, província de Ciudad Real, parte da comunidade autônoma de Castilla-La Mancha, localizada no centro da Espanha.

Aos oito anos de idade, o menino se mudou com a família para a região da Extremadura, onde passou o restante da infância e a adolescência. Foi nessa época que ele começou a frequentar um colégio religioso e, nas horas vagas, as salas de cinema. As duas experiências marcariam profundamente a sua futura vida profissional⁹².

Aos 16 anos, Almodóvar foi sozinho para Madri, se aventurando na cidade grande com o objetivo de estudar e fazer cinema. Mas a ambição teve que ser postergada, já que a *Escuela Oficial de Cine* havia sido fechada pelo governo franquista. Depois de uma série de trabalhos temporários, Almodóvar conseguiu um emprego na Companhia Telefônica Nacional da Espanha, cargo que manteve por 12 anos⁹³.

O cineasta definiu a vida em Madri como os anos de sua verdadeira formação, uma vez que a metrópole e seus altos e baixos foram os responsáveis por muitos dos rumos profissionais e pessoais seguidos por ele: “me acostumei (aceitei, como se aceita a doença de um ente querido) à realidade, em Madri nem tudo é luxo e diversão. As cidades possuem periferias e poluição, ruídos e miséria, mas, também nessas imperfeições guardam, às vezes, a sua grandeza”⁹⁴.

O sonho moderno das cidades como a materialização do progresso e do futuro em construção rapidamente confrontou a realidade do jovem, que

⁹² Disponível em:

<<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia.htm>>.

Acesso em 20 nov. 2008.

⁹³ Em diversas ocasiões, Almodóvar declarou que trabalhar na companhia telefônica permitiu que ele entrasse em contato e conhecesse melhor a classe média espanhola, representada muitas vezes em seus filmes. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia.htm>>. Acesso em 20 nov. 2008.

⁹⁴ Disponível em:

testemunhou a ocupação descontrolada das áreas urbanas e as dificuldades de acesso às oportunidades de emprego geradas pelo excesso de mão-de-obra.

Mas o processo de viver na capital do país e experimentar as possibilidades artísticas de um grande centro urbano também trouxe aspectos positivos que passaram para o cinema: “cresci, gozei, sofri, engordei e me desenvolvi em Madri. E muitas dessas coisas, as realizo no mesmo ritmo que a cidade. A minha vida e os meus filmes estão ligados a Madri, como os dois lados de uma moeda”⁹⁵.

A partir dos anos 1970, Almodóvar começou as incursões no meio artístico, combinando o emprego de auxiliar administrativo com o de jovem ligado à *Movida madrileña*, escrevendo fotonovelas e histórias em quadrinhos, colaborando em revistas *underground* e mais tarde em jornais e outras revistas, atuando de forma amadora em companhias de teatro, bandas *punk rock* e produzindo filmes em *super 8*. Para o diretor, todas essas iniciativas serviram para desenvolver a sua habilidade de contar histórias, a sua principal meta na realização cinematográfica.

A década de 1980 marcou o começo da dedicação exclusiva de Almodóvar ao cinema como atividade profissional e o lançamento comercial de seus longas-metragens. Em 1986, junto com o irmão Agustín, o diretor criou a produtora *El Deseo*, e passou a produzir seus próprios filmes.

Nos anos seguintes, o cineasta conquista a Espanha e o resto do mundo com as suas produções, tornando-se o realizador espanhol com maior repercussão e projeção internacional da atualidade.

A afiliação à *Movida*, aparente no início da sua filmografia, vai dando lugar a outras estruturas, que incluem temas religiosos, sexuais, femininos, entre muitos outros, mas sem nunca abrir mão da cena urbana. Do mesmo modo, de amador e despercebido, Almodóvar ocupa com a mesma desenvoltura os postos de polêmico a *cult* e *pop*, conquistando o público e a crítica.

<<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/cronologia.htm>>.

Acesso em 20 nov. 2008. Tradução minha.

⁹⁵ Idem. Tradução minha.

3.2. Anos 1980

Embora já estivesse trabalhando com cinema (em paralelo ao emprego na companhia telefônica), é em 1980 que Almodóvar faz o seu *début* comercial, com o lançamento de *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*⁹⁶. O longa foi a sua primeira iniciativa no formato de 16 mm, que deu lugar às experiências anteriores em *super 8*, com destaque para *Foda... foda... foda-me Tim!*⁹⁷, de 1978.

Junto com os filmes seguintes - *Labirinto de Paixões*⁹⁸, *Maus hábitos*⁹⁹ e *Que fiz eu para merecer isto?*¹⁰⁰-, *Pepi, Luci, Bom* marca o início da caracterização almodovariana de Madri e do desenvolvimento estético e estilístico do diretor.

No filme, Pepi (Carmen Maura) é violentada e perde sua virgindade para um policial (Félix Rotaeta), ao tentar suborná-lo tentando evitar ser presa em seu apartamento pelo cultivo ilegal de maconha. A partir daí, ela tenta se vingar de seu agressor com ajuda da amiga Bom (Olvido Gara). Nesse processo, acaba conhecendo Luci (Eva Siva), a esposa sadomasoquista do policial. Ao longo do longa, Pepi, Luci e Bom se aventuram pelo cenário *underground* de Madri.

Em entrevista a Frederic Strauss (2008), Almodóvar associou a origem do filme à fotonovela *Erecciones generales*, texto escrito por ele no período em que atuava na companhia teatral *Los Goliardos*, como parte das experiências na cena musical, teatral e cinematográfica a que teve acesso durante a *Movida* e que influenciaram a primeira fase de sua carreira no cinema. Por incentivo da atriz Carmen Maura, a fotonovela foi transformada em roteiro e isso foi o ponto de partida para a produção de *Pepi, Luci e Bom*.

Graças a contribuições de amigos da própria Carmen Maura e do ator Félix Rotaeta, o cineasta foi capaz de reunir a verba necessária para dar início ao projeto, que mesmo assim levou um ano e meio para ser terminado, devido às dificuldades financeiras, materiais e de disponibilidade da equipe, que por se dedicar às filmagens de forma voluntária, só podia gravar nos finais de semana ou

⁹⁶ PEPI, Luci, Bon y otras chicas del montón. Produção de Pedro Almodóvar, 1980. 82 min., son., col.

⁹⁷ FOLLE... folle... fólleme Tim! Produção de Pedro Almodóvar, 1978. 90 min., son., col.

⁹⁸ LABERINTO de pasiones. Produção de Pedro Almodóvar, 1982. 100 min., son., col.

⁹⁹ ENTRE Tinieblas. Produção de Pedro Almodóvar, 1984. 114 min., son., col.

¹⁰⁰ ¿QUÉ he hecho yo para merecer esto? Produção de Pedro Almodóvar, 1984. 101 min., son., col.

em seu tempo livre. Os encontros dos envolvidos nos bares e nas casas noturnas de Madri serviram de inspiração para várias das sequências presentes no filme.

O resultado é um longa-metragem marcado pelas limitações técnicas, o que, na opinião do diretor, não foi exatamente um problema, uma vez que obrigou os integrantes do projeto a pensar em soluções criativas para o foco narrativo: “o modo pelo qual fomos obrigados a filmar me deu imediatamente uma grande independência em relação aos códigos de narração cinematográfica” (STRAUSS, 2008, p.31).

Ele completou a declaração valorizando a necessidade de estipulação de prioridades narrativas e criativas no cinema, processo que se torna obrigatório quando não há recursos disponíveis: “a falta de meios dá um liberdade de criação que se consegue em geral com muita dificuldade, e por vezes não se consegue de modo algum, numa produção normal” (STRAUSS, 2008, p.32).

Assim, associando as restrições orçamentárias à adaptação do texto da fotonovela, ao convívio com a cena artística *madrileña* e ao panorama *punk* e *pop* da Espanha em transição democrática, *Pepi, Luci e Bom* retrata a Madri da virada dos anos 1980, e já é, na sua idealização, reflexo direto da ligação e da participação de Almodóvar na *Movida*.

A cidade de Madri se apresenta para o espectador como o espaço da obscena¹⁰¹ espanhola, aparecendo portanto como lugar de afirmação das tendências que se tentou abafar ou destruir nos anos da ditadura franquista. Há uma intenção muito clara, ao longo do filme, de evidenciar os desejos de uma juventude que não está mais interessada nas tradições da cena urbana, especialmente no que se refere às estruturas familiares e à arte, e que pretende experimentar novas convenções e comportamentos.

O filme é composto de muitas sequências noturnas, interiores de boates, ambientes enfumaçados, além dos figurinos, maquiagens e objetos organizados a partir das referências *pop* e *punk* internacionais. A montagem, ao privilegiar a descontinuidade, reforça a ideia de uma cidade fragmentada e híbrida, ocupada

¹⁰¹ O conceito de obscena, desenvolvido por Gomes (2008), refere-se às manifestações de “desordem” que comprometiam a cidade planejada orientada para o progresso e o futuro, nos moldes modernos, e que por isso deveriam ser excluídas. As tradições mais populares ou revolucionárias e os eventos ligados ao caos da ocupação humana, por exemplo, não condiziam com o panorama pensado para a cidade moderna, e por isso eram percebidos como tudo aquilo que era visto como “obscena, ou seja, deveria estar fora da cena para não manchar o cenário” (GOMES, 2008, p.116).

pela simultaneidade de um passado problemático - a herança franquista - e do presente da transição, o cruzamento de novas tendências e pontos de vista.

Na cena final, depois da decepção pela reconciliação de Luci com o marido autoritário e violento¹⁰², Pepi e Bom saem sem direção pela cidade, e, enquanto a câmera as acompanha ao caminharem sobre um viaduto, o panorama da cidade se apresenta, a princípio ao fundo e imediatamente ganha toda a tela, marcando o final do filme e lembrando que Madri também é um personagem, pois participa da ação e permite que os personagens finalmente façam as suas escolhas, o que antes não era possível.

Para D'Lugo (2006), *Pepi, Luci e Bom* inaugura a primeira etapa da filmografia almodovariana, celebrando Madri como o local onde seria possível uma quebra geracional do passado da Espanha, onde a juventude pôde finalmente fazer suas escolhas baseadas nos desejos individuais e nos interesses pela cultura jovem internacional.

Tais interesses têm como expressão as novas identidades culturais, múltiplas e fragmentadas, que surgem a partir da voz e da valorização de grupos previamente percebidos como marginalizados: entre travestis, sadomasoquistas, roqueiros *punk* e outros, a cidade se torna o cenário da ruptura com a tradição autoritária e a possibilidade de atualização a partir das referências internacionais, como música e a cultura *pop*.

Essa iniciativa de promover as questões já presentes na *Movida madrileña* permanece em *Labirinto de paixões*, o segundo filme de Almodóvar, que já contou com um orçamento maior e pôde ser realizado com mais recursos técnicos:

Os dois primeiros filmes comerciais de Almodóvar (...) têm sido frequentemente caracterizados como crônicas da juventude de Madri nos anos que se seguem imediatamente à morte de Franco e ao início da transição política para a democracia (Mazierska e Rascaroli, 30-31). Arraiados de forma mais próxima na história social e na criatividade contemporânea que a maior parte de seus filmes subsequentes, esses trabalhos apresentam um *milieu* urbano que corporifica o reposicionamento geocultural da Espanha dentro da modernidade, através do *motif* do movimento físico (*movida*) e a força prodigiosa de uma nova narrativa centrada na cultura *pop* (D'LUGO, 2006, p. 16-17. Tradução minha.).

¹⁰² A reconciliação de Luci com o marido violento parece indicar que a Espanha tradicional continua uma presença muito marcante mesmo no panorama da transição democrática: além de autoritário e agressivo, o marido de Luci é também policial, representando a figura de autoridade que materializa as instituições tradicionais - repressoras, corruptas, abusivas e arcaicas. Mesmo assim, a possibilidade de escolha, tanto de Luci ao ficar com o marido quanto de Pepi e Bom de trilhar caminhos diferentes, retoma o processo de abertura, e a cidade se mostra como o espaço onde tal abertura é possível, sendo o foco da sequência seguinte à do hospital.

Labirinto de paixões conta a história de amor entre Sexilia (Cecilia Roth) e Riza (Imanol Arias). Ela, uma jovem famosa, integrante de uma banda *punk rock* e ninfomaníaca, que sofre com uma fobia da luz do sol. Ele, o filho do imperador de Tiran, uma nação inventada do Oriente Médio, que vai para Madri disfarçado se escondendo de um grupo terrorista.

O casal de protagonistas é o fio condutor que une e relaciona os demais personagens do filme. Novamente o universo *underground madrileño* é explorado e o próprio diretor faz uma participação, como o diretor da fotonovela em que o personagem Fabio atua.

Novamente a cidade se apresenta a partir da perspectiva de uma juventude que explicita os seus desejos e os seus traumas, e que vai resolvê-los ou materializá-los pela arte. Sexilia e Riza estão envolvidos com a expressão musical e é através dela que se reencontram, anos depois do convívio na infância que afetaria o desenrolar de suas vidas.

Entre a luz - a cena opressora do passado espanhol e os traumas da infância, representados pela luz do dia temida por Sexilia, e a escuridão - os ambientes noturnos da obscena utilizados pela juventude e a sua liberdade de escolha -, Madri é o espaço que celebra a expressão de um “mix cultural transnacional”¹⁰³, concentrado na *Movida* e seu posicionamento apolítico que, ao rejeitar a participação política¹⁰⁴ nos moldes arcaicos, valoriza os cruzamentos entre a cultura nacional e as culturas estrangeiras, os mundos da arte, da moda, da música, das drogas e do ambiente e da estética cosmopolita, urbana, feminina, *gay* e *drag*.

A centralidade da cidade no filme é tamanha que Almodóvar chegou a declarar que, ao escrever o argumento de *Labirinto de paixões*, sua ideia era mostrar que “Madri era a principal cidade do mundo, uma cidade para onde todo mundo vinha e onde tudo podia acontecer” (STRAUSS, 2008, p.41).

Outro elemento fundamental é a caracterização dos desejos e das relações sexuais como forma de expressão dos sujeitos. A afirmação de uma cultura baseada no sexo livre e no consumo de drogas contribui para o rompimento com a

¹⁰³ A rejeição ao posicionamento político também já havia sido trabalhada em *Pepi, Luci e Bom*, em especial na sequência das “ereções gerais”.

¹⁰⁴ Ver D’LUGO, 2006.

tradição conservadora da Espanha franquista e abre caminho para que outras identidades possam ocupar os espaços abertos.

Tanto *Pepi, Luci, Bom* quanto *Labirinto de paixões* apresentam a liberação sexual e o consumo de drogas como parte do cotidiano dos personagens, que se movem e são mobilizados não mais por grandes projetos coletivos orientados para o progresso, mas sim por suas vontades e pela satisfação de seus desejos individuais.

A passagem para um contexto pós-moderno, hedonista e de reforço das micro-narrativas e dos discursos individuais, aparece tanto na composição dos personagens quanto nas várias tramas paralelas que, à exceção do casal principal, se colocam, de maneira proposital, sem uma hierarquia evidente, com igual importância para a trama.

No processo de atualização com a pós-modernidade, o pastiche de referências culturais europeias e internacionais e o uso de recursos provenientes de outros suportes, como a fotonovela e as histórias em quadrinhos, também são ferramentas importantes na desconstrução dos valores arcaicos. E essa operação é sempre mediada pela figura da cidade de Madri. Em relação a isso, diz D'Lugo (2006, p.28. Tradução minha):

Essa mistura disparatada de fontes internacionais - as comédias de Hollywood, as histórias de amor kitsch europeias, a política mundial recente transformada em notícia de revista de fofoca - é toda mediada pela notável *mise-en-scène* local de Madri durante o período da *movida*. Os créditos e a sequência de abertura se passam no mercado de pulgas de domingo do Rastro, no qual Riza e Sexilia, ainda desconhecidos um para o outro, estão perambulando entre as barracas em busca de uma aventura sexual. A partir de um plano inicial que identifica a área do mercado, a câmera rapidamente corta para uma cadeia de *close-ups* médios de virilhas e nádegas enquanto os dois protagonistas competem pelos mesmos parceiros sexuais. Assim, o Rastro, um emblemático signo da nova Madri, estabelece o urbano como o local da ruptura das barreiras escópicas e sexuais, que vão eventualmente levar a importantes realinhamentos sociais. Madri se torna a protagonista ubíqua do filme, corporificando a rejeição das figuras da autoridade patriarcal.

Seguindo a ordem cronológica da filmografia, já diminuindo o enfoque da representação cinematográfica das propostas da *movida*, Almodóvar inicia em *Maus hábitos* (1983) e *Que fiz eu para merecer isto?* (1984) uma aproximação

com o gênero melodramático e suas possíveis releituras e a temática da crise financeira, do deslocamento e da (i)migração¹⁰⁵.

Nesse momento, as personagens femininas se tornam o foco, pois serão, juntamente com a cidade, a expressão dos aspectos positivos e negativos da modernização de um país que, embora pretenda uma transição, na prática deve lidar com dificuldades estruturais graves em seu dia-a-dia.

Em *Maus hábitos*, depois de testemunhar a morte do namorado por *overdose*, Yolanda Bell (Cristina Pascual), uma cantora de bolero, decide desaparecer. Ela procura refúgio no Convento das Redentoras Humilhadas, instituição especializada em ajudar mulheres, composta por freiras com peculiares nomes religiosos, que vieram da província de Albacete para a capital para cumprir as obrigações de caridade: Irmã Rata do Beco (Chus Lampreave), Irmã Esterco (Marisa Paredes), Irmã Víbora (Lina Canelejas) e Irmã Perdida (Carmen Maura).

Em crise, a comunidade religiosa atravessava um período difícil, com a falta tanto de recursos financeiros, devido ao fim das doações da Marquesa (Mary Carrillo), como de mulheres que desejassem ser salvas. Assim, a chegada de Yolanda é bem vista, especialmente pela Madre Superiora (Julieta Serrano), que vai desenvolver por ela uma relação de desejo sexual e de admiração. A cantora vai fazer parte dos eventos que ocorrem no convento.

O filme partiu do contato entre Almodóvar e o produtor Luiz Calvo, que lhe pediu que desenvolvesse um roteiro que incluísse a atriz Cristina Pascual como personagem principal. Para isso, o cineasta conseguiu um bom orçamento, o que permitiu que o longa-metragem contasse com equipe e material técnico suficientes para uma maior liberdade no desenvolvimento da linguagem e da direção cinematográfica.

Maus hábitos é, segundo o próprio diretor, sua primeira iniciativa na construção de uma narrativa melodramática: o filme “marca para mim uma ruptura, porque é o primeiro filme em que, pela primeira vez, ousou contar uma história muito sentimental e melodramática” (STRAUSS, 2008, p.56).

Nesse sentido, a tradição do melodrama no cinema espanhol (BROOKS, 1976; EPPS; KAKOUDAKI, 2009) vem de um termo mais amplo do que a designação genérica. Ela se refere à representação, primeiro literária, de narrativas

¹⁰⁵ Ver D’LUGO, 2006.

sentimentais, principalmente de amor e de perda, que concentram alguns elementos principais, sendo um deles especialmente relevante para esta discussão: o reconhecimento da virtude e a sua premiação.

Williams¹⁰⁶ considera que o reconhecimento da virtude, dentro da convenção tipicamente melodramática, aparece de duas formas: ou a busca da virtude é associada ao sofrimento, geralmente feminino, gerando um paroxismo (a associação entre a dor e a virtude), ou é canalizada para a ação, geralmente masculina, de fuga, resgate, perseguição e luta, fazendo com que os atos aventureiros e destemidos dos homens sejam caminhos para se chegar à virtude e ser recompensado, ou saídas para escapar da punição de quem não se adéqua a ela.

A utilização almodovariana do melodrama, os “Almodramas”¹⁰⁷, ao mesmo tempo em que trabalha com as convenções típicas melodramáticas, é responsável por subverter a matriz genérica, em especial quando transfere o papel do herói, masculino na matriz, para as mulheres ou personagens homossexuais.

Tanto em *Maus hábitos* quanto em *Que fiz eu para merecer isso?* são as mulheres que aparecem como as heroínas, numa perspectiva melodramática, devendo lidar com a crise da transição da sociedade espanhola e os conflitos provenientes da modernização cultural.

A subversão do melodrama clássico aparece tanto na exposição das opressoras estruturas patriarcais, especialmente a igreja, não mais representadas como virtuosas, enfraquecidas pela modernização do país e pela pro-atividade e expressão dos desejos das mulheres, quanto na inserção de referências que extrapolam o melodrama tradicional espanhol, principalmente através da construção de uma rede intertextual com o cinema hollywoodiano e com os produtos da cultura de massa. Exemplo disso é o momento em que a Madre Superiora descreve a sua atração pelas maiores pecadoras do mundo, tendo ao fundo cartazes com fotos de Elizabeth Taylor e Ava Gardner.

As Redentoras Humilhadas perdem o sentido, enquanto uma comunidade religiosa, ao não terem mais pecadoras para ajudar. Em lugar disso, o relacionamento das freiras com o mundo exterior muda, e elas passam a ter tempo e espaço para expressar os seus desejos individuais, seja através da produção ou

¹⁰⁶ Ver EPPS; KAKOUDAKI, 2009.

¹⁰⁷ Ver EVANS, 1999.

do consumo dos romances populares, seja através do vício em drogas ou da realização dos desejos sexuais.

E a cidade, mesmo que seja menos mostrada dos que nos filmes anteriores, já que a maior parte do longa-metragem retrata o interior do convento, é uma força atuante que, contrapondo-se ao passado provinciano e rural da Espanha, permite o confronto entre o velho e o novo e as consequências geradas no processo:

A cidade é reconfigurada como o lugar da liberação dos códigos tirânicos sexuais e sociais do patriarcado. Madri, que em seus filmes anteriores tinha sido simplesmente o local das liberações hedonistas, é agora a fonte dos variados ritos de passagem para a modernidade para os seus personagens (D'LUGO, 2006, p.31. Tradução minha).

Esta passagem para a modernidade também está em *Que fiz eu para merecer isto?*. O filme trata de uma problemática família em Madri, composta por Gloria (Carmen Maura), a mãe, que trabalha como faxineira e é viciada em anfetaminas; Antonio (Angél de Andrés-Lopez), o pai, taxista e falsário, ainda apaixonado pela cantora alemã de quem foi motorista no passado; Toni (Juan Martinez), o filho mais velho, traficante de drogas; Miguel, o mais novo, que no decorrer da trama é vendido para um dentista pedófilo e a avó (Chus Lampreave), diabética que esconde produtos como doces e garrafas d'água da própria família e sonha em voltar para o *pueblo* onde nasceu.

Produzido pela *Tesouro* e parcialmente financiado pela televisão espanhola¹⁰⁸ devido à repercussão internacional que o trabalho de Almodóvar já começava a gerar, o longa-metragem é resultado do interesse do diretor em unir vários gêneros cinematográficos e continuar o processo de transformação do melodrama.

O cineasta declarou que sua intenção era misturar o humor e o drama, substituindo muitos elementos do melodrama tradicional pelo humor negro, especialmente na caracterização da personagem Gloria, que teve como referência criativa célebres donas de casa do cinema representadas por atrizes como Sophia

¹⁰⁸ O filme obteve um orçamento muito maior do que os três anteriores, somando 70 milhões de pesetas (D'LUGO, 2006).

Loren e Anna Magnani. Além disso, o objetivo era incluir uma reflexão acerca da consciência social, aos moldes do neo-realismo italiano¹⁰⁹.

Tal consciência social está representada no reconhecimento das mazelas trazidas pela crise financeira e pela predominância da sociedade de consumo, a partir, por exemplo, dos vários planos que focalizam Gloria através da perspectiva do interior dos eletrodomésticos de sua casa.

Fazendo uso de uma linguagem baseada no enquadramento publicitário, o filme opera uma paródia dela, mostrando que o consumo e a posse de bens materiais, além de serem exigências que não podem ser cumpridas por todos, não são as respostas para os dramas emocionais.

Sozinha e sofrendo por conta das dificuldades enfrentadas por sua família, a dona de casa Gloria, a heroína melodramática que se torna consumidora fracassada, tem como companhia constante apenas os utensílios domésticos de sua casa, que serão também as únicas testemunhas do momento no qual ela mata o marido.

Pelo tratamento publicitário das cenas - cortes rápidos, valorização dos ambientes e dos objetos através de planos detalhe, entre outras estratégias -, o diretor mostra a contradição entre uma sociedade que prioriza as posses materiais, mas que esvazia as relações interpessoais. Assim, os eletrodomésticos da casa de Gloria ganham vida, já que “a publicidade - e isso está muito ligado à cultura *pop* - é a única representação que dá vida aos objetos, conferindo-lhes mesmo uma personalidade”, diz Almodóvar (STRAUSS, 2008, p.69-70).

Outro recurso importante, inaugurado em *Maus hábitos*, mas desenvolvido em *Que fiz eu para merecer isto?* e aprimorado ao longo da cinematografia almodovariana a ponto de se tornar uma de suas marcas registradas é a complementação da trama através de uma relação de intertextualidade construída a partir da apresentação de trechos de outros filmes, que de alguma forma aparecem ao longo do longa-metragem principal e se relacionam com ele, suplementando o seu sentido.

No caso de *Que fiz eu para merecer isto?*, a intertextualidade aparece especialmente no momento em que a avó e o neto mais velho vão juntos ao

¹⁰⁹ Ver STRAUSS, 2008.

cinema para assistir a *Clamor do sexo*¹¹⁰, melodrama norte-americano dirigido por Elia Kazan.

A obra referenciada dentro do filme principal é mostrada através da sequência na qual Bud (Warren Beatty) diz ao pai que preferia trabalhar na fazenda a cursar a universidade, relacionando o amor pela terra natal, um dos assuntos tratados pelo longa-metragem hollywoodiano, ao desejo da personagem de Chus Lampreave de voltar para o *pueblo* de origem de sua família.

Além disso, tanto no contexto de *Que fiz eu para merecer isto?* quanto de *Clamor do sexo* a crise financeira é uma questão preponderante, funcionando como um dos fatores responsáveis pelos desdobramentos nas vidas dos personagens das tramas.

Essa iniciativa de trazer outras narrativas melodramáticas e redimensioná-las no desenvolvimento do filme principal é uma operação que também transforma a matriz tradicional do gênero, revelando um posicionamento que é também político.

Para Vernon e Morris (1995), o uso que Almodóvar faz dos melodramas norte-americanos mostra uma dupla tendência: de um lado, o diálogo com os filmes de Hollywood é uma forma que o diretor encontrou de se afastar de uma necessidade que aparece na produção cinematográfica espanhola pós-Franco a partir da década de 1980, a representação do passado do país.

Na medida em que oferece outras referências pessoais e culturais, principalmente o que diz respeito às narrativas melodramáticas dos EUA, a cinematografia almodovariana se desobriga a tratar do passado espanhol, desenvolvendo no seu universo fílmico uma sociedade inserida a partir da transição democrática.

Por outro lado, o empréstimo feito dos filmes americanos não significa a reiteração do conteúdo e da ideologia presente nas produções hollywoodianas. Ao invés disso, a importação do melodrama americano pelos filmes espanhóis demonstra a vontade de criar um ambiente de suspeita e de inadequação, justamente para que as narrativas de ambas as indústrias sejam questionadas.

O que essa estratégia destaca, em particular, é o foco na crítica da construção e da mitificação pelo cinema de categorias historicamente

¹¹⁰ SPLENDOR in the grass. Produção de Elia Kazan, 1961. 124 min., son., col.

contingentes, como gênero e classe social, como identidades essenciais e naturais ligadas à formação das identidades nacionais como um todo¹¹¹.

Mais ainda, o melodrama “permitiu a Almodóvar articular um momento de ruptura na história da Espanha, não meramente imaginando uma Espanha na qual Franco nunca existiu, mas construindo um repertório de histórias e imagens para uma Espanha pós-Franco que talvez ainda venha a ser” (VERNON; MORRIS, 1995, p.60. Tradução minha).

Através do cruzamento com outro panorama cultural e a proposta de novos cenários de criação dentro da Espanha, o cineasta abre caminho para uma reflexão a respeito dos rumos que o país poderia seguir depois da ditadura franquista.

A partir de uma conjuntura de crise, com o aumento dos movimentos migratórios e da ocupação dos grandes centros urbanos¹¹² não condizendo com a oferta de postos de trabalho, os personagens de *Que fiz eu para merecer isto?* sofrem com as condições de vida da cidade. A avó, desencantada com a vida na capital e em busca da nostalgia de uma vida mais simples, termina voltando para o *pueblo* com o neto mais velho.

Outro ponto importante desenvolvido no longa-metragem é a valorização do sexo como uma das chaves da ação. Desde a sequência inicial, quando vemos Gloria numa relação sexual no chuveiro de um estúdio de artes marciais, até a venda de favores sexuais realizada pelo filho mais novo e pela prostituta Cristal (Verónica Forqué), o sexo é motriz dos desejos e também estratégia de sobrevivência numa sociedade problemática.

A questão sexual vai se tornar ainda mais significativa no filme seguinte de Almodóvar, *Matador*¹¹³, quando é associada à morte. No longa, Diego (Nacho Martínez) é um toureiro que, aposentado por uma lesão, passa a treinar aprendizes. Ele procura mulheres e depois de fazer sexo com elas, revive a memória da emoção da arena ao matá-las com estocadas semelhantes às das touradas.

¹¹¹ Ver VERNON; MORRIS, 1995.

¹¹² Um reforço para esse argumento é o local onde vive a família protagonista, o Barrio de la Concepción, distrito operário construído como parte das reformas urbanas promovidas por Franco para lidar com o êxodo rural que tinha como destino Madri. Para Almodóvar, la Concepción era composto de “lugares inabitáveis - verdadeiras colmeias. (...) A visão desse bairro de dimensões gigantescas impressionava e continuava a incomodar durante o resto do dia” (STRAUSS, 2008, p.73).

¹¹³ Produção de Pedro Almodóvar, 1986. 110 min., son., col.

O ex-toureiro tem sua vida transformada ao conhecer Ángel (Antonio Banderas), um jovem com habilidades extrassensoriais, e María (Assumpta Serna), uma advogada que, obcecada pela arte do matador, também mata seus parceiros após o ato sexual.

O filme é uma co-produção entre a *Iberoamericana Filmes*, de Andrés Vicente Gómez, e a *RTVE*, emissora estatal espanhola, e foi possível graças aos subsídios provenientes da lei Miró, lei de incentivo desenvolvida pelo Ministério da Cultura espanhol. Cerca de metade do orçamento de 120 milhões de pesetas veio do apoio governamental¹¹⁴.

A parceira com Gómez, para D'Lugo (2006), interferiu no processo criativo da composição de *Matador*, já que o produtor desejava imprimir na obra características que a tornassem um produto passível de ser comercializado no mercado internacional. A ideia era atualizar e revisar os ícones da tradição espanhola, a fim de exportá-las para o mercado cinematográfico estrangeiro, cada vez mais globalizado.

Essa já era uma iniciativa almejada por Almodóvar em seus filmes anteriores, especialmente o que se referia a um questionamento da identidade cultural da Espanha – as suas estruturas patriarcais tradicionais –, através da inclusão de temas como sexo, drogas e a paródia.

O contato com Gómez, apesar de só ter durando um filme, desenvolveu a habilidade comercial de Almodóvar, na medida em que lhe deu uma maior noção de como promover as suas obras internacionalmente, o que foi o ponto de partida para o desenvolvimento de sua própria produtora, a *El Deseo S.A.* Segundo D'Lugo (2006), Gómez e a temática da reconfiguração da Espanha foram os maiores responsáveis pela transformação do diretor de cinema local num autor transnacional.

Quanto ao retrato da cidade, tanto *Matador* como o filme posterior, *A lei do desejo*¹¹⁵, descrevem uma Madri que

era visualmente deslumbrante e moderna, muito diferente da cidade monótona e rouca dos primeiros filmes de Almodóvar. (...) O projeto de contemporarização da Espanha é apresentado como uma série de imagens e ícones e por um modo de ser

¹¹⁴ O investimento valeu a pena: no ano de seu lançamento, *Matador* foi o terceiro filme melhor sucedido em termos de bilheteria no mercado interno espanhol, tendo sido assistido por cerca de 300 mil pessoas (SMITH, 2000, p.74).

¹¹⁵ *LA ley del deseo*. Produção de Pedro Almodóvar, 1987. 102 min., son., col.

no filme que rejeita o passado franquista e busca reescrever seus valores sociais e pessoais subjacentes. Observamos isso no caso das roupas e das cores na mise-en-scène, e isso sugere a amplitude e a beleza da cidade (especialmente nas tomadas das áreas elegantes próximas da Plaza de Oriente) e de seus habitantes, que estão em radical contraste com a imagem de Madri e dos madrileños mostrada em *Que fiz eu para merecer isto?* (D'LUGO, 2006, p.46-51. Tradução minha).

O ambiente opressor e injusto de *Que fiz eu para merecer isto?* é substituído por um centro urbano que aparece como ponto de cruzamento de diversos mundos, que vão desde o dia-a-dia do trabalho da firma de advocacia de María, até o *glamour* das passarelas frequentadas por Eva (Eva Cobo), o conservadorismo católico da mãe de Ángel (Julieta Serrano) e a referência cultural tradicional das touradas.

Apesar da tauromaquia ser um tema evidente no filme, analisado amplamente por autores como Vernon e Morris (1995), Smith (2000), Epps e Kakoudaki (2009), o próprio Almodóvar ressalva a sua vontade de não se aprofundar no assunto: “Evidentemente *Matador* não é um filme sobre touradas. Limitei-me a por em paralelo o cerimonial da tourada e o das relações íntimas entre duas pessoas para tratar o tema principal do filme: o prazer sexual ligado à morte¹¹⁶” (STRAUSS, 2008, p.76).

O espetáculo da tourada é usado no longa-metragem principalmente de três maneiras: a primeira, para ao mesmo tempo referenciar e subverter, através da paródia, um dos principais símbolos da cultura espanhola, *la corrida*, que carrega em si elementos não apenas culturais, mas também históricos, econômicos, religiosos e sexuais, funcionando como uma prática social que será revista através do cinema.

Em segundo lugar, a partir da relação entre Diego e María e a obsessão que ambos nutriam pela atividade do matador e pela morte, o filme opera uma intencional inversão entre os papéis masculinos e os femininos¹¹⁷. Homens e mulheres se intercalam ao longo da trama na função de touros e toureiros, e embora em *Matador* os homens pareçam assumir o protagonismo da ação (estratégia que voltará a se repetir em *A lei do desejo*, *Fale com ela*¹¹⁸ e *Má*

¹¹⁶ Esse tema será retomado por Almodóvar, especialmente no filme *A pele que habito*.

¹¹⁷ A atriz Assumpta Serna, naturalmente loira, teve os cabelos tingidos de preto para deixá-la mais masculina e tornar a inversão ainda mais evidente (SMITH, 2000).

¹¹⁸ HABLE con ella. Produção de Pedro Almodóvar, 2002. 112 min., son., col.

*educación*¹¹⁹, por exemplo), as mulheres não são figuras passivas, atuando ativamente em seus fetiches sexuais.

A terceira forma pela qual a tourada é utilizada é através de uma perspectiva voyeurista que inclui o espectador, lembrado frequentemente do seu lugar. Aqui o destaque são as visões de Ángel, disponíveis apenas para ele e para os espectadores, que reforçam a ideia que o público tem acesso a um ponto de vista privilegiado e exclusivo sobre a história, participando do jogo erótico proposto quase como um parceiro.

Outro aspecto importante que demarca o posicionamento contraditório da Espanha entre a tradição e a modernidade está na caracterização das personagens das mães de Ángel e Eva, interpretadas por Julieta Serrano e Chus Lampreave. A primeira, ultraconservadora e membro da *Opus Dei*, condena e castiga todos os atos do filho, em cuja criação fez questão de impor limites e gerar o medo e a culpa.

A personagem de Chus Lampreave, ao contrário, representa tudo de liberal e de moderno que o país pós-Franco poderia alcançar. A mãe de Eva incentiva a carreira de moda da filha e quando sabe que a moça tinha sofrido uma tentativa de estupro, fica ao seu lado e não valoriza o incidente, interessada em seguir adiante. O próprio Almodóvar aparece como estilista na sequência do desfile *Espanha dividida*, explicando de forma bem-humorada as duas Espanhas como sendo “invejosas ou intolerantes”.

Em *Matador*, a intertextualidade inaugurada em *Que fiz eu para merecer isto?* reaparece na sequência em que o casal de protagonistas está no cinema assistindo o trecho final de *Duelo ao sol*¹²⁰. Ao mesmo tempo em que o público acompanha os personagens de Jennifer Jones e Gregory Peck trocando tiros até a morte, é também apresentado ao destino de María e Diego, que se matarão ao final do ato sexual.

Apesar de ter sido filmado antes, o roteiro de *Matador* foi escrito depois do longa-metragem que o sucedeu, *A lei do desejo*. O longa é a primeira produção da *El Deseo S.A.* e narra a vida de Pablo (Eusebio Poncela), um diretor e roteirista de cinema homossexual que se envolve romanticamente com Antonio (Antonio Banderas), após terminar um relacionamento com Juan (Miguel Molina),

¹¹⁹ LA mala educación. Produção de Pedro Almodóvar, 2004. 106 min., son., col.

¹²⁰ DUEL in the sun. Produção de King Vidor, 1946. 144 min., son., col.

enquanto está no processo de escritura de um roteiro para Tina (Carmem Maura), atriz que é sua irmã transexual, que mudou de sexo para manter um caso incestuoso com o pai.

Almodóvar explica a proximidade entre os dois filmes, que tratam do desejo e do prazer de forma semelhante, mas com enfoques distintos: “em *Matador* falo do desejo sexual – que é algo concreto – de forma muito abstrata, muito metafórica; e em *A lei do desejo* falo do desejo – que é algo muito abstrato – de um modo muito concreto, muito realista” (STRAUSS, 2008, p.81).

A expressão do desejo começou na fundação da produtora do cineasta, junto com o irmão Agustín, uma empresa pensada para dar a ele mais liberdade e mais controle na criação de suas obras. Mas, diferente dos últimos filmes, *A lei do desejo* não foi financiado nem pela televisão, com uma possível venda dos direitos de retransmissão, nem pelo Ministério da Cultura, através da lei Miró.

A solução foi usar a quantia cedida por Fernando Méndez-Leite através do *Centro de Cinema* e do *Comitê Catalão de Leitura* associada a um empréstimo pessoal solicitado pelo próprio Almodóvar ao banco¹²¹.

Apesar do orçamento menor, o filme foi extremamente bem-sucedido nas bilheterias, arrecadando mais de 240 milhões de pesetas somente nas salas de cinema na Espanha¹²², e garantiu a continuidade da *El Deseo S.A.*¹²³ e a entrada definitiva de outras imagens da sociedade espanhola - híbrida, diversa e múltipla - no cenário cinematográfico internacional.

A lei do desejo trabalha, antes de tudo, com uma discussão da experiência cinematográfica. O pacto de leitura no cinema é retomado por Vernon e Morris (1995) para analisar as relações de desejo e de prazer que se formam durante a fruição dos filmes. Para as autoras, entre as narrativas cinematográficas comerciais e as suas audiências existe um acordo silencioso que determina o prazer envolvido no contrato.

A teoria psicanalítica do cinema ligou esse prazer ao desejo de ver e de saber: ver um filme é também experimentar o voyeurismo como o consumo

¹²¹ Ver STRAUSS, 2008.

¹²² Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0093412/business>>. Acesso em 02 fev. 2011.

¹²³ De acordo com D’Lugo, o sucesso na distribuição da *El Deseo S.A.* se deve à parceria de Almodóvar com Agustín, “cuja perspicácia para os negócios era balanceada por uma sensibilidade para as necessidades artísticas de seu irmão e um afiado senso dos mercados para os quais os filmes da *El Deseo* poderiam ser direcionados” (2006, p.52-53. Tradução minha).

prazeroso de imagens e de narrativas visuais, disponíveis pelo deslocamento do espectador através do imaginário.

O quinto filme de Almodóvar, ao levar o uso da intertextualidade cinematográfica ao próximo nível, trata justamente dessa relação de prazer entre a obra e a fruição dela, que ultrapassa o elemento carnal do sexo entre os personagens e remete à própria atividade cinematográfica, referenciada e mobilizada durante toda a ação.

Todos os caminhos da narrativa se voltam para a natureza do cinema e para a criação ficcional. Esse movimento de volta e de auto-referência vai se tornar, a partir desse filme, uma das principais estratégias do cineasta espanhol, criando uma intrincada rede que será retomada nos demais longas-metragens da filmografia almodovariana.

A volta é uma das chaves de leitura mais importantes das obras de Almodóvar, e especialmente a sua relação com determinados aspectos do processo de composição dos filmes e com o conceito de autoria será aprofundada na Parte II desta pesquisa.

Em *A lei do desejo*, Pablo é roteirista, e além de estar no processo de ficcionalizar a história da irmã para o cinema, inventa o texto das cartas de amor assinadas por Laura P., as quais pede a Juan que lhe envie, ficcionalizando também o relacionamento amoroso. Essas cartas serão uma maneira dele, mais tarde, se comunicar com Antonio sem que a mãe do rapaz desconfie.

Além de evidenciar o processo produtivo do cinema (com destaque especial para a sequência que mostra o trabalho dos dubladores), há dentro do filme a que assistimos uma série de outros filmes: as produções já realizadas por Pablo e o roteiro que ele escreve, que se refere à vida de uma das personagens da própria diegese.

Mais ainda, do mesmo modo que seus antecessores, *A lei do desejo* recupera a estrutura melodramática, modificando-a a partir da subversão da matriz tradicional, ao abrir e ampliar os desejos sexuais e as suas materializações, bem como a divisão entre os sexos: “Isto demonstra que a feminilidade, como a masculinidade, nunca é uma característica essencial fixada, mas, ao contrário, uma representação de gênero socialmente construída e mutável” (VERNON; MORRIS, 1995, p.94-95. Tradução minha).

Novamente, embora protagonizado por personagens masculinos, o filme valoriza, além do desejo homossexual, o feminino. Não há repercussões quanto ao tabu do sexo ou das orientações sexuais; ao invés disso, as identidades - individuais e familiares¹²⁴ - são revistas a partir da relação que estabelecem com a ficção, e homens e mulheres se alternam para desempenhar as funções femininas.

Vernon e Morris (1995) acrescentam que o filme, embora funcione quase como um hino auto-reflexivo de Almodóvar ao corpo masculino e ao desejo homossexual, também apresenta uma configuração da feminilidade que recupera e revisa a nostalgia masoquista, *camp*, e até feminista, em prol de um arquétipo feminino poderoso.

Parte desse arquétipo se constitui a partir da caracterização da cidade de Madri, que assume o papel de mediadora que permite a volta ao cinema e a revisão das identidades. A cidade, ao conjugar o antigo e o novo, possibilita um retorno em diferença aos elementos do passado e a construção de um presente diferente. Para D'Lugo (2006, p.55-58), *A lei do desejo* apresenta

o longo processo de transformação da velha Madri na cidade cosmopolita refletida nas vidas metaforizadas de seus habitantes. (...) Até no desenvolvimento da mise-en-scène urbana de Madri, o senso de reciclagem da nostalgia do passado informa a construção do filme. Vemos isso na evocação da cidade em construção, particularmente nos andaimes que aparecem nas sequências finais, sugerindo, como nota Almodóvar, “que Madri é uma cidade velha e experiente, mas cheia de vida. Esses aparentemente infinitos ciclos de deterioração e restauração o desejo da cidade de viver” (Tradução minha).

O último filme da década de 1980 é o maior destaque na carreira internacional de Almodóvar até o momento, *Mulheres à beira de um ataque de nervos*¹²⁵. O longa custou cerca de 130 milhões de pesetas, orçamento que, diferentemente da dificuldade experimentada em *A lei do desejo*, foi financiado

¹²⁴ As novas configurações familiares, típicas da pós-modernidade, que rompem com o modelo mononuclear moderno e propõem outras alternativas, aparecem não somente na história progressa dos irmãos – ele, homem e homossexual, envolvido com dois parceiros; ela, um homem que, ao ter um envolvimento amoroso com o próprio pai, fez uma cirurgia de troca de sexo e ao ser abandonada decidiu se tornar lésbica – mas também no papel que eles assumem a partir de certo ponto da história quando decidem tomar conta da menina Ada (Manuela Velasco), a filha da ex-amante de Tina (interpretada pela transexual Bibí Andersen).

¹²⁵ MUJERES al borde de un ataque de nervios. Produção de Pedro Almodóvar, 1988. 90 min., son., col.

sem grandes problemas pelo Ministério da Cultura (50%), pela RTVE (25%) e pela *Lauren Films*¹²⁶.

Trabalhado de maneira eficiente no mercado internacional através de um competente plano de marketing direcionado por mercado-alvo (foi o caso dos EUA, onde cartaz de divulgação foi rediagramado para se tornar mais agradável à audiência do país, incluindo, por exemplo, trechos da crítica positiva que o filme recebeu da imprensa norte-americana¹²⁷), o filme não só foi um sucesso de público, como recebeu várias menções da academia estrangeira de cinema, incluindo indicações ao *Oscar*, ao *Globo de Ouro* e ao *Bafta*, e os prêmios do *Goya* e dos Festivais de Veneza e de Berlim em diversas categorias¹²⁸.

Originalmente, o roteiro de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* seria inspirado em *A voz humana* (*La voix humaine*), a mesma peça de um ato de Jean Cocteau que já havia sido apresentada em *A lei do desejo*. Neste filme, a peça, que trata de um monólogo, ao telefone, de uma mulher abandonada pelo amante, tinha sido interpretada por Tina, a convite de Pablo¹²⁹.

Mas por conta de muitas reescrituras do roteiro na tentativa de adaptar a peça de 25 minutos para um longa-metragem de uma hora e meia, a trama de *Mulheres* acabou seguindo um rumo distinto, e a narrativa ganhou a influência das comédias norte-americanas da década de 1950¹³⁰.

No filme, Pepa (Carmem Maura), uma atriz e dubladora de cinema em crise no relacionamento amoroso acaba de ser abandonada por Iván (Fernando Guillén), através de uma mensagem na secretária eletrônica. Ao saber que está grávida, ela tenta entrar em contato com o amante e decide colocar à venda o apartamento onde mora.

Ao longo da narrativa, Pepa tem que lidar com inusitadas situações envolvendo a separação e as escolhas de Iván, que pretende sair do país com a nova namorada, Paulina (Kiti Manver); Marisa (Rossy de Palma), seu noivo Carlos (Antonio Banderas) e a mãe dele, Lucía (Julieta Serrano), o filho e a ex-amante de Iván, esta última uma paciente psiquiátrica; e Candela (Mareía Barranco), uma amiga envolvida com um namorado terrorista.

¹²⁶ Ver D'LUGO, 2006.

¹²⁷ Ver EVANS, 1999.

¹²⁸ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0095675/awards>. Acesso em 02 fev. 2011.

¹²⁹ Dentro da diegese, a encenação de Tina se referia tanto ao abandono que a personagem tinha sofrido quando foi deixada pelo pai como à situação amorosa com a mãe de Ada.

Mulheres apresenta uma novidade na representação da cidade de Madri nos filmes de Pedro Almodóvar, alinhada à iniciativa de transformar o filme numa obra de caráter mais internacional em termos de temática e de mercado: embora ainda incorpore os traços de uma cultura espanhola que rejeita abertamente as tradições que regularam sua vida social durante quatro décadas, a cidade não é mais o palco das intervenções da *Movida*.

Esse momento, apesar de ter sido absorvido, já passou, e no lugar dele, Almodóvar construiu em *Mulheres* uma Madri que reconhece um novo mundo, cada vez mais globalizado: os personagens trabalham e se relacionam em ligação às referências culturais internacionais (Pepa e Iván são dubladores e Candela tem um namorado terrorista xiita) e circulam pelo centro urbano em busca de diversão, do consumo e da resolução de seus problemas e objetivos: “Madri garante uma imagem, pelo menos dentro dos filmes de Almodóvar, de *locus* da nova modernidade da Espanha, vista como *sexy*, cosmopolita e sedutora” (D’LUGO, 2006, p.66. Tradução minha).

A cidade, segundo Smith (2000), ajuda ainda a reforçar as contradições amorosas da relação entre Iván e Pepa, agregando sentido à história. Em uma determinada sequência em que Iván caminha pelas ruas, ao mesmo tempo que a câmera o acompanha é possível ver refletidas imagens dos arranha-céus da zona de Azca¹³¹. O bairro, um projeto arquitetônico moderno pensado na década de

¹³⁰ D’LUGO, 2006; EVANS, 1999; VERNON; MORRIS, 1995; SMITH, 2000.

¹³¹ A *Asociación Mixta de Compensación de la Manzana A de la Zona Comercial de la Avenida del Generalísimo* (Azca), é uma zona comercial no centro-norte de Madri, construída pelos planejadores urbanos da cidade nas décadas de 1960 e 1970 para concorrer com Manhattan (SMITH, 2000).

A Azca estava originalmente contida no *Plano Geral de Ordenação Urbana de Madrid*, de 1946, como parte de uma série de medidas com o objetivo de criar uma zona de edifícios modernos com ligação para os transportes públicos. O projeto incluía ainda a construção de um jardim botânico, uma sala de ópera e uma biblioteca, que nunca foram construídas. Atualmente na Azca encontram-se os maiores arranha-céus de Madri (PÉREZ, 2002), conforme a figura (Disponível em: <<http://www.designemergente.org/wp-content/uploads/azca-google-earth.jpg>>. Acesso em 15 jan. 2012):

1940 e construído a partir dos anos 1960, acabou não chegando nem perto do potencial que oferecia no papel, se tornando um entrave na cidade.

“Até os guias de turismo são forçados a admitir que Azca é um desastre, o último lugar onde os madrileños iriam para passear ou encontrar alguém a céu aberto” (SMITH, 2000, p.94. Tradução minha). Ao associar uma zona que era uma promessa no passado mas que se tornou um desastre no presente ao amante de Pepa, Almodóvar sintetiza o personagem Iván, um homem mulherengo e superficial, cujas promessas vazias foram baseadas em falsos planos.

Em contrapartida, Pepa vive numa exuberante cobertura que é o cenário central da trama, aos moldes do apartamento que aparece em *Como agarrar um milionário*¹³². Como na produção de Negulesco, o espaço do apartamento é de domínio das mulheres.

A própria Pepa, depois de passar por uma série de eventos improváveis ao longo de toda a história, quando finalmente tem a oportunidade de se reconciliar com Iván após salvar a vida dele, rejeita o amante e volta, mais forte, para o seu apartamento, prevendo no horizonte um futuro melhor sem homens.

Mulheres transfere definitivamente o protagonismo dos filmes de Almodóvar para as mulheres, e faz isso discutindo de forma irônica até que ponto elas estão melhores sem eles. Prova disso, além das várias personagens femininas apresentadas, é o fato de que somente oito anos e quatro filmes depois, em *Carne trêmula*, o diretor vá retomar o enfoque masculino.



¹³² HOW to marry a millionaire. Produção de Jean Negulesco, 1953. 95 min., son., col.

Como em *A lei do desejo*, a atividade cinematográfica se torna linha condutora da narrativa. Isso já está claro desde a abertura do filme, quando é mostrada uma série de fotos de revistas de moda com estilo dos anos 1950 e 1960.

O diretor pensou nesse recurso como uma forma de “introduzir o tema na linha de algumas comédias norte-americanas, como *Cinderela em Paris*¹³³, de Stanley Donen, que aliás se passa no mundo da moda. Gosto muito desse tipo de abertura e queira estabelecer uma estética *pop* elegante para introduzir o espectador no universo feminino que o filme vai falar” (STRAUSS, 2008, p.110).

Além da profissão ligada ao mundo do cinema dos personagens principais e da influência da comédia e do melodrama norte-americanos, vários filmes são referenciados ao longo da trama, com destaque para *Johnny Guitar*¹³⁴, intertextualidade que também constrói várias camadas de sentido no filme¹³⁵.

Isso porque o intertexto, além de trazer a referência da obra de origem, acrescenta novas informações ao ser deslizado dentro de uma nova trama e no contexto de novos personagens.

Mulheres garantiu a Almodóvar popularidade e o status de cineasta internacional. O sucesso deu a ele não só grande visibilidade como a possibilidade de tratar dos assuntos que desejava. A partir dos filmes da década de 1990, outras mudanças no tratamento da cidade de Madri serão perceptíveis.

3.3. Anos 1990

No desenvolvimento de *Ata-me!* e dos dois filmes que se seguiram, Almodóvar parece distanciar o seu trabalho dos modelos hollywoodianos de um cinema de classe média moralmente definido. Não é coincidência que, enquanto expõem o patriarcado espanhol através dos gêneros de Hollywood (o melodrama, as *screwball comedies* e o *film noir*), esses filmes fazem isso de maneiras auto-conscientes que desafiam o código subentendido de Hollywood para a formulação moral dos personagens e das tramas (D’LUGO, 2006, p.67. Tradução minha).

A década de 1990 da filmografia almodovariana começa com *Ata-me!*¹³⁶ Mesmo com o sucesso internacional trazido pelo longa anterior, Almodóvar

¹³³ FUNNY Face. Produção de Stanley Donen, 1957. 103 min., son., col.

¹³⁴ Produção de Nicholas Ray, 1954. 110 min., son., col.

¹³⁵ Ver EVANS, 1999, p.71-80.

¹³⁶ ¡ÁTAME!. Produção de Pedro Almodóvar, 1990. 111 min., son., col.

sofreu com a produção de seu sétimo filme restrições no financiamento e na distribuição para o mercado estrangeiro, especialmente os EUA.

Devido a um tratamento mais explícito dos temas violência, drogas e sexo, foi mais difícil encontrar empresas dispostas a bancar a produção do longa-metragem, e a solução foi encontrada no fechamento de um acordo com a companhia francesa *Ciby 2000*, que atuou como co-produtora dos próximos cinco filmes do diretor (até *Carne Trêmula*).

Mesmo assim, uma vez finalizado e lançado no mercado interno, *Ata-me!* foi muito bem sucedido em termos de bilheteria na Espanha, tornando-se, do mesmo modo que *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, a maior arrecadação do ano no mercado espanhol, tendo sendo visto por cerca de um milhão de pessoas até o mês de agosto de 1990 (SMITH, 2000).

Nos EUA, em particular, a *Motion Picture Association of America* (MPAA) classificou *Ata-me!* dentro do segmento de *X rating*¹³⁷. Essa classificação motivou Almodóvar, juntamente com a empresa que distribuía seus filmes em território norte-americano, a *Miramax*, a abrir um processo contra a MPAA, alegando estar sendo vítima de práticas de censura.

Para Almodóvar, o processo tinha como objetivo, além da revisão da classificação de *Ata-me!* e de seus demais filmes, chamar a atenção para a questão da liberdade de expressão, assunto caro ao cineasta desde a sua adesão à *Movida*: “Ele argumentava que tal sistema de classificação efetivamente transformava diretores de cinema em auto-censores, como era o caso de um regime ditatorial” (D’LUGO, 2006, p.75. Tradução minha)¹³⁸.

O filme aborda a história de Ricki (Antonio Banderas), um jovem que acaba de receber alta de um hospital psiquiátrico, e vai atrás de Marina (Victoria Abril), uma atriz de filmes pornográficos com quem teve uma noite no passado. Obcecado pela moça, ele a sequestra e a prende em casa, com o objetivo de soltá-la somente quando ela aprendesse a amá-lo e se casasse com ele.

¹³⁷ Nos EUA, a *X rating* se refere a filmes para maiores de 18 anos devido ao teor altamente erótico ou violento. Pelo uso comercial da categoria *X* feito pela indústria pornográfica a partir dos anos 1970, *X rating* acabou ficando associada, para o senso comum, aos filmes de temática sexual explícita.

¹³⁸ Como o resultado do processo foi favorável a Almodóvar, *Ata-me!* teve sua classificação alterada para a então recém-criada categoria NC-17, *No Children Under 17 Admitted* (D’LUGO, 2006).

A temática da atividade cinematográfica voltada para si mesma, além da polêmica da classificação no mercado norte-americano, é retomada no conteúdo de *Ata-me!*. A ideia de apresentar um filme dentro do filme está, por exemplo, na produção de *El fantasma de medianoche*, o longa-metragem de terror que Marina está filmando quando é sequestrada por Ricki.

A referência aos filmes de terror é uma forma de ligar *Ata-me!* a *Matador*, cuja abertura já remetia às obras do gênero realizadas por Jess Frank. No cenário de *Ata-me!*, um dos primeiros elementos perceptíveis é um cartaz do filme *Invasores de corpos*¹³⁹, cuja trama será retomada em diversos níveis.

A visão do estúdio e do cenário principal onde está sendo rodado *El fantasma de medianoche* é familiar para a audiência de Almodóvar: trata-se justamente do apartamento de Pepa em *Mulheres* (O filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* será mais uma vez abertamente referenciado, em 2009, com *Abraços partidos*¹⁴⁰).

Fazendo referência a outros filmes de terror, especialmente os de George Romero, a narrativa atrela o caso de amor dos protagonistas à invasão, à violência e à ficção cinematográfica. Smith (2000) considera que há em *Ata-me!* três questões principais: em primeiro lugar, a representação e a natureza do desejo, a fim de saber se ele pode ser ensinado ou forçado. O ato de Ricki, bem como a reação de Marina, além de trazer à cena um tom sadomasoquista, interroga os limites do desejo e a sua incapacidade de adequação aos valores tradicionais de uma sociedade patriarcal.

A segunda questão envolve os jogos de poder, e é demonstrada na hierarquia do desejo nas relações amorosas. Os jogos de poder serão a base, mais tarde, para *A pele que habito*.

O desejo sexual¹⁴¹ supera as hierarquias de poder tradicionais e move os personagens, que orbitam em torno e em função dele. Por último, o uso do humor, retrabalhado pela ironia, pelos clichês e pelas transformações dos gêneros cinematográficos referenciados no filme.

¹³⁹ INVASION of the body snatchers. Produção de Don Siegel, 1956. 80 min., son., p&b.

¹⁴⁰ LOS abrazos rotos. Produção de Pedro Almodóvar, 2009. 127 min., son., col.

¹⁴¹ A cena de sexo entre Ricki e Marina demorou nove tomadas para ser realizada corretamente, o que significou cerca de nove horas de gravações. A nona tomada foi a escolhida por Almodóvar, porque mostrava o casal mais cansado e suado, o que gerava mais autenticidade. Elia Kazan declarou em entrevistas que essa era, para ele, uma das melhores cenas de sexo já vistas (Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0101026/>>. Acesso em 02 fev, 2011).

Nesse sentido, Smith (2000) lembra do papel fundamental desempenhado pela trilha sonora em todos os filmes de Almodóvar. No caso de *Ata-me!*, o humor também surge das apropriações que o diretor faz das músicas populares espanholas, como na sequência final, quando Ricki e Lola (Loles León) cantam juntos a música *Resistiré*, marcando o início de uma nova família.

No que diz respeito à representação da cidade, o filme mostra um cenário muito mais sombrio e desesperançado do que o das cores vibrantes da Madri internacional, divertida e cosmopolita de *Mulheres*.

Acompanha-se a revelação de um sentimento de distopia¹⁴² em relação à capital pós-moderna, marcada pelo contexto do tráfico de drogas e da violência, o que aproxima a capital espanhola de *Ata-me!* daquela apresentada em *Que fiz eu para merecer isso?*.

A distopia é reforçada pela criação de uma contradição entre a sobriedade da metrópole e a luminosidade do campo. Enquanto muitas das sequências em Madri se passam à noite, numa escuridão que revela um submundo de violência, drogas e sexo ocupando um espaço cada vez maior, o campo transmite tranquilidade e serenidade.

Quando a situação entre Ricki e Marina está resolvida, ela vai com ele e com Lola para o vilarejo de origem do rapaz, na Extremadura. No trajeto, Ricki e Lola acertam as suas diferenças e no final do filme, Marina e Lola parecem ter aceitado Ricki, e ele também aceitou o seu lugar na família delas. Para D'Lugo (2006), a ida à Extremadura no final de *Ata-me!*, mais que em *Que fiz eu para merecer isso?*, marca o primeiro corte de Almodóvar com o *milieu* urbano que foi predominante nos filmes anteriores.

O autor (2006, p.74. Tradução minha) considera que Almodóvar, ao apresentar o campo como uma possível opção para o caos urbano, construiu um final que retoma a utopia, só que dessa vez direcionada a um apelo a um “não-lugar cinematográfico como o vilarejo de Ricki, no qual a história é apagada ou reduzida ao status de um pitoresco pano de fundo”.

A metrópole é um lugar assustador e para lidar com ela, é preciso criar outros espaços para onde se possa escapar ou retornar em momentos de crise. Mesmo assim, o que é apresentado é a ideia de um lugar, ao invés do bucólico

¹⁴² A visão distópica do cinema foi analisada no capítulo 1 da pesquisa.

como solução. Isso porque a casa dos pais de Ricki, ao invés de estar como aparece na fotografia que o rapaz guardava, aparece abandonada e em ruínas, fortalecendo o lugar da memória como o espaço afetivo que serve como escape da crise.

O filme seguinte é *De salto alto*¹⁴³, que teve uma recepção bastante desigual dependendo do país em que foi lançado. Na Espanha, a produção obteve bastante êxito nas bilheteiras, tendo sido visto por mais de um milhão e meio de pessoas até o final de 1991.

Mas a crítica especializada não reproduziu a empolgação do público, principalmente pela divergência na determinação de uma categoria para classificar a obra. A maior parte das matérias publicadas em veículos de comunicação espanhóis como *El país*, *El sol* e *El mundo* (SMITH, 2000) discutia a falta de resolução do filme, e apontava para a arrogância e uma inabilidade de Almodóvar em navegar por diferentes gêneros cinematográficos.

Na Itália e na França, por outro lado, tanto a crítica quanto o público responderam muito bem ao longa, situação inversa à dos mercados da Alemanha, no Reino Unido e dos EUA.

Para o diretor, duas razões respondem à recepção desigual de *De salto alto* nesses países: a distribuição de cópias exclusivamente dubladas, o que dificultou o acompanhamento do ritmo e do conteúdo do filme e a mudança na temática desde *Ata-me!*, apresentando modelos femininos diferentes das mulheres independentes das primeiras obras da filmografia almodovariana (STRAUSS, 2008; SMITH, 2000).

Na história de *De salto alto*, Rebeca (Victoria Abril), uma âncora de telejornal é casada com Manuel (Féodor Atkine), um ex-amante de sua mãe, a diva Becky del Páramo (Marisa Paredes). Mãe e filha se reencontram depois de 15 anos quando Becky volta a Madri e o marido de Rebeca é assassinado.

O responsável pela investigação, Eduardo Domínguez (Miguel Bosé), é também apaixonado por Rebeca e além de policial, atua à noite como a *drag queen* Femme Fatal, uma imitadora de Becky.

¹⁴³ TACONES Lejanos. Produção de Pedro Almodóvar, 1991. 112 min., son., col.

A maternidade e a dificuldade na relação entre mãe e filha são o centro da ação. Novamente, a estratégia usada é a apropriação do melodrama, atravessada por doses de comédia e até de suspense.

Retomando também a intertextualidade cinematográfica, a referência mais evidente em *De salto alto é Imitação da vida*¹⁴⁴, filme no qual Lora e Annie, as personagens de Lara Turner e Juanita Moore, são mães em conflito com as suas filhas: a primeira por priorizar a carreira e não a maternidade, e a segunda por representar uma fonte de constrangimento para a filha por causa da cor da pele.

Especialmente Lora é a base para a relação construída entre Rebeca e Becky. Embora Rebeca seja obcecada pela mãe – a ponto de na infância matar um de seus maridos, de se casar um dos antigos namorados da diva e de ter relações sexuais com a *drag queen* que se vestia como ela –, Becky escolhe a carreira artística e abandona a filha, ainda criança, por mais de uma década. Quando as duas retomam o contato, Becky se torna amante do marido de Rebeca, uma disputa semelhante à vivida por Lora e sua filha em torno de Steve, personagem de John Gavin.

Smith (2000) ressalta que além da temática e do desenvolvimento melodramático, Becky e Rebeca estão ligadas à Lora através dos figurinos, dos enquadramentos e dos diálogos. Em determinado momento de discussão, por exemplo, Rebeca pede à mãe que pare de atuar, lembrando que uma filha não deveria ser mais um componente da audiência.

Para o autor, *De salto alto* trabalha com uma série de simulações ligadas à performance e à vida amorosa. Rebeca, Becky e Femme Fatal estão interessadas na atuação da personagem criada pela cantora, e se apresentam como desdobramentos dela. O limite entre a encenação e a realidade é constantemente desafiado, de forma proposital¹⁴⁵.

O ponto alto desse processo é o show de Becky enquanto Rebeca está presa. No palco, a cantora interpreta *Piensa en mí*, canção cuja letra se refere tanto ao

¹⁴⁴ IMITATION of life. Produção de Douglas Sirk, 1959. 125 min., son., col.

¹⁴⁵ Esse argumento pode ser exemplificado pela escolha de Miguel Bosé para a personagem Fatal, depois da impossibilidade de Antonio Banderas em aceitar o papel. O ator, filho do célebre toureiro espanhol Luis Miguel Dominguín e da atriz italiana Lucía Bosé, já havia conquistado notoriedade antes do filme, tanto por sua carreira artística quanto pelos pais famosos. Essa notoriedade é propositalmente evocada em *De salto alto* no desafio dos limites entre realidade e encenação (D'LUGO, 2006; .VERNON; MORRIS, 1995).

público ao qual ela se dedicou ao longo dos anos, quanto à filha com a qual deseja se reconciliar.

O filme ganha contornos policiais depois do assassinato de Manuel. Durante a investigação, Rebeca descobre que está grávida de Fatal e consegue se livrar da acusação de homicídio quando sua mãe, no leito de morte, assume a culpa pelo crime para se redimir dos anos de ausência.

A história termina no apartamento em Madri onde Becky nasceu, local onde também dá os últimos suspiros. A cidade, embora apareça de maneira mais discreta em *De salto alto*, está representada, mesmo que de forma referencial, por seus ambientes internos, que são utilizados para reforçar as chaves dramáticas da trama.

Três merecem destaque: o aeroporto, cenário que marca a chegada de Becky, indicando um simbólico reencontro que retomará os conflitos do passado entre mãe e filha; o clube *Villa Rosa*, casa noturna na região de Santa Ana, no centro de Madri, onde *Femme Fatal* se apresenta e ocorre o encontro entre mãe, filha e intérprete e a cena de sexo entre Rebeca e Fatal; e o apartamento de Becky, no subsolo, de onde as personagens acompanham o movimento nas ruas e onde podem resolver seus conflitos.

Essa volta ao local do início da família, segundo Smith (2000, p.133), aponta, ainda que de modo imperfeito, para “uma reconciliação com o presente que não rejeita o passado, para um engajamento com a realidade que não esquece a tradição”. É Almodóvar inserindo o desejo e o cinema no contexto da Espanha voltada para o mundo na década de 1990.

Kika foi o décimo longa-metragem desenvolvido pelo diretor, produzido a partir de uma parceria entre a produtora *Ciby 2000* e o *Canal +*. Novamente, a crítica espanhola não foi favorável ao filme, julgando-o incoerente (D’LUGO, 2006).

Nos EUA, *Kika* recebeu a mesma classificação etária de *Ata-me!*, e o cartaz de divulgação do filme – que mostrava a imagem de Victoria Abril usando um dos figurinos do filme, um traje de Jean-Paul Gaultier com o seio à mostra – foi censurado e teve que ser modificado para o mercado norte-americano.

Conhecido por alterar e reescrever seus roteiros muitas vezes antes das filmagens, Almodóvar levou para os *sets* a oitava versão do argumento do filme (STRAUSS, 2008). A justificativa para tantas mudanças foi a quantidade de

histórias paralelas a serem desenvolvidas ao redor da personagem que dá título à trama.

Strauss associou cada personagem do filme a um gênero cinematográfico, a união deles sendo feita pelas relações travadas com Kika. Em entrevista, Almodóvar reconheceu essa operação como a grande qualidade e o maior problema do filme, sendo para ele a razão do desconforto na crítica.

Kika (Verónica Forqué) é uma maquiadora otimista e bem-humorada que, após salvar o fotógrafo Ramón (Álex Casanovas) de um ataque de narcolepsia, se torna a sua namorada e passa a viver com ele.

Ao longo da história, a vida de Kika vai se entrecruzar com a de vários personagens: o escritor Nicholas Pierce (Peter Coyote), o padrasto de Ramón; a repórter Andrea Caracortada (Victoria Abril), diretora-apresentadora do *reality show* sensacionalista *Lo peor del día*; a empregada Juana (Rossy de Palma), apaixonada por Kika e irmã de Paul Bazzo (Santiago Lajusticia), ex-ator pornô que foge da prisão e que vai estuprar Kika depois de invadir o seu apartamento.

Em *Kika*, Almodóvar leva adiante as propostas de representação da cidade como espaço da violência e do perigo iniciadas *Ata-me!* e *De salto alto*. Como em *Ata-me!*, um ambiente bucólico atemporal é apresentado como opção para a turbulência da cidade: a Casa Yucalli, propriedade da família de Ramón.

Mas, diferente da casa de Ricki, em *Ata-me!*, abandonada e em ruínas pela saída da família e a passagem dos anos, a Casa Yucalli aparece desde o começo do filme como um dos principais pontos da ação. É o lugar onde a mãe de Ramón morre, um espaço significativo para o rapaz e para Nicholas e o local no qual o fechamento da trama acontece.

Pela ligação afetiva com a mãe, Ramón mantém a propriedade inalterada depois da morte dela, e se muda para um apartamento em Madri. A Casa Yucalli incorpora o passado da história da família, e as memórias que Ramón tenta preservar.

O apartamento é o contraponto da casa no campo e abriga o presente da trama. De acordo com a descrição de D'Lugo (2006, p.81. Tradução minha), a ambientação do apartamento em Madri onde Ramón e Kika vivem é baseada numa exposição impessoal da cidade, cuja visão geral “foi substituída por uma visão midiaticizada e desumanizada das câmeras fotográficas, monitores de TV e a

câmera de vídeo fora do apartamento, [objetos] que tudo vêm e que parecem abastecer o insaciável impulso voyeurístico dos habitantes da cidade”.

Kika radicaliza o questionamento sobre os limites entre realidade e encenação que já estava em *De salto alto*, incluindo nele o medo e a insegurança gerados pela metrópole globalizada. Como a discussão de Bauman (2009), apresentada no primeiro capítulo, o espaço urbano é responsável por gerar ao mesmo tempo os sentimentos de atração e de repulsa, materializados no filme pelos produtos da mídia e a sua audiência e a violência inescapável que aumenta diariamente na cidade.

Na mesma medida em que os espectadores assistem aos vídeos violentos veiculados em *Lo peor del día* e isso alimenta a obsessão de Andrea por novos furos, o crime e a agressão invadem as casas e as vidas dos sujeitos por outros canais além do conteúdo midiático.

O estupro de Kika é o grande exemplo disso. A maquiadora é violentada pelo irmão de sua empregada – um ex-ator pornô viciado em sexo que deixa de perceber a diferença entre seus personagens e a vida real – dentro do apartamento, e o episódio é filmado por uma câmera posicionada numa das janelas vizinhas ao prédio. O material acaba nas mãos de Andrea Caracortada, que decide torná-lo público mesmo sem a autorização da vítima.

Graças a uma observação mais atenta do *close up* de umas cenas filmadas, Andrea descobre que Nicholas é o responsável por uma série de assassinatos, que incluem a morte da mãe de Ramón, e ao procurá-lo termina morrendo, juntamente com o escritor.

A relação de *Kika* com *Janela indiscreta*¹⁴⁶ e *Blow-up*¹⁴⁷ é evidente. O gosto pelo voyeurismo está em toda parte, assim como a questão da mediação da vida em sociedade através dos elementos da comunicação de massa e do consumo compulsivo de imagens.

Nicholas é um escritor de sucesso, que em sua volta para Espanha participa como convidado de um programa de variedades na televisão¹⁴⁸; Andrea é uma repórter que se promove através da divulgação da violência; e Ramón é fotógrafo, com uma fixação em registrar os movimentos da própria namorada.

¹⁴⁶ REAR window. Produção de Alfred Hitchcock, 1954. 112 min., son., col.

¹⁴⁷ Produção de Michelangelo Antonioni, 1966. 111 min., son., col.

¹⁴⁸ Apresentado por Francisca Caballero, como mencionado no capítulo 1.

Mesmo o contraponto ao turbilhão urbano, a Casa Yucalli, acaba se mostrando diferente da fantasia criada por Ramón: é lá que a história se fecha, com o mesmo grau de violência disponível na cidade. Como *De salto alto*, *Kika* é um filme que privilegia os ambientes internos, e mesmo o horizonte da cidade que é visto pela janela do apartamento da protagonista é parte de um cenário construído para a produção.

Pedro Almodóvar reforçou o interesse por discutir o medo e a insegurança gerados pela cidade a partir de seus ambientes internos:

Kika relata o mal-estar das grandes cidades, e eu gostaria de mostrá-lo como algo que se respira no ar. É por isso que no filme quase nunca se vê a cidade, como quase nunca se vê Los Angeles em *Barton Fink*¹⁴⁹, filme em que, no entanto, não se fala outra coisa a não ser do inferno da vida nessa cidade para a personagem principal. Em *Kika* não se vêem as ruas, e quando se vê a cidade é apenas uma representação da cidade, como o cenário do *reality show* que Andrea apresenta. No entanto, a agressividade está lá, muito presente, não é possível deixar de senti-la (STRAUSS, 2008, p.152).

Essa ideia da cidade representada como uma presença virtual tão expressiva como a real, também se relaciona com a temática da encenação. Da mesma forma que os interiores, a maioria dos exteriores urbanos vistos no filme é produzida graças ao artifício do uso de elaborados *sets* de filmagem.

Em entrevista, o diretor explicou essa escolha como algo inevitável, dada a dificuldade cada vez maior de filmar os exteriores em Madri devido aos problemas típicos de uma grande metrópole, como o trânsito, a segurança e o excesso de pessoas (D'LUGO, 2006).

Uma tentativa de contornar essa dificuldade de filmar em cenários reais será apresentada no filme seguinte de Almodóvar, *A flor do meu segredo*¹⁵⁰. Segundo o cineasta (STRAUSS, 2008, p.180), enquanto “*Kika* é um filme de artifícios (quando nele se vê a cidade, é uma representação da cidade), *A flor do meu segredo* foi filmado em cenários naturais”.

Em *A flor do meu segredo*, Leo Macías (Marisa Paredes) é uma escritora que usa o pseudônimo de Amanda Gris para escrever romances açucarados que diferem de suas ambições literárias e de sua vida pessoal. Em crise no casamento,

¹⁴⁹ DELÍRIOS de Hollywood. Produção de Joel Coen, 1991. 116 min., son., col.

¹⁵⁰ LA flor de mi secreto. Produção de Pedro Almodóvar, 1995. 103 min., son., col.

Leo está prestes a se separar do marido, Paco (Imanol Arias), um soldado lotado no exterior.

Contratada por Ángel (Juan Echanove), Leo passa a escrever críticas literárias dos próprios livros para o jornal *El País*, usando o novo pseudônimo de Paz Sufrategui¹⁵¹.

Depois de ser abandonada pelo marido e descobrir que ele mantinha um caso com a sua melhor amiga, Betty (Carme Elias), Leo tenta se matar, mas é impedida por um telefonema de sua mãe (Chus Lampreave). Desiludida, a escritora volta com a mãe para o vilarejo de origem da família, em La Mancha, para tentar recuperar o coração partido e se reencontrar longe da cidade grande.

A apresentação do ambiente rural como oposição ao espaço urbano é mais uma vez realizada em *A flor do meu segredo*. A diferença, para D'Lugo (2006), está no fato de que neste filme, o desgosto pela metrópole é um reflexo do estado emocional da personagem, e não do contexto de medo e de insegurança mostrado em *Kika*. Ao recuperar a estabilidade emocional, Leo volta a Madri para resolver os seus problemas, e a narrativa se encerra de forma otimista.

Seguindo esse raciocínio, D'Lugo levanta as três temáticas principais no filme: o tratamento do melodrama, a relevância do espaço urbano e o papel da autoria numa sociedade controlada pela produção da cultura de massa.

No que se refere ao melodrama, a novidade em *A flor do meu segredo* é que mais do que aparecer na estrutura do filme em termos de sua composição genérica, a matriz melodramática é um dos fios temáticos condutores da trama. Graças ao sucesso das vendas de seus folhetins, Leo vive em boa situação financeira e pode ajudar a mãe e a irmã.

Mais ainda, ela tem uma obrigação contratual em continuar escrevendo as histórias açucaradas mesmo com o caos em sua vida emocional e o seu desejo em se aventurar em outros estilos literários. Leo está presa ao melodrama e isso prejudica a sua vida pessoal e profissional. A matriz melodramática se apresenta como uma convenção social que restringe a personagem.

É a primeira vez que na filmografia almodovariana que o melodrama é mostrado negativamente: “como no contrato de trabalho de Leo, o melodrama é

¹⁵¹ Paz Sufrategui é o nome da assessora de imprensa da *El Deseo*, homenageada por Almodóvar no filme.

tratado não como um estado emocional mas como uma série de convenções narrativas comerciais” (D’LUGO, 2006, p.87. Tradução minha).

O filme denuncia a construção melodramática como um artifício comercial para inserir o excesso e a emoção. Ao deslocar os problemas afetivos de Leo de sua atuação profissional e dos enredos dos livros que ela escreve, a narrativa dá à protagonista a oportunidade de se tornar espectadora de sua própria situação melodramática e questioná-la.

O interesse da personagem por outros rumos na produção artística e seu afastamento do melodrama começa a se materializar quando ela aceita a oferta de Ángel e critica o próprio trabalho, justamente a partir da reprovação das estratégias melodramáticas utilizadas.

Quanto ao espaço urbano, *A flor do meu desejo* mostra uma Madri ao ar livre, e mesmo as sequências realizadas dentro dos ambientes internos privilegiaram o uso de locações ao invés de cenários. É o caso do apartamento de Leo que, de acordo com o diretor, por ter uma disposição fixa dos elementos (diferente dos cenários, que permitem uma maior flexibilidade em termos de angulação de câmeras e enquadramento), orientou a construção dos quadros ali filmados.

Isso porque, segundo Almodóvar, “um cenário natural obriga a conceber a direção de uma maneira específica. Somos obrigados a aceitar a geografia dos lugares onde estamos” (STRAUSS, 2008, p.185). E a geografia de Madri vai interferir tanto na composição plástica das sequências quanto no humor e na maneira como a personagem principal encara a vida.

As mudanças no estado de espírito de Leo são situadas a partir do local onde ela está dentro do ambiente urbano, numa acentuação propositadamente marcada das emoções da protagonista e da apresentação física da *urbe*, como forma de tornar o melodrama ainda mais artificial e direcionar o olhar do espectador para a cidade.

Quando ela sai da capital e volta ao vilarejo de origem para recuperar o rumo¹⁵², Leo rompe com os aspectos mais importantes de sua vida no momento –

¹⁵² A mãe de Leo a compara à expressão *una vaca sin cencerro*, “uma vaca sem badalo”, expressão típica de La Mancha para designar alguém que está perdido, sem que ninguém lhe preste atenção. A expressão foi a ideia original do cineasta para dar nome ao filme, que depois se tornaria *A flor de meu segredo*. Para Almodóvar, a volta da protagonista ao vilarejo de origem e o uso da expressão típica referem-se ao fato de que uma “mulher deve regressar ao lugar onde

o amor e a profissão – e seu retorno para a metrópole é em diferença, assim como a forma como encara a cidade.

A protagonista recupera a autoconfiança e esse sentimento é refletido nas cenas de uma cidade mais amigável e tranquila. Num contexto mais amplo, a jornada de Leo remete também ao posicionamento da Espanha, que passa a buscar o seu lugar dentro de uma nova conjuntura geopolítica desde a abertura democrática e o crescente processo de globalização.

Por último, *A flor do meu segredo* apresenta uma discussão sobre a autoria e a sua relação com a cultura de massa. Nesse sentido, o uso de pseudônimos extrapola a possibilidade de variedade na produção artística e se refere a outras áreas. É devido ao sucesso do pseudônimo de Amanda Gris que Leo ganha dinheiro, mas esse sucesso comercial das histórias água-com-açúcar centradas na cultura de massa e na produção serializada da indústria cultural acabam se transformando numa obrigação que se torna um fardo para a escritora.

O pseudônimo Paz Sufrategui funciona então como uma válvula de escape para Leo, juntamente com a ajuda de Ángel, que passa a assumir o *nom de plume* Amanda Gris. É interessante marcar que em *A flor do meu segredo* Almodóvar abre duas frentes que serão desenvolvidas posteriormente dentro de seu próprio trabalho cinematográfico: a primeira está no enredo do romance *O frigorífico*, história idealizada por Leo, que será a base da trama de *Volver*, filme que também lidará com a volta a La Mancha.

A segunda é resultado da declaração do cineasta, durante o processo de divulgação do filme, de seu interesse pelo uso de pseudônimos ¹⁵³ criativos:

Usar um pseudônimo é uma maneira bastante eficaz de lutar contra o tempo. Recomeça-se do zero e é isso que eu gostaria de fazer: filmar novamente um primeiro filme com toda a liberdade que isso implica. Tenho grande liberdade para fazer meus filmes hoje, mas é uma liberdade que ganho à custa de resistir às pressões. Quando se faz um primeiro filme não há pressão, não se tem uma linha, um estilo, ainda não se tem um público: começa-se. Pensei por isso em utilizar um pseudônimo, e já encontrara um nome: Harry Cane. Porque se for dito depressa soa *hurricane*, furacão! Mas meu irmão me proibiu de usar pseudônimo; temos agora uma marca registrada e nos custou muito para chegar até aqui, por isso não vamos recomeçar! (STRAUSS, 2008, p. 193)

nasceu para reconhecer as coisas e reencontrar o sentido de sua vida. Aliás, essa é a razão pela qual a mãe pede sem parar para voltar à aldeia: quer reencontra-se a si própria, não é um capricho” (STRAUSS, 2008, p.183).

¹⁵³ O conceito de autoria e a sua aplicação dentro da obra de Pedro Almodóvar é o foco da Parte II desta pesquisa.

Não por acaso, o pseudônimo Harry Caine será assumido, 14 anos mais tarde, pelo personagem de Mateo Blanco (Lluís Homar), um cineasta, na trama de *Abraços Partidos*¹⁵⁴, o décimo-sétimo longa-metragem de Almodóvar.

A produção que sucede *A flor do meu segredo* é *Carne trêmula*. O filme foi bem recebido tanto pela crítica quanto pelas audiências na Espanha (foi a segunda maior bilheteria no país no ano de 1997) e no exterior.

A trama de *Carne trêmula*, que começa dentro do contexto imediatamente anterior à abertura democrática da Espanha pós-Franco, e desenvolve uma intrincada rede relações humanas tecida a partir de um disparo, que simbolicamente liga as vidas envolvidas de maneira trágica e irreversível. A narrativa começa em 1970¹⁵⁵, quando a prostituta Isabel (Penélope Cruz) tem seu filho, Victor, dentro de um ônibus público.

Acompanhamos a passagem para uma Madri contemporânea e o enfoque em Victor Plaza (Liberto Rabal), quando este vai à casa de Helena (Francesca Néri), uma mulher que conheceu dias antes e por quem se interessou. A polícia aparece por conta da reclamação de uma vizinha e, no conflito entre Victor e dois policiais um revólver dispara acidentalmente. Como consequência, o rapaz passa sete anos na cadeia e Helena se casa com um dos policiais envolvidos no incidente, David (Javier Bardem), que fica paraplégico devido ao tiro.

Quando Victor é libertado, os personagens se vêm novamente em interação, e terão de lidar com suas próprias questões e enfrentar os fantasmas do passado e as ameaças oferecidas pela presença do outro. Victor se envolve com Clara (Ángela Molina), esposa do outro policial presente no evento ocorrido sete anos antes, Sancho (José Sancho); Helena fica dividida entre a reaparição de Victor e o casamento com David; David precisa entrar em acordo entre o que tinha no passado e as perspectivas presentes e futuras.

Em todos os eixos, alguns temas servem como fios condutores comuns – culpa, arrependimento, redenção, desejo e abjeção – e perpassam todo o longa-

¹⁵⁴ LOS abrazos rotos. Produção de Pedro Almodóvar, 2009. 127 min., son., col.

¹⁵⁵ O nascimento de Victor ocorre em 24 de janeiro de 1970, noite em que Manuel Fraga Iribarne decretou na Espanha o estado de exceção. Sob a vigência da medida, as autoridades puderam restringir o direito de circulação e de residência, grampear comunicações telefônicas, decretar toques de recolher, limitar o direito à reunião e manifestação e efetuar prisões sem ordem judicial, entre outras iniciativas. O filme ainda vai remeter a outros dois momentos históricos ao

metragem. É interessante notar que *Carne trêmula*, obra adaptada livremente do romance policial *Carne viva* (1987), da autora inglesa Ruth Rendell, é o único filme de Almodóvar (até *A pele em que habito*¹⁵⁶) que não trabalha com um roteiro original.

Mesmo assim, as marcas das produções anteriores do cineasta aparecem com a habitual força, desde os elementos visuais recorrentes, as intensas palhetas de cor, os excessos carregados de referências *kitsch*, até os recursos narrativos, a importância dada à cidade de Madri como espaço de transformação e o foco nos personagens femininos como definidores e centralizadores da ação. A utilização do melodrama é também híbrida, enfatizando ao mesmo tempo a carga emocional do drama e as paródias da sociedade pós-moderna.

Julia Kristeva (1980) apresenta a noção de abjeção associada à entrada no domínio simbólico da separação e da oposição: homem x Deus, homem x mulher, criança x mãe, puro x impuro. É a constituição de uma luta do sujeito para se diferenciar e para configurar tanto sua identidade quanto sua alteridade, a partir dos pares responsáveis por compor os opostos que orientam nossos parâmetros de diferenciação.

Uma vez preso a categorias fechadas, tem lugar no indivíduo o sentimento da náusea, que associado ao abjeto, é das formas de apreensão da consciência como reveladora do ser. Quando a singularidade se torna uma norma, quando o sujeito se interroga por que é, tem lugar, felizmente, o sentimento da náusea ou abjeção da vida para a contemplação de uma possível multiplicidade criadora.

No contexto religioso, o impuro é aquele que ao mesmo tempo neutraliza tabus e ameaça a instância divina, indicando uma tradição histórica e subjetiva associada às funções maternas e femininas. Os conceitos de pureza e impureza também contribuem para a formação de identidades e da hierarquia social necessárias para o estabelecimento de uma lógica moral, de culpabilidade, de virtude e de pecado.

Almodóvar propositadamente distorce estas noções em *Carne trêmula*. No filme, o puro e o impuro são apresentados não como modelos a serem

longo de seu desenvolvimento: a retomada do cinema espanhol dos anos 1990 e as eleições gerais espanholas de 1996 (D'LUGO, 2006).

¹⁵⁶ LA piel que habito. Produção de Pedro Almodóvar, 2011. 117 min., son., col.

internalizados ou evitados, mas como nuances de uma mesma cor, como variações inseparáveis de um mesmo ser.

O feminino, tradicionalmente ligado ao impuro na leitura de Kristeva (1980), é mostrado na figura das duas prostitutas (um dos clichês mais comuns da impureza e do desvio dos padrões sociais tradicionais) que partem em direção ao hospital. Mas o sentido desta imagem desliza e recebe outras atribuições a partir da representação da maternidade, da capacidade de geração de uma nova vida, como motivo de esperança para todo um povo. Junto com Victor renasce a liberdade na Espanha. O próprio Almodóvar explica sua abordagem do feminino e da maternidade em *Carne trêmula*:

As mulheres de *Carne trêmula* têm, no fundo, uma enorme necessidade de serem mães. A assunção da tragédia é muito menos barroca que nas minhas outras personagens femininas. Quando Clara está arrumando o ramo de flores no túmulo da mãe de Victor, quase se reconhece no retrato da mulher morta; aliás, Angela se parece um pouco com Penélope Cruz, que desempenha o papel da mãe. Nesse preciso momento, é como se a mãe lhe entregasse o filho e a responsabilidade de cuidar dele; é esse o papel que Clara assume no filme. Ela é uma espécie de idealização da maternidade, caso se consiga encarar a maternidade sem preconceitos morais, uma vez que ela ensina a Victor todos os prazeres da vida, a começar pelo prazer sexual. Ela encarna totalmente a iniciação à vida (STRAUSS, 2008, p.200).

Neste caso, o abjeto não é percebido como uma ameaça moral. Ao contrário, a abjeção, o irrepresentável, o que escapa do domínio simbólico fica justamente vinculado à norma, e não mais as suas delinqüências. O perigo à vida, ao corpo e à identidade estava ancorado nas limitações impostas pela ditadura de Franco, não pelo estilo de vida dos personagens da primeira parte da narrativa.

Em *Carne trêmula*, do título ao desdobramento da trama, a função do corpo enquanto palco, mediador e catalisador dos conflitos é notoriamente marcada. Os vermelhos que imperam a fotografia almodovariana fazem referência ao sangue, à paixão e à cultura espanhola. Do mesmo modo, o corpo que deseja e que produz vida é também a fonte do sofrimento e da dor e o perpetrador dos maiores horrores.

Os corpos comandam vários momentos. É no nascimento de Victor, um bebê sem pai, e na dor e no sangue do parto de Isabel que pode florescer a democracia; David fica paraplégico depois do tiro na casa de Helena e precisa se reinventar, preso ao próprio corpo inerte. A cena em que Helena aceita fazer sexo com Victor tem os corpos dos dois personagens como protagonistas da ação. Entre os diversos

ângulos explorados pela câmera, a carne e o desejo revelam a potência de sua interação¹⁵⁷.

Os traços da impureza feminina, em contrapartida à pureza masculina, demarcam as identidades. Para Almodóvar, apesar desta diferenciação de gêneros ocorrer, é o feminino que orienta a ação, num deslocamento de sua classificação tradicional.

Apesar dos homens centralizarem o ponto de vista, eles aparecem como portadores de deficiências físicas e emocionais. É por causa das mulheres que há o desenvolvimento da narrativa, são elas que motivam os rumos a serem tomados. Homens e mulheres estão unidos apenas na submissão a uma norma maior – a lei do desejo.

O longa termina com outro trabalho de parto, o do filho de Victor e Helena. E com ele um panorama de esperança tanto do casal retratado como de toda a Espanha. O nascimento¹⁵⁸ ocorre no distrito *Puerta del Sol* de Madri no período do natal, quando as crianças do orfanato preparam a decoração para as festas de final de ano, e o bebê remonta à tradição cristã da vinda de um salvador para toda a humanidade.

O diretor faz uma ponte entre a abertura democrática e a perda do medo à esperança de fé num novo horizonte trazido pela mudança dos tempos. Os créditos finais são apresentados junto com uma imagem da Estrela de Belém, uma estrela luminosa de oito pontas que extrapola a referência bíblica e indica o caminho para uma Espanha mais livre a partir de sua capital.

A seguir Almodóvar rodou *Tudo sobre minha mãe*¹⁵⁹. O filme foi o maior sucesso da carreira do cineasta, tendo conquistado mais indicações, prêmios e

¹⁵⁷ De acordo com o cineasta: “Nesse caso, o que me interessava mais eram os rostos e os sons, porque os rostos tomados pelo prazer se assemelham muito aos rostos na dor, e os gritos de prazer ressoam como gritos de sofrimento. Tentei mostrar os corpos como paisagens em movimento. Olhei para os corpos durante muito tempo através da objetiva, como um astrônomo observa um planeta com sua lente de longo alcance, e preferi limitar a cena a alguns planos bem escolhidos, muito estudados. Queria que Helena repousasse sobre as pernas de Victor, como sobre uma almofada, e que o sol se levantasse sobre as pernas dela, como sobre uma paisagem. Coloquei então os atores nessa posição, e quando vi as duas nádegas reunidas a cada corpo num sentido contrário ao do outro, foi uma revelação. O efeito era muito impressionante, verdadeiramente como uma forma de coração ou como uma só nádega. Mais importante, já não se vai a diferença entre o feminino e o masculino!” (STRAUSS, 2008, p.202-203).

¹⁵⁸ Nas palavras de Almodóvar: “gosto dos dois nascimentos do filme, o primeiro numa cidade desolada pelo medo, o outro numa cidade cheia de gente, de alegria, uma cidade que esqueceu o medo. E esse elemento otimista, numa história que tem um claro perfume de tragédia, me dá a sensação de uma lufada de ar libertadora” (STRAUSS, 2008, p.206).

¹⁵⁹ *TODO sobre mi madre*. Produção de Pedro Almodóvar, 1999. 101 min., son., col.

menções honrosas do que qualquer outro longa-metragem na história do cinema¹⁶⁰. Entre os prêmios recebidos estão o *Oscar* e o *Globo de Ouro* de Melhor Filme Estrangeiro, os *Bafta* de Melhor Filme em Língua Estrangeira e de Direção, Direção e Prêmio do Júri Ecumênico no *Festival de Cannes*, sete *Goyas*, entre muitos outros.

A divulgação e a repercussão do filme no ano de seu lançamento foram tão intensas que Almodóvar declarou ter se tornado “um profissional de entregas de prêmios” (STRAUSS, 2008, p. 227) graças ao sucesso de *Tudo sobre minha mãe*.

Na história do longa, para comemorar o aniversário de 17 anos de seu filho Estebán (Eloy Azorín), Manuela (Cecilia Roth), o leva ao teatro para assistir à peça *Um bonde chamado desejo* e promete ao rapaz que contará a verdade a respeito de seu pai (Toni Cantó), de quem ele nunca soube notícias.

Porém, Esteban morre num acidente na porta do teatro, e Manuela decide partir em busca do ex-marido – que agora é o transexual Lola – para entrar em acordo com o passado do qual fugiu durante anos. Nesse processo, ela conhece uma série de personagens que marcarão o desenvolvimento da história, especialmente Agrado (Antónia San Juan), uma prostituta transexual, e Rosa (Penélope Cruz), uma freira que teve um relacionamento com Lola e está grávida de seu filho e infectada com o vírus HIV.

Depois das mortes de Rosa e Lola, cabe a Manuela encontrar um lar e cuidar do bebê recém-nascido, um menino também chamado Estebán, que termina a trama com a notícia de estar curado do HIV.

Há várias passagens temporais na narrativa de *Tudo sobre minha mãe*, o que faz do uso das elipses um dos recursos mais importantes para dar ritmo à ação. O roteiro do filme já foi escrito com a incorporação desse recurso, o que significou que as cenas filmadas deveriam obedecer à intenção de grandes saltos temporais e não permitiriam, caso necessário, outra abordagem durante a edição.

Esses intervalos de tempo são reforçados pela caracterização das cidades: *Tudo sobre minha mãe* desloca definitivamente, pela primeira vez, o centro espacial diegético de Madri, cidade protagonista na filmografia almodovariana, para Barcelona. Esse deslocamento é materializado pelas viagens de trem feitas por Manuela em momentos-chave da trama.

¹⁶⁰ Ver D’LUGO, 2006.

Madri só aparece de fato nas sequências iniciais do filme. Quando Estebán morre, Manuela se dirige a Barcelona e a capital não é mais vista. Para reforçar a separação com Madri e com a Espanha, ao longo da história o público é informado que Manuela e Lola são de origem argentina, tendo imigrado para Paris e depois Barcelona, provavelmente durante o período do regime militar argentino.

Para D'Lugo (2006), o deslocamento de Madri para Barcelona e o intertexto político internacional são evidências de um ponto alto, de uma abertura no cinema de Pedro Almodóvar, que gradualmente passou a se interessar por um contexto mais amplo do que a expressão artística da juventude *madrileña*.

O autor entende que a representação de referências geográficas e políticas de uma conjuntura fora de Madri contribuiu para fazer emergir, a partir de *Tudo sobre minha mãe*, um senso de transformação histórica que extrapola definitivamente a *Movida* e que é bem mais presente do que nos filmes anteriores do diretor.

O título do longa é uma homenagem ao filme *A malvada*¹⁶¹, que Estebán e Manuela assistem na véspera do aniversário dele e que vai ser referenciado em vários momentos da trama. Antes de morrer, o rapaz quer saber “tudo sobre o seu pai”, mas o atropelamento impede que Manuela conte a ele detalhes do passado.

Ao longo da narrativa, os papéis da maternidade e da paternidade deslizam assim como os gêneros, e o filme se liga às obras anteriores da filmografia almodovariana.

De acordo com o diretor, “*A flor [do meu segredo]* é o filme-mãe de *Tudo sobre minha mãe*. A história de Manuela, aliás, está em *A flor do meu segredo*. O que realizei como cineasta em *Tudo sobre minha mãe* é a continuação de *A flor do meu segredo*, fazendo uma ponte sobre *Carne Trêmula*” (STRAUSS, 2008, p. 236).

Com *A flor do meu segredo*, *Tudo sobre minha mãe* divide semelhanças desde o início: a sequência na qual uma mãe deve decidir a respeito da doação dos órgãos do filho morto se repete nos dois filmes. No primeiro, ela faz parte de uma encenação, um treinamento num centro de transplantes.

No segundo filme, depois de um treinamento, ela acontece novamente, só que dessa vez sendo o momento no qual Manuela deve lidar com a morte de

¹⁶¹ ALL about eve. Produção de Joseph L. Mankiewicz , 1950. 138 min., son., p&b.

Estebán e o ponto que vai definir o desencadeamento dos fatos que se seguirão. Na sequência inicial de *A flor do meu segredo*, o espectador já havia sido apresentado a uma espécie de ensaio geral do drama que se desenvolveria em *Tudo sobre minha mãe*.

Além disso, a maternidade e a força das personagens femininas é retomada como de costume: mesmo os homens querem ter traços femininos e tanto Agrado quanto Lola assumem identidades femininas. A releitura e a desconstrução da estrutura familiar mononuclear tradicional, já desenvolvida em outros filmes, ganha em *Tudo sobre minha mãe* o status de linha condutora da narrativa, em torno da qual todas as situações se desdobram.

As novas possibilidades de configuração familiar¹⁶² e a ligação com o espaço urbano são os dois maiores pontos de contato entre o décimo-terceiro filme de Pedro Almodóvar e *Carne Trêmula*, com a diferença de que neste último, Madri é a cidade escolhida para ancorar a ação, com um breve momento em Barcelona, exatamente o contrário do que ocorre em *Tudo sobre minha mãe*.

A proposta de uma nova família é centrada na figura materna, que, embora encarnada de maneira mais evidente por Manuela, está de alguma forma presente em quase todas as personagens, seja através da encenação (como é o caso de Huma ao desempenhar o papel em *Um bonde chamado desejo*) ou através das relações biológicas ou afetivas.

Rosa, Lola e Manuela se unem pelo objetivo de criar um novo Estebán, uma criança que, ao dividir a linhagem espanhola e argentina, como propõe D'Lugo (2006), inaugura uma família transnacional, uma nova geração que é fruto do cruzamento entre espaços, histórias, gêneros e desejos.

Com *Tudo sobre minha mãe*, a década de 1990 da cinematografia almodovariana se fecha com uma proposta comum, percebida especialmente nos últimos três filmes do cineasta: a representação de um contexto que evidencia não somente a formação de novas identidades, culturais, sociais e sexuais, mas também a possibilidade, a partir de uma maior liberdade, dentro do espaço urbano, para expressá-las.

¹⁶² A esse respeito, Almodóvar observa: “Essa família tão atípica evoca para mim a variedade das famílias que são possíveis no fim do século XX. Se há algo que caracteriza o nosso fim de século é justamente a ruptura da família. Agora é possível criar uma família com outros membros, com outras relações, com outras relações biológicas. E as famílias devem ser

3.4. Anos 2000

Os anos 2000 têm início com a produção de *Fale com ela*. Para Strauss (2008), *Fale com ela* e o filme seguinte, *A má Educação*, inauguram o que o autor chama de “o tempo dos segredos” (p.253) nos filmes de Pedro Almodóvar, o que corresponde a narrativas centradas nos desdobramentos decorrentes de mistérios, enigmas e segredos.

Em *Fale com ela*, o segredo é a origem da gravidez de Alicia (Leonor Watling), ainda internada e em coma; em *A má educação*, o enigma é a morte de Ignacio (Francisco Boira), além das histórias do passado revisitadas no longa-metragem que Enrique (Fele Martínez) roda.

Segundo o próprio Almodóvar, seu cinema foi se tornando mais secreto de forma inconsciente, a partir da necessidade de rodear os acontecimentos contados de um certo mistério: “me vi diante dessa sensibilidade mais secreta, e ela se desenvolveu quase inconscientemente. Tenho muita dificuldade de explicar isso, de por em palavras essa dimensão secreta, o que deve provar que ela o é de fato” (STRAUSS, 2008, p.256).

A seguir, em *Volver*, os mistérios também cercam o passado e a morte dos pais e do marido de Raimunda (Penélope Cruz) e da mãe de Agustina (Bianca Portillo); *Abraços partidos* se desenvolve a partir da culpa e das dúvidas que envolvem a morte de Lena (Penélope Cruz) e o lançamento do filme de Mateo (Lluís Homar); Em *A pele que habito*, o segredo está na identidade de Vera (Elena Anaya) e nas histórias do passado de Robert (Antonio Banderas).

Especificamente com *Fale com ela*, Almodóvar recebeu o *Oscar* de melhor roteiro original, a segunda vez¹⁶³ na história da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas* norte-americana que o prêmio foi concedido a um longa-metragem de língua não inglesa.

No filme, Benigno (Javier Cámara) é um enfermeiro solitário que passou um grande período cuidando da mãe doente. Ele mora em frente a uma academia de dança, e acompanhando a sua movimentação acaba se apaixonando por uma

respeitadas, sejam elas como forem, porque o essencial é que os membros da família se amem (STRAUSS, 2008, p.216).

¹⁶³ A primeira vez tinha sido com o filme *Um homem, uma mulher* (*Un homme et une femme*, 1964), de Claude Lelouch (D’LUGO, 2006).

aluna, Alicia, que não sabe da sua existência. A moça sofre um acidente, entra em coma e coincidentemente fica internada aos cuidados de Benigno.

Em paralelo, se desenvolve a história do casal Lydia (Rosario Flores) e Marco (Darío Grandinetti), ela uma toureira e ele um jornalista. Lydia é atingida durante uma tourada e também entra em coma, sendo internada na mesma instituição que Alicia.

Os dois homens, Benigno e Marco, se aproximam através das mulheres internadas e começam uma relação de amizade. O envolvimento de Benigno com Alicia chega ao extremo quando o enfermeiro estupra a paciente em coma e é preso quando se descobre que ela está grávida.

Em entrevista (D'LUGO, 2006), o diretor declarou que *Fale com ela* poderia igualmente ter se chamado “solidão”, devido às dificuldades de relacionamento que assolam todos os personagens do filme. O isolamento e a solidão, que começam com a vida reservada que Benigno tinha cuidando da mãe doente e com a observação à distância que ele fazia de Alicia é radicalizado pelo estado de coma das mulheres e a impossibilidade de se conversar com elas.

Mesmo quando ainda estão juntos, Lydia e Marco têm problemas para se comunicarem. O fim do relacionamento dos dois, inclusive, só é apresentado ao público depois que Lydia está em coma, como parte de um dos vários pequenos saltos temporais que a trama faz.

Isso indica que não é o estado vegetativo que separa os personagens. O coma só ressalta a solidão que já existia antes das tragédias que incapacitaram as mulheres. Mesmo concentrando a ação nos homens, em *Fale com ela*, as mulheres, ainda que em silêncio, são responsáveis pela transformação e pelos atos dos personagens masculinos.

Tentando vivenciar a fantasia que imaginou com a bailarina, Benigno trata Alicia como se ela estivesse alerta, e recomenda que Marco faça o mesmo com Lydia, o que remete ao *Fale com ela* que dá título ao filme. A ideia de corpos em contato que não são capazes de se entender está presente ao longo de toda a narrativa.

D'Lugo (2006) acrescenta que os corpos, além da solidão, indicam também o aprisionamento. O corpo doente da mãe de Benigno aprisiona o enfermeiro em casa até a morte dela; os corpos em coma de Alicia e Lydia (assim como o corpo paraplégico de David, em *Carne trêmula*) aprisionam as mulheres às limitações

de uma vida vegetativa e os homens a um relacionamento inexistente, sem interação; após estuprar¹⁶⁴ Alicia, Benigno vai preso e, impossibilitado de vê-la ou de ter contato com o mundo exterior, ele decide se suicidar.

Mas é também através dos corpos que recomeça a esperança. Alicia sai do coma graças ao trabalho de parto e vai retomar a vida ao lado de Marco, que após perder Lydia e Benigno encontra na bailarina um novo ponto de partida. Os corpos do corpo de baile das duas sequências de dança que aparecem, no início e no final da narrativa, também apontam para o fechamento de um ciclo e a possibilidade de um futuro mais esperançoso.

Em *Tudo sobre minha mãe* já havia um pôster de *Café Müller*, da coreógrafa alemã Pina Bausch, pendurado na parede do quarto de Estebán. Em *Fale com ela*, a homenagem é ampliada através do espetáculo *Masurca Fogo*. Segundo Almodóvar:

Masurca Fogo começa com a tristeza do ausente Benigno (os suspiros) e une o casal sobrevivente (Marco e Alicia) num sentimento bucólico mútuo: vários casais estão dançando no campo ao ritmo de uma mazurca de Cabo Verde, acompanhada pelo som de uma pequena cachoeira que flui miraculosamente da grama em todo o seu esplendor.

Eu não poderia ter conseguido fazer algo melhor ainda que quisesse. Sem saber, Pina Bausch tinha criado as melhores portas através das quais poderia entrar e sair de *Fale com Ela*¹⁶⁵.

No que se refere à caracterização da cidade, *Fale com ela* é um filme no qual se concentram os ambientes internos. As cenas em ambientes abertos têm um caráter mais contemplativo, e geralmente mostram os objetos dos desejos, como a visão da janela de Benigno para as aulas de dança de Alicia, ou as touradas de Lydia.

Madri é portanto o palco que possibilita a dança entre os personagens, já que somente graças a ela eles podem se encontrar, seja através da proximidade entre o apartamento e a academia de dança, seja na internação de Lydia e Alicia na mesma clínica em que Benigno trabalha.

¹⁶⁴ O momento do estupro, ao invés de ser mostrado, fica indicado na sequência na qual Benigno descreve um filme a que assistiu, e o público é apresentado às imagens do filme mudo *O amante que encolheu* (*Amante menguante*), curta-metragem que já havia sido anteriormente pensado pelo diretor.

¹⁶⁵ Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npfalela.htm>>. Acesso em 12 dez. 2011.

A má educação foi o filme realizado por Almodóvar depois de *Fale com ela*. De acordo com o cineasta, os dois longas-metragens estão ligados por terem sido desenvolvidos a partir de obras prévias já existentes: o curta *O amante que encolheu*, no caso de *Fale com ela* e, em *A má educação*, uma história escrita por Almodóvar, em 1973, que criticava a igreja católica e se tornou *A visita*, a história escrita por Ignacio dentro do filme.

Além disso, os personagens de Benigno, em *Fale com ela*, e Juan (Gael García Bernal), em *A má educação*, foram inspirados em romances de Patricia Highsmith, *Doce doença* e *O talentoso Ripley*, respectivamente. A ideia era incorporar o clima de mistério às histórias, acrescentando evidências que despertassem a curiosidade para revelar enigmas.

A má educação foi o primeiro filme espanhol a ser convidado a abrir o *Festival de Cannes* (D'LUGO, 2006). Junto com a homenagem, o filme foi cercado de polêmica, pois a sua estreia coincidiu com as eleições gerais espanholas e com o atentado terrorista à estação de Atocha, em Madri, ocorrido em 11 de março de 2004. As repercussões do bombardeio e as respostas do governo de José María Aznar acompanharam e alimentaram o lançamento de *A má educação* no mercado espanhol.

Na trama do longa, o cineasta Enrique é procurado por um homem (Gael García Bernal) que diz ser Ignacio, um amigo de infância pelo qual havia se apaixonado 16 anos antes, nos anos 1960, quando estudavam juntos num colégio religioso.

O homem, que passou a responder pelo nome de Ángel, oferece a Enrique o roteiro de *A visita*, que trata das histórias da infância dos dois na escola católica e da vida de Ignacio, anos mais tarde, como a *drag queen* Zahara, uma *performer* de Sara Montiel que chantageia o padre (Lluís Homar), sacerdote que abusou dela durante a infância.

Ao longo da narrativa, Enrique e Ángel se tornam amantes e mais tarde, o diretor descobre que na verdade Ignacio tinha sido morto e que Ángel era Juan, o irmão mais novo de Ignacio e o responsável por sua morte, em parceria com o padre Manolo / Berenguer.

Almodóvar declarou que *A má educação* foi composto de três visitas (o termo incluindo tanto o ato de visitar quanto os visitantes) a Enrique, que juntas completam o relato de Ignacio: “a primeira de Juan, depois da mãe de Ignacio e

por fim oralmente, do senhor Berenguer, que lhe conta a verdadeira história escondida por trás dos dois relatos que recebeu” (STRAUSS, 2008, p.259).

Os relatos funcionam como uma série de pistas que ajudam Enrique a desvendar o mistério da vida e da morte de Ignacio e a terminar o filme. A relação entre o cinema e a atividade detetivesca é reconhecida por Pedro Almodóvar: “[a questão do segredo, de um mistério a desvendar], para mim, é o paradigma do que é o cinema. Quando se faz um filme, não se pára de desvendar mistérios, de fazer descobertas” (STRAUSS, 2008, p.259).

A força de *A má educação* está no uso dos *flashbacks* e da alternância entre as narrativas do filme, do filme dentro do filme e da memória pessoal dos personagens, recurso que muitas vezes faz com que a audiência propositadamente ignore o limite entre as diversas fontes narrativas, entendendo o fluxo de eventos como sendo único.

Para D’Lugo (2006), o fato do filme explorar o passado através de uma perspectiva nostálgica, o aproxima de *Carne trêmula*. Entretanto, em *Carne Trêmula*, o contexto dos anos 1970 é trazido para introduzir a ação dos anos 1990 que norteia a trama, enquanto em *A má educação*, filme de 2004, toda a história acontece no passado, especificamente nos anos de 1964, 1977 e 1980.

Isso faz com que *A má educação* seja a primeira narrativa almodovariana verdadeiramente histórica (D’LUGO, 2006). A representação do passado como algo fechado e imutável é questionada, na medida em que diversas versões dele são apresentadas, se misturando.

As cidades contribuem para montar esse quadro. Madri e Valencia funcionam como espaços culturais opostos que se intercalam nas versões dos fatos apresentadas. Os contrastes entre a tradição conservadora da província e a maior liberdade e tolerância da metrópole, como os diferentes pontos de vista, são subvertidos quando mostrados de forma descontínua, enquanto a narrativa alterna tempos e espaços. A esse respeito, diz D’Lugo (2006, p.116. Tradução minha):

Dessa forma, o tempo e o espaço são insistentemente marcados por fissuras e descontinuidades narrativas, auto-conscientemente provocando as audiências a questionar o fluxo histórico-narrativo construído pelo filme. Diferentemente de *Fale com ela*, no qual tempos e espaços diferentes são omitidos, o design visual da narrativa de *A má educação* enfatiza os saltos abruptos e frequentemente auto-conscientes do passado para o presente e dos locais provincianos para os urbanos.

Outro ponto importante é a recuperação de certas estratégias já utilizadas em outros filmes. A postura anticlerical, que já estava presente especialmente em *Maus hábitos* e *A lei do desejo*, é umas das linhas condutoras de *A má educação*. Além disso, as referências cinematográficas aparecem com força no filme, com destaque para o gênero *noir*.

Como em *Que fiz eu para merecer isso?* e *Matador*, os personagens de *A má educação* também vão ao cinema e vêem o seu desfecho, apresentado nos filmes *A besta humana*¹⁶⁶ e *Thérèse Raquin*¹⁶⁷.

Fazendo com que o presente da diegese seja o ano do primeiro lançamento comercial da sua carreira no cinema, Almodóvar recupera na ficção uma retrospectiva tanto de sua carreira cinematográfica quanto dos rumos tomados pela cultura espanhola após a abertura democrática. *A má educação* indica que, embora pareça superado, o passado sempre volta, em diferença.

O décimo-sexto filme da filmografia almodovariana é *Volver*. Como mencionado na introdução deste trabalho, o estudo de *Volver*, a partir de alguns de seus elementos principais – a saber, o tratamento do tempo, a remodelagem da relação entre alta arte e cultura de massa, a subversão da matriz melodramática e a construção do espaço – foi o foco da pesquisa realizada ao longo do mestrado, que teve como resultado a dissertação¹⁶⁸.

Aqui, como foi feito nos demais filmes da obra de Almodóvar, o interesse é destacar alguns dos pontos principais da narrativa e a sua relação com as cidades. *Volver* conquistou os prêmios de melhor roteiro e de interpretação (concedido ao conjunto das atrizes do filme) no *Festival de Cannes* e uma excelente repercussão dentro e fora da Espanha. Por sua atuação como Raimunda, Penélope Cruz foi a primeira atriz espanhola a ser indicada ao *Oscar*¹⁶⁹.

No filme, Raimunda e Sole (Lola Dueñas) são duas irmãs que moram em Madri cuja família é de origem manchega. A mãe delas, Irene (Carmen Maura), que havia sido dada como morta, reaparece para as filhas e a família tem de lidar com as histórias e os traumas do passado e com os problemas do presente, que

¹⁶⁶ LA bête humaine. Produção de Jean Renois, 1938. 100 min., son., p&b.

¹⁶⁷ Produção de Marcel Carné, 1953. 102 min., son., p&b.

¹⁶⁸ Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11947@1>. Acesso em: 12 dez. 2011.

¹⁶⁹ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0441909/>. Acesso em: 12 dez. 2011.

surgem quando Raimunda é obrigada a matar o marido (Antonio de la Torre), que tentava violentar a filha dela, Paula (Yohana Cobo).

Entre *Madri* e *La Mancha*, a narrativa de *Volver* se desenvolve num constante movimento de volta: ao passado, aos traumas, aos segredos, mas também às mulheres, ao cinema, à maternidade e à família.

Os homens foram os protagonistas dos dois filmes anteriores, *Fale com ela* e *A má educação*. Em *Volver*, Almodóvar retoma a narrativa centrada nas personagens femininas. O diretor também restabelece a parceria com Carmen Maura, atriz que foi o principal nome do início da sua carreira e com a qual não trabalhava há 18 anos, desde *Mulheres à beira de ataque de nervos*.

O filme é também uma oportunidade de voltar às origens, especificamente à região de La Mancha, local de onde vem a família de Almodóvar. La Mancha já havia sido brevemente mostrada em *A flor do meu segredo*, quando Leo sai de Madri para recuperar-se da decepção amorosa. É Leo também a autora de *O frigorífico*, o romance que é o ponto de partida da história da família de Raimunda.

Mas é em *Volver* que La Mancha ganha um espaço nunca antes dado na filmografia almodovariana. A deambulação entre a capital e a província contribui para a delimitação da identidade e da relação afetiva entre as personagens e é uma maneira de materializar a atualização do passado, que entra em contato com um presente transformado na capital.

Não é mais uma questão de rivalizar a província e a metrópole como acontecia nos filmes da década de 1980, quando a juventude precisava de um espaço mais tolerante à liberdade de expressão e à democracia. A ideia em *Volver* é realizar que o passado afetou a todos, campo e centro urbano, e que ao invés de opostos, as cidades são complementares e seus habitantes compartilham um mesmo contexto.

É impossível romper com o passado, e ele precisa ser resolvido, sob o risco de se tornar um fantasma, como Irene, e voltar exigindo atenção. Além do seu vilarejo de origem, Almodóvar incluiu também em *Volver* traços de sua trajetória no cinema, com o intuito de reconhecer a superação dos maneirismos e características próprias da produção dos anos 1980:

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 (STRAUSS, 2008, p.284).

Em *Volver*, as personagens se valem dos vínculos comunitários e de solidariedade, que podem ser sanguíneos ou não. A família é o cerne do longa, mas a estrutura familiar proposta pelo filme está mais ligada às relações de afeto, lealdade e apoio que estão não somente no relacionamento entre irmãs, mas também entre vizinhas e amigas.

Certamente, a ligação interpessoal mais forte se estabelece no contato entre mãe e filha. Enquanto o modelo familiar mononuclear tradicional foi alvo de um constante questionamento e de uma desconstrução dentro da filmografia de Almodóvar, é na maternidade que o diretor atribui o norte da família.

Mas a maternidade nunca é fácil. Desde as dificuldades financeiras da vida de Gloria, em *Que fiz eu para merecer isto?*, ou ter que assumir a filha da amante, como Tina de *A lei do desejo*, descobrir a própria força e uma nova vida, como Pepa em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, promover a reconciliação entre mãe e filha no leito de morte da primeira em *De salto alto*, até as ramificações do papel de mãe em *Tudo sobre minha mãe*, tudo isso mostra tanto a importância quanto os desafios de se lidar com os filhos.

O movimento de retorno em *Volver* é também a recuperação da maternidade, elo rompido com o desaparecimento de Irene. Raimunda pode assumir melhor o seu próprio papel como a mãe de Paula ao voltar para o vilarejo onde nasceu e se reaproximar da mãe que achava ter perdido no incêndio.

Como de costume, as referências ao cinema também estão presentes em *Volver*. O destaque vai para citação de *Belíssima*¹⁷⁰. A caracterização de Anna Magnani foi o que inspirou o figurino e a maquiagem de Raimunda e o tema do filme de Visconti aparece ao longo de *Volver*, sendo referenciado diretamente quando Irene, na casa de Agustina, assiste *Belíssima* na TV.

A referência ao cinema é o centro da trama do filme seguinte, *Abraços partidos*. Com um orçamento de 18 milhões de dólares, o longa-metragem foi

¹⁷⁰ BELLISSIMA. Produção de Luchino Visconti, 1953. 115 min., son., p&b.

rodado entre 26 de maio e 05 de setembro de 2008, e teve seu lançamento oficial no Brasil em 04 de dezembro de 2009.

Em *Abraços partidos*, o personagem principal, Harry Caine/Mateo Blanco (Lluís Homar), é um profissional da ficção, um escritor, roteirista e diretor de cinema que fica cego ao sofrer um acidente de carro. Ele continua trabalhando com a ajuda de Judit (Blanca Portillo) e Diego (Tamar Novas).

Quatorze anos depois do acidente que lhe tirou a visão e matou sua amante, Lena (Penélope Cruz), Harry fica sabendo da morte de Ernesto Martel (José Luis Gómez), o empresário que financiou o filme em cujas gravações o diretor, ainda conhecido como Mateo Blanco, conheceu Lena.

Ao ser visitado pelo filho de Martel, o escritor precisa então rever o passado (e a luz), profissionalmente – para remontar o seu filme – e emocionalmente – ao acompanhar diferentes pontos de vista sobre amor e traição, amizade e culpa, criação e anonimato.

A volta funciona em *Abraços partidos* como estratégia para explorar uma dupla proposta, o processo criativo cinematográfico e o passado mal-resolvido. O filme é, antes de tudo, uma homenagem ao processo de criação do cinema, já que faz referência à sua composição, a vários momentos de sua história, e aos filmes do próprio Almodóvar, que aparecem citados várias vezes ao longo da trama.

Um exemplo disso é o fato de *Garotas e malas (Chicas y maletas)*, produção que está sendo realizada dentro do longa-metragem, se tratar de uma referência direta a *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, obra considerada o primeiro grande sucesso de repercussão internacional do cineasta espanhol.

Além de costurar os intertextos, o filme tenta, ao tematizá-los, aclarar objetiva e subjetivamente os procedimentos da criação artística, especialmente o processo de corte, edição e montagem, que no cinema é fundamental para a configuração do produto final.

Harry/Mateo deverá superar a perda do grande amor através da arte, remontando *Garotas e malas*, o filme em que trabalhou com Lena, para recuperar os últimos momentos da experiência amorosa e reivindicar a posição da autoria, revertendo a sabotagem da qual foi vítima 14 anos antes.

A noção de autoria, que já havia sido discutida em filmes como *A lei do desejo*, *Matador*, *A flor do meu segredo* e *Má educação*, é novamente abordada em *Abraços partidos*. No filme, o autor aparece não só como aquele que cria, mas

também como aquele que, através de um processo subjetivo, é capaz de dar um novo sentido aos fragmentos encadeados na narrativa.

Assim, a montagem e suas ferramentas assumem um papel fundamental, simbolizando a origem e a tessitura da narração cinematográfica. Almodóvar montou suas 16 primeiras películas utilizando a moviola, que depois foi substituída por tecnologias mais modernas.

Além do reconhecimento da relação entre a montagem e a construção da narrativa, o filme discute também o impacto que as novas tecnologias exercem no fazer cinematográfico e de que maneira as novas técnicas podem agilizar a circulação dos textos. Para Almodóvar, essas questões precisam ser articuladas através da ficção e do componente autoral, duas das bases para uma análise mais aprofundada de *Abraços partidos*.

O cineasta nos diz que, de modo a compreender como as transformações nas formas de construir e disseminar as imagens em movimento podem modificar a experiência cinematográfica, somos compelidos a refletir não apenas sobre o futuro do meio, mas também sobre o seu passado.

O diretor se interessa não em um resgate integral das antigas práticas das salas de montagem, mas no retorno em diferença da herança deixada por décadas de trabalhos com a imagem, através de uma nova ótica de expansão e de deslizamento das áreas da produção artística:

Mas não quero ser nostálgico, sobretudo não quero que a nostalgia me paralise. Estou disposto a abraçar as novas técnicas, do mesmo modo que Mateo abraça no televisor o beijo digitalmente tão ampliado que aparece totalmente partido na tela. É justamente o impacto do pixelado o que faz com que a imagem tenha tanta força¹⁷¹.

Novamente, as referências ao cinema estão presentes em *Abraços Partidos*. Num determinado momento, por exemplo, Lena e Mateo assistem juntos a *Viagem à Itália*¹⁷² e temem pelo futuro de seu romance; numa outra sequência, Lena é jogada de uma escada por Martel.

O diretor explica as referências que deram origem à sequência da escadaria apresentada no filme, um dos *clímax* da trama. O conhecimento e o interesse do

¹⁷¹ Disponível em: <http://www.losabrazosrotos.com/pressbook.php>. Tradução minha. Acesso em 26 jun. 2009.

¹⁷² VIAGGIO in Italia. Produção de Roberto Rossellini, 1954. 97 min., son., p&b.

cineasta sobre os gêneros, sobre a construção visual-narrativa cinematográfica e sobre o passado do cinema reforça a sua predileção pelo movimento da volta, atualizado em diferença no presente:

a escada é um autêntico ícone cinematográfico, sugere a ideia de deslocamento, e o movimento é o que diferencia o cinema da fotografia. Lembro-me das escadas por onde se joga Gene Tierney grávida em *Amar foi minha ruína*¹⁷³ (John M. Stahl), junto a *O alucinado*¹⁷⁴, de Luis Buñuel, o melhor filme sobre a loucura do ciúme. Lembro-me de Richard Widmark amarrando com um fio telefônico uma mulher parálitica a sua cadeira de rodas e empurrando-a do alto de uma escadaria, porque a mulher se negou a revelar-lhe o paradeiro de seu filho, em *Beijo da morte*¹⁷⁵, de Henry Hathaway. Um *thriller* e um Richard Widmark assustadores. A escadaria de *O encouraçado Potemkin*¹⁷⁶ é a mãe de todas as escadas, sem dúvida, a sequência de escadas mais impressionante que o cinema produziu desde que existe. Também é memorável o tributo que Brian de Palma faz em *Os intocáveis*¹⁷⁷. E a grandeza operística da cena final de *O poderoso chefão III*¹⁷⁸, ou a grande escadaria vermelha em que Vivien Leigh perde seu filho em *O vento levou*¹⁷⁹. Ou Norman Bates e Baby Jane (Anthony Perkins e Bette Davis em *Psicose*¹⁸⁰ e *O que terá acontecido a Baby Jane?*¹⁸¹, respectivamente), dois personagens letais se os encontrar no alto de uma escadaria. O terror gótico, os dramas épicos e o *thriller* são gêneros que tiraram muito bom partido das escadas. Mas também o fizeram a comédia disparatada e o musical. Lembro-me em *A vida é um teatro*¹⁸², de Busby Berkeley, de um número que consistia exclusivamente num grupo de senhoritas, entre as quais se encontravam Lara Turner e Hedy Lamarr, descendo umas serpenteantes e intermináveis escadas, instaladas dentro de uns trajes descomunais. Sem pretender me comparar com todo o anterior, me sinto muito orgulhoso da cena da escadaria de *Abrços partidos*, uma sequência que é a coluna vertebral na narração¹⁸³.

Os usos variados de uma mesma sequência reforçam a ideia de que a montagem é fundamental para a narrativa no cinema. Além disso, a ideia do autor como alguém que dá rumo à ação é reforçada pela duplicidade em *Abrços partidos*. No filme, a começar por Mateo, que escolhe o pseudônimo Harry Caine para continuar trabalhando e manter algum controle sobre a própria vida, realidade e representação, cinema e vida, são apresentados como duplos. Mas o

¹⁷³ LEAVE her to heaven. Produção de John M. Stahl, 1945. 110 min., son., col.

¹⁷⁴ EL. Produção de Luis Buñuel, 1953. 92 min., son. p&b.

¹⁷⁵ KISS of death. Produção de Henry Hathaway, 1947. 98 min., son., p&b.

¹⁷⁶ BRONENOSETS Potyomkin. Produção de Sergei Eisenstein, 1925. 75 min., mudo, p&b.

¹⁷⁷ THE untouchables. Produção de Brian de Palma, 1987. 119 min., son., col.

¹⁷⁸ THE godfather part III. Produção de Francis Ford Coppola, 1990. 162 min., son., col.

¹⁷⁹ GONE with the wind. Produção de Victor Fleming, 1939. 238 min., son., col.

¹⁸⁰ PSYCHO. Produção de Alfred Hitchcock, 1960. 109 min., son., p&b.

¹⁸¹ WHAT ever happened to Baby Jane? Produção de Robert Aldrich, 1962. 134 min., son., p&b.

¹⁸² ZIEGFELD girl. Produção de Busby Berkeley, 1941. 132 min., son., p&b.

cinema, mais que a vida, oferece a oportunidade de começar de novo, mesmo que seja voltando ao passado.

Lançado no mercado internacional em 2011, *A pele que habito* é o filme mais recente de Pedro Almodóvar até o momento. Depois de *Carne trêmula*, esse é o segundo filme do diretor baseado na adaptação de um romance. Enquanto *Carne Trêmula* teve origem no romance *Carne Viva*, de Ruth Rendell, *A pele que habito* partiu de *Tarântula* (2011), de Thierry Jouquet.

No filme, Robert Ledgard (Antonio Banderas) é um famoso cirurgião plástico que está obcecado em criar um novo tipo de pele sintética capaz de resistir a danos como picadas de insetos e queimaduras. Sem o conhecimento da comunidade científica, ele faz suas experiências numa mulher que é mantida em sua clínica.

Ao longo da trama, o público é apresentado a uma série de *flashbacks* que esclarecem a relação entre Robert e Vera (Elena Anaya), a mulher encarcerada, e as tragédias do passado do médico: a perda da esposa, a doença mental e a morte da filha Norma (Blanca Suárez), o vínculo familiar com Marília (Marisa Paredes) e Zeca (Roberto Álamo) e a ligação entre Vicente (Jan Cornet) e Vera.

Do mesmo modo que *Carne trêmula*, *A pele que habito* é uma adaptação livre do texto original. Ao invés de manter o título original, Almodóvar preferiu mudar o nome do filme, dando a ele a indicação não só do que será tratado durante o longa, mas, de certa forma, de tudo o que foi tratado ao longo de sua filmografia.

Sergio Mota explica parte da relação entre as obras: “Almodóvar investe num jogo de *flashbacks*, que é interessantíssimo no filme. Não há *flashbacks* em *Tarântula*, [no livro] são três histórias paralelas que parecem que não vão se juntar em nenhum momento, e quando você menos espera, lá estão elas se juntando”¹⁸⁴.

A pele que habito, além do ponto de partida da criação de uma pele sintética, refere-se às questões da identidade e da diversidade do desejo sexual. Tais temas são trabalhados através da apresentação de vários duplos ao longo da

¹⁸³ Disponível em: <http://www.losabrazosrotos.com/pressbook.php>. Tradução minha. Acesso em 26 jun. 2009.

¹⁸⁴ Disponível em: <http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM1697459-7823-FILME+A+PELE+QUE+HABITO+E+BASEADO+NO+LIVRO+TARANTULA,00.html>. Acesso em: 12 dez. 2011.

narrativa: a alternância entre o passado e o presente, as diferenças e semelhanças entre Vera e Vicente, os irmãos Robert e Zeca, a ex-mulher de Robert e Vera, tudo isso para problematizar o jogo das identidades e como o desejo se transforma a partir dos diferentes contextos e desejos.

Robert funciona ao mesmo tempo como Dr. Frankstein e Pigmaleão, tão obcecado pela nova criatura que constrói que acaba transformando tortura em paixão: a vingança a Vicente aos poucos se torna o amor por Vera, que deixa de ser a cobaia dos experimentos do médico e passa a ser a maneira que ele encontra para retomar a vida com a esposa morta.

Como em *Volver*, o passado volta ao presente para ser atualizado. Mas, em *A pele que habito*, a obsessão ultrapassa a vontade de superar os dramas do passado, e os problemas são revividos. Esse traço está presente inclusive na fotografia e nos cenários do filme, muito distantes do colorido e do exagero típicos da cinematografia almodovariana.

Os cenários de *A pele que habito* são em sua maioria limpos e pouco ocupados, como as salas de cirurgia a que Robert está acostumado. É um clima solitário e sombrio, e Vera tem de lidar com o cativo por conta própria. Ela encontra na yoga e na arte válvulas de escape para a situação a que está submetida.

Como a homenagem a Pina Bausch, coreógrafa cujos espetáculos são utilizados em *Tudo sobre minha mãe* e *Fale com ela* e a Caetano Veloso, que canta *Cucurucu Paloma* em *Fale com ela*, Almodóvar escolheu a artista plástica Louise Bourgeois para homenagear em *A pele que habito*.

A obra de Louise Bourgeois, carregada de referências sexuais e da necessidade de proteção e alimentação do ser humano diante de um mundo opressor, tem como um dos temas principais um trauma de infância gerado pelo caso que o pai da artista teve com uma professora de inglês¹⁸⁵.

O trauma da relação mal resolvida entre pais e filhos ganha em *A pele que habito* não apenas os contornos da relação mal resolvida entre criador e criatura, Robert e Vera, mas também das dificuldades enfrentadas por Vicente para manter a sua sanidade (e o que for possível de sua identidade) ao se transformar em Vera.

¹⁸⁵ Disponível em: <<http://moglbo.globo.com/integra.asp?txtUrl=/cultura/mat/2010/05/31/morre-aos-98-anos-artista-plastica-louise-bourgeois-916744629.asp>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

Outros homenageados são o estilista Jean-Paul Gaultier e a cultura brasileira. Gaultier foi convidado para desenhar os figurinos do filme, com destaque para as peças usadas por Vera, os macacões imitando a pele humana, e para a fantasia de tigre usada por Zeca. O estilista já havia participado de outras produções de Almodóvar, tendo sido especialmente reconhecido pelos figurinos que desenvolveu para *Kika*.

Depois da presença de Caetano Veloso em *Fale com ela, A pele que habito* é o filme de Almodóvar que mais faz referência ao Brasil. Zeca é brasileiro, e passou a infância no que parecem ser imagens de uma favela. Ele aparece pela primeira vez na casa de Robert durante o carnaval, fantasiado de tigre para o que Marilia entende a princípio ser uma visita.

Uma das principais músicas da trilha sonora do filme, *Pelo amor de amar*, interpretada por Buika, é cantada em português, e tem ligação direta com as mortes da esposa de Robert e de Norma. Além disso, Vera Cruz, o nome que Robert dá a Vicente depois da transformação, é também o primeiro nome que o Brasil recebeu ao ser descoberto¹⁸⁶.

Finalmente, a cidade em *A pele que habito* se apresenta de forma única, completamente diferente dos demais filmes de Almodóvar. A trama se passa quase o tempo inteiro em Toledo, e não em Madri ou Barcelona como de costume. Toledo aparece como uma cidade cinzenta, distante da civilização, isolada na forma da casa/clínica de Robert.

A obsessão de Robert em permanecer em Toledo e manter vivas as memórias das dores de seu passado dentro da mansão é oposta à vontade de Vicente de deixar o vilarejo e mudar de vida.

Os planos do rapaz são interrompidos pelo sequestro, mas no final, quando consegue escapar do cativo e rever a mãe (Susi Sánchez) e a amiga Cristina (Bárbara Lennie), é em Toledo, na loja da família, que Vera quer começar de novo, afirmando sua identidade: “- *Soy Vicente*”.

A intenção dessa breve revisão da filmografia de Pedro Almodóvar foi a de realçar certos aspectos que se repetiram ao longo da trajetória do diretor, com foco na relação entre os filmes e as cidades que neles estão representadas. O vínculo

¹⁸⁶ Outras especulações em torno do nome de Vera incluem uma homenagem a Penélope Cruz, por causa do sobrenome da personagem, ou a Sara Montiel, que atuou no filme *Vera Cruz* (produção de Robert Aldrich, 1954).

teórico entre cinema e cidade, desenvolvido no primeiro capítulo, serviu para desenhar as referências com as quais o cinema de Almodóvar dialoga e introduzir o levantamento feito a respeito dos filmes do cineasta.

A seguir, a ligação entre cinema e cidade será complementada com uma discussão acerca da relação entre cinema e autoria, questão que também é extremamente relevante nas obras Pedro Almodóvar.