

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

André Luiz Xavier



*Intertextos e Carnavalização na
Obra de Pedro Almodóvar*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Centro de Documentação e Pesquisa
Histórica - CDHIS

Campus Srª Mônica - Bloco 10 (Antigo M)
Av. Universitária S/Nº

Cx. 30403-002 - Uberlândia - M. G.

2184

S. 19
(C)

André Luiz Xavier

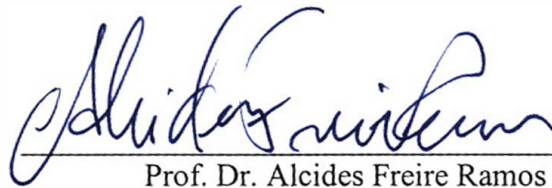
**Intertextos e Carnavalização na obra
de Pedro Almodóvar**

Monografia apresentada ao Instituto de História e Cursos de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação do Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

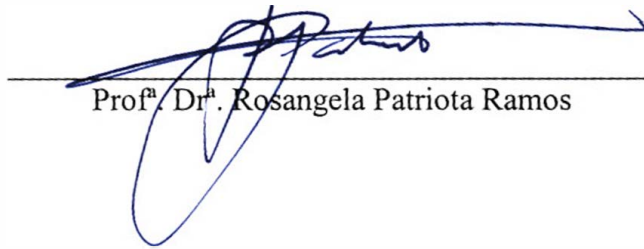
Setembro de 2002

COCH/UFU
Correspondência Recebida
em 24/11/03
fatula

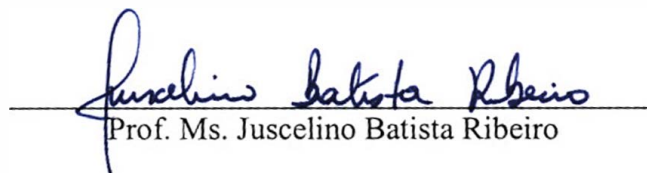
Banca Examinadora



Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Orientador



Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos



Prof. Ms. Juscelino Batista Ribeiro

ÍNDICE

Introdução: “O Historiador vai ao Cinema”.....	08
Capítulo I: Espanha: História e Cinema.....	15
Capítulo II: Dialogismo e Intertextos.....	34
Capítulo III: Carnavalização dos Costumes e da Ordem.....	57
Conclusão: “Não conclusão, mas um retrospecto de Almodóvar”.....	74
Documentação.....	88
Referências Bibliográficas.....	93

Alguns homens atravancam minha vida

Eles passarão

Eu, passarinho...

Mário Quintana

A meu pai.

Agradecimentos

Usando de muita diplomacia, escrevo esta página já me desculpando com as inúmeras – e são muitas – pessoas que passaram por minha vida e por quem guardo imenso carinho e gratidão. Se, por ventura, algum dia, ao folhear este trabalho, não encontrar seu nome, não foi por negligência (saibam: estão no fundo do meu coração!).

Agradeço aos professores Dr^a Rosangela Patriota Ramos e Ms. Juscelino Batista Ribeiro por terem tão prontamente aceitado compor minha banca examinadora. Também ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, meu orientador, pelo “tiro no escuro” em ter-me aceito como orientando.

Agradeço à minha família: minha mãe Marlene, meus irmãos Marcos e Fabinho, minha irmãzinha, Ana, e meus sobrinhos, Dudu e Katlen. Também ao meu “anjinho” Rafael. Agradecer aos meus é pouco. Desculpem-me pela ausência. Estão em minhas orações, e preces para que sempre tenhamos momentos felizes juntos, todas as noites antes de dormir.

Aos meus mais próximos, no momento, e que muito me ajudaram – em todos os sentidos – a concluir este curso: Thaís, Miguel, Criss, Juliana, Eliene, Edu e Sandra, mãe de Guilherme. – por isso – e não sei por quanto mais – amo vocês!

À “entidade” chamada NEHAC – onde me sinto parte de algo realmente importante – e às maravilhosas, inteligentes, bonitas e cheirosas personalidades que lhe habitam: Ludmila, Sandra e Jacques, Manuela, Maria Abadia, Daniela, Meiriely, Rodrigo, Aguinaldo, Marcos. *The best is yet to come!*

À minha amiga Joice, que agora mora no litoral e no meu coração. Ao Luciar por algumas vezes – e foram muitas – ter sido “amigo”.

Ao Sávio, pelo parágrafo inteiro e por ter sumido por tanto tempo.

Agradecimento de coração inteiro e, por vezes, partido, a Duarte (meu pai, meu irmão), ao Sebastião, ao Carlinho, a *mon petite* “Poti”, a “Tia Eva” e à “Sociedade Etílica Amigos do Buteco do Zé”.

Aos meus “trocinhos” e anjinhos-da-guarda Emerson, Cidinha e Felipe. Ao Edmur também, senão ficaria com ciúmes.

Aos meus “irmãos” Helenice, mãe de Júlia, Reinaldo e Zeneida, mãe de Rafael e Dalela, netos de Dona Iraci. A Eleida, Lea Rita, Silvinha e a todas minhas amigas “co-cós” e da Sociedade Recreativa Treze de Maio.

Ao Virgílio, por latir às tantas da madrugada.

Gente é tanta! E eu tão pouco!

Por fim, a Pedro Almodóvar *de la Mancha*, por ter me proporcionado tanta magia.

Meu Deus, obrigado por todos eles.

PURO TEATRO
(C. Curet Alonso)
por *La Lupe*.

Igual que en un escenario
finges tu dolor barato.
Tu drama no és necesario
ya conozco este teatro.
Me entiendo que bien
te queda el papel,
después de todo parece
que ese es tu forma de ser.
Yo confiava cegamente
en la fiebre de tus besos,
mentiste serenamente
y el telón acá yo conozco.

Teatro, lo tuyo es puro teatro,
falsedad bien ensayada,
estudiado simulacro.
Fue tu mejor actuación
destrozar mi corazón,
y hoy que me lloras de veras
recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea,
mi parece que es teatro.

*¡y acuerda te que según tu
punto de vista yo soy la mala! ¡Ai!...*

Teatro, lo tuyo es puro teatro,
falsedad bien ensayada,
estudiado simulacro.
Fue tu mejor actuación
destrozar mi corazón,
y hoy que me lloras de veras
recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea,
mi parece que es teatro.
Perdona que no te crea,
lo tuyo es puro teatro.

Como num palco
finges tua dor barata.
Teu drama não é necessário,
já conheço este teatro.
Entendo que este papel
te cai bem,
além de tudo parece
que este é o seu jeito de ser.
Eu confiava cegamente
na febre dos teus beijos,
mentiste serenamente
e aqui eu conheço o pano de fundo.

Teatro, tu és puro teatro,
falsidade bem ensaiada,
estudado fingimento.
Teu melhor papel foi
destroçar meu coração,
e hoje que de fato choras
relembro teu fingimento.
Perdoe eu não acreditar em ti,
me parece ser teatro.

*É conveniente que segundo teu
ponto de vista eu seja a má! Ái!...*

Teatro, tu és puro teatro,
falsidade bem ensaiada,
estudado fingimento.
Teu melhor papel foi
destroçar meu coração,
e hoje que de fato choras
relembro teu fingimento.
Perdoe eu não acreditar em ti,
me parece ser teatro.
Perdoe eu não acreditar em ti,
tu és puro teatro.

INTRODUÇÃO

*“Segue a ‘movida Madrileña’, também te mata Barcelona
Napoli Pino, Pí, Pau, punks, picassos movem-se por Londres
Bahia onipresentemente, Rio e belíssimo horizonte
Ê, vaca de divinas tetas, la leche buena toda em mi garganta
La mala leche para los ‘puretas’”*

(Vaca Profana, Caetano Veloso)

O Historiador vai ao Cinema

*“Para chatear os imbecis
Para não ser aplaudido depois de seqüências
dó de peito
Para viver a beira do abismo
Para correr o risco de ser desmascarado
pelo grande público
Para que conhecidos e desconhecidos
se deliciem
Para que os justos e os bons ganhem dinheiro,
sobretudo eu mesmo
Porque, de outro jeito a vida não vale a pena
Para ver e mostrar o nunca visto
o bem e o mal, o feio e o bonito
Porque vi “Simão no Deserto”
Para insultar os arrogantes e poderosos quando ficam
como “cachorros dentro d’água” no escuro do cinema
Para ser lesado em meus direitos autorais.”¹*

A experiência de assistir, no cinema, à estréia de um filme de Pedro Almodóvar é algo tão impactante quanto inexplicável, não por ser o inimaginável – ou alienígena – mas por se constituir em tramas interligadas com uma quantidade de referências e intertextos tamanha, que confesso jamais ter tido contato. Não creio ser possível, para algum crítico ou comentarista de cinema “sério”, publicar alguma resenha ou crítica no dia seguinte após a estréia de *Todo Sobre mi Madre*, por exemplo, dada à atonicidade causada pela primeira audiência deste. Tal experiência se potencializa por ser exibida na tela grande do cinema, sem cortes, diferentemente do que estava acostumado até contemplar um filme – *Carne Trémula* – do diretor manchego assim pela primeira vez. Até então, apenas tinha contato com vídeos de alguns de seus mais famosos filmes, como *Mujeres al Borde de Um Ataque de Nervios*, *Kika* ou *¡Atame!*.

¹ *Por que você faz cinema?* (Adriana Calcanhoto e Joaquim Pedro de Andrade), com Adriana Calcanhoto, CD *Adriana Calcanhoto, A Fábrica do Poema*, Epic/Sony Music, 1994.

Tomar tal obra como objeto de pesquisa e análise histórica se tornou um desafio à medida que sua produção cinematográfica não se enquadra dentro dos moldes dos filmes do tipo “histórico” ou dos documentários, estes que, de alguma forma, se respaldam por uma objetividade histórica mais palpável; então, o problema se faz nas tentativas de não apenas contextualizar esses filmes em seus momentos históricos específicos, mas em compreendê-los enquanto representativos de sua sociedade, uma vez que apenas subliminarmente muitas de suas críticas à ordem ou a valores morais podem ser apreendidos e transformados em fontes de investigação, fontes estas capazes de dar voz a atores sociais ali representados.

“O cinema na época de seu surgimento, aos olhos dos primeiros espectadores, não passava de uma espécie de meio de diversão, uma curiosidade trazida pelo desenvolvimento da técnica. No entanto, com o passar do tempo, o cinema acabou por se transformar num das mais importantes formas de entretenimento de massa do século XX, ampliando cada vez mais seu contato com o público. Nessa medida, tornou-se quase um ‘truísmo’ afirmar que a nossa é uma época marcada por uma revolução irreversível.”²

Um tanto mais problemático é o tratamento de inferioridade dado pela Academia e pelo próprio mundo do cinema, inclusive, aos subgêneros cinematográficos da comédia e do melodrama – categorias nas quais se enquadra (ou rotulam-na) a obra de Almodóvar –, em relação ao drama, o que dá margem à discussão das hierarquias das artes – aqui, no caso, a cinematografia –, levando em consideração os pressupostos de diálogos e/ou intertextos, bem como da carnavalização, que Mikhail Bakhtin discute no campo literário, este qual o especialista em cinema Robert Stam adapta para seus estudos específicos, porém, algumas vezes, de forma não tão acertada. Apesar argumentar corretamente quanto ao que chama de preconceitos estratificados em relação a subgêneros, considerados e tratados como formas inferiores, Stam faz uma leitura no mínimo – e deve-se ficar sempre atento quanto a essas falhas de interpretação – equivocada de Aristóteles:

² RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001. p.07.

“...em relação à comédia, como forma ‘inferior’ (preconceito que encontramos pelo menos desde Aristóteles), em relação à intertextualidade explícita (considerada derivativa e parasitária), em relação a trocadilhos e jogos de palavras (proverbialmente considerados como ‘a forma mais baixa de humor’), em relação a palhaçadas físicas e pancadarias (consideradas grosseiras e vulgares) e finalmente em relação ao público, popular e de classe baixa. Esses preconceitos têm em comum a noção de alto/baixo, superior/inferior; formam um conjunto complexo de homologias, unindo hierarquizações paralelas que abrangem questões de corporalidade, classe e sexo. Neste sentido, a própria crítica bakhtiniana carnavaliza a tradição oficial, derrubando hierarquias e resgatando formas marginais desvalorizadas pela crítica, para colocá-la no centro da discussão.”³

Durante o cumprimento de algumas disciplinas curriculares do Curso de História, o programa e as discussões de algumas delas colaboraram em muito para o interesse de utilização de alguns conceitos como base de discussão de minha monografia, e, em especial, as discussões ocorridas quando do cumprimento da disciplina Tópicos Especiais em História Moderna, na qual tive o primeiro contato com os estudos de Mikhail Bakhtin em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*⁴. Entretanto, para este trabalho, fiz a coopção pelos estudos de Robert Stam sobre os pressupostos literários bakhtinianos, uma vez que já tendo conhecimento dela, e influenciado por isso, poderia produzir algo por demais semelhante sem fazer a devida citação ao autor que primeiramente pesquisou e, a partir disso, elaborou tais conceitos.

Outros autores, principalmente os que discutem os pressupostos da Nova História Cultural, também foram de singular importância, principalmente os pesquisadores das áreas de literatura, teatro e cinema, mas também estudos sobre a história da Espanha, país de origem e onde Pedro Almodóvar produz sua hoje grande e importante obra cinematográfica; nesse sentido, me foi um belo achado um texto intitulado *A Nova Espanha*⁵, cujo autor, apesar de não ser historiador ou espanhol mas radicado no país há anos, constrói uma peculiar narrativa desde os reis católicos, Fernando e Isabel, até o princípio da década de 1990, mas

³ STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massas*. São Paulo: Ática, 1992, p. 57.

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

⁵ GIBSON, Ian. *A nova Espanha*. São Paulo: Globo, 1992.

cuja importância me foi particularmente aproveitada sobre os períodos da Guerra Civil, da ditadura franquista e da redemocratização a partir da morte do ditador.

Sobre a documentação, faz-se necessário observar que, dos treze filmes de Almodóvar, não tive acesso ao primeiro, *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, por não ser disponível em locadoras locais ou conhecidas em outras cidades e, inclusive, há um bom tempo não disponível em lojas para a venda – nem mesmo as lojas virtuais, nacionais ou estrangeiras. Para as discussões acerca deste, me utilizei sobretudo de estudos de outros pesquisadores mas também de informações colhidas em *sites* na *internet*, inclusive um “oficial” do próprio Almodóvar, e de especiais de televisão sobre o autor, onde a temática do referido filme, por vezes, foi apresentada e discutida.

Fazendo referência à epígrafe desta introdução, o texto a seguir pretende, além de refletir acerca das categorias do diálogo, dos intertextos e da carnavalização, implícitos ou explícitos, discutir o incômodo causado no meio social, principalmente artístico, e especialmente no meio do Cinema, pela originalidade de um cineasta capaz de suplantar vanguardas que por muito tempo depois de sua estréia para o grande público, em 1980, continuou tendo-a como marginal, ou ignorada, pelos críticos e especialistas na Espanha. Um cinema que, de tão original e criativo, emerge quase que do nada, com recursos escassos e próprios, ou com a ajuda de amigos, fazendo-nos compará-lo – mas de forma alguma com a intenção de igualá-los – a gênios que, também com pouquíssimos recursos construíram obras primas, como Luís Buñuel e seu *Simón del Desierto*.

No primeiro capítulo deste trabalho, serão apresentados alguns antecedentes históricos importantes para a compreensão da cultura espanhola, fazendo-se necessário uma breve apreciação da influência católica, os anos da ditadura franquista, sua repressão e censura, e da construção do sentimento de intolerância nesta sociedade, remanescendo até os

dias atuais, contemporâneos à documentação analisada; também discussões sobre produções artísticas de contestação à ordem franquista, em especial, nesse caso, a produção cinematográfica do período e a do período posterior ao fim do regime.

A partir do segundo capítulo, as discussões já tratarão especificamente do meu objeto de estudo: Pedro Almodóvar e sua produção cinematográfica. Neste, serão analisados e discutidos os conceitos de dialogismo e intertextualidade, com a cultura espanhola, com a ocidental, com autores de vários gêneros artístico-literários, mas em especial com os da área de cinema, espanhóis e estrangeiros, sendo os intertextos de uma ordem tamanha que se faz impossível esmiuçá-los todos, ou por completo que seja, para o trabalho da proporção de uma monografia.

No capítulo seguinte, serão tratados, os conceitos de carnavalização, principalmente nos primeiros filmes do autor/diretor manchego, quando da “movida” madrilenha, e também os elementos paródicos que perpassam suas produções posteriores até o seu “amadurecimento”, à medida que seu auto-didatismo vai se aprimorando em obras não menos “divertidas”, “cômicas”, mas em dramas um tanto quanto sérios com sutis inserções que remetem aos seus trabalhos iniciais.

O que deveria ser uma “conclusão” se converte em quase um quarto capítulo, visto que nesta faço, através da utilização de discussões, diálogos e intertextos do seu último filme lançado no Brasil, *Todo Sobre mi Madre*, uma espécie de retrospecto da carreira do diretor, inclusive com a inserção de documentação que tende a dar um caráter biográfico ao texto, porém de relevante importância.

O recorte temporal escolhido é algo extenso e o temático ajudou a dar um corpo uniforme ao conjunto do trabalho. Entretanto, a quantidade de possibilidades que o tema/objeto oferece se faz quase que inesgotável. O que se segue, não é tudo – e também não pretende ser o melhor, se bem que merecesse mais tratamento –, mas não chega a frustrar,

pelo contrário, instiga a continuidade e a recuperação do muito que não foi trabalhado (e do que foi pouco), infelizmente. Ainda assim, de extrema importância, acredito, e muito gratificante.

CAPÍTULO I

¡Díos mío, no creo en ti, pero ayúdame!

(La Flor de Mi Secreto)

Espanha: História e Cinema

Repórter: *¿La primera pregunta es: por que la pusto a ese desfile...
por que a ha pusto “España dividida”?*

Francisco Montesinos: *Porque ese país esta...
hay siempre dividido en dos.*

R.: *¿En cuantas partes... en cuantas partes?
¿En dos, por casualidad, dicho?*

F. M.: *Si. Básicamente en dos.*

R.: *¿Y cuales son?*

F. M.: *Por una parte, están los envidiosos y,
por otra parte, los intolerantes.*

R.: *¿Y usted, a cual pertenece?*

F. M.: *Yo pertenezco a ambas.*

R.: *¡Ah, que interesante!*⁶

Desde 1975, com a morte do ditador-general Francisco Franco, que governara a Espanha durante quase quarenta anos, o regime político administrativo espanhol é a Monarquia Parlamentarista, sendo o Rei Juan Carlos – da Dinastia dos Bourbon – o herdeiro legítimo do trono mas, também, o sucessor escolhido e preparado pelo próprio ditador. Franco, ao suplantar a Segunda República, negou o direito ao trono ao pai de Juan Carlos de Borbón y Battemberg, Don Juan – filho do Rei Alfonso XIII, que morrera em Roma em 1941. Com Franco no poder, os Bourbon assistiram aos acontecimentos espanhóis de Portugal, no exílio.

A nação espanhola constitui-se, hoje, em dezessete regiões autônomas sendo a capital do Reino a cidade de Madri, situada na sua região central. O relativo estado de paz e

⁶ No filme *Matador* (1985), Pedro Almodóvar, em uma das poucas pontas que se permite, interpreta o estilista Francisco Montesinos. Tal personagem excentríssima, ao promover um desfile de modas – num cenário que lembra o interior de uma velha igreja barroca – chamado “Espanha dividida” e cujos temas são “matança” e as “touradas”, enquanto prepara suas modelos, cede uma pequena entrevista para uma repórter (Verónica Forqué). Transcrição do Espanhol minha.

união destas regiões – com diferenças histórico-culturais gritantes – formadoras da Espanha deu-se efetivamente a partir da redemocratização iniciada em 1975, com a morte do general Franco, justamente por respeitar suas autonomias administrativas e culturais. Antes tal união já havia sido conseguida, mas à força de repressões poucas vezes admitidas na história do ocidente europeu.

Para uma melhor compreensão sobre os anos da transição espanhola para a democracia⁷ – época de surpreendente abertura política e grandes transformações culturais, que permitiram o retorno de manifestações artísticas de contestação desimpedidas do crivo da censura, como no caso de meu objeto de estudo, o cinema de Pedro Almodóvar –, faz-se necessário uma pequena revisão da história deste país; uma história marcada por breves períodos de respeito às liberdades individuais, mas não isenta da intolerância construída através de, pelo menos, cinco séculos e ainda perceptível.

Da intolerância religiosa e do monologismo do poder autoritário

Por cerca de dez séculos, os diferentes povos da Espanha conviveram em relativa harmonia e tolerância, principalmente no que diz respeito às culturas das três principais religiões, durante a dominação islâmica – a Católica, a Judaica e a Muçulmana, matriarcas da singular diversidade que é a atual cultura espanhola –, em seu vasto território, cuja maior parte semi-árido, montanhoso e de difícil comunicação.⁸

A convivência entre judeus e muçulmanos era, normalmente, pacífica; os primeiros chegavam a ocupar muitos cargos administrativos junto aos governos árabes, no entanto, sua proeminência neste setor, principalmente na captação de impostos, bem como sua capacidade para os negócios, geralmente em épocas de crise, despertava ódio e revoltas junto

⁷ MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Do franquismo à democracia monárquica. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995. p. 127-137.

⁸ GIBSON, Ian. Op. Cit., p. 23-45.

a cristãos endividados. Não obstante, ainda hoje nos surpreendemos generalizando tal marca/estereótipo ao judeu, mesmo tendo consciência que tal ideologia desvalorativa da ética judaica também tenha sido fervorosamente utilizada, desde então, para justificar a perseguição e extermínio de populações inteiras.

Desde a “Reconquista” do território Espanhol, em 1492, pelos “Reis Católicos”, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, instala-se um longo período de intolerância religiosa e cultural; perseguição, conversão e/ou banimento de judeus de seu território. A Igreja Católica torna-se, então, parte e, sobretudo, guia do Estado; a Inquisição passa a ser o instrumento de perseguição aos hereges – de início, para com os judeus e, depois, também com os muçulmanos.

Com a descoberta do Novo Mundo, a potência marítima e econômica espanhola tornava-se o maior império da história e, pouco depois, com a exploração de suas colônias já muito bem dominadas, iniciava a “Idade de Ouro”. Mas a Espanha vivia apenas da exploração das colônias, não investindo na Indústria, perdendo espaço para as potências que se formariam em seguida: França e Inglaterra. Os processos de independência ibero-americanos tomam força e ao final do século XIX, mesmo com muita resistência e combates espanhóis contra as populações emancipantes, Porto Rico, Cuba e Filipinas – últimos resquícios do império espanhol na América – conquistam suas independências.

A Espanha teve duas experiências republicanas em sua história. A Primeira República (1873-74), entremeando a Dinastia Bourbon, foi extremamente breve. O reinado de Alfonso XIII (1903-30) não obtinha o respeito da maioria de seu povo. Em 1923, o general Primo de Rivera impõe sua ditadura ao povo espanhol, mas mantendo o rei no trono. Estes sete anos servem para minar ainda mais o apoio popular ao rei Alfonso. Com a renúncia do

ditador, em 1930, a monarquia perde definitivamente qualquer sustentação e, pouco depois, é instaurada a República.

A Segunda República é instaurada em 1931, porém, se constituiu em um período extremamente conturbado que veio a culminar com a Guerra Civil Espanhola (1936-39) e, em consequência, com a ascensão do General Francisco Franco ao poder, no que é conhecido como a segunda mais longa ditadura militar – sendo menor apenas que a ditadura salazarista, em Portugal – do século XX ocidental; e, ainda, com um elemento mais conflitante: apesar de todos os “ventos democratizantes” do ocidente pós-II Guerra Mundial, tal ditadura conseguiu se manter por 39 anos dentro de uma Europa Ocidental “democrática”.

A recém proclamada Segunda República, em 1931, não contava com a aprovação unânime da sociedade espanhola, embora as eleições municipais tivessem demonstrado a insatisfação generalizada com a monarquia. Também os grupos republicanos, tanto os de direita quanto os de esquerda, não constituíam-se em um projeto homogêneo sobre que tipo de democracia deveriam implementar. Inúmeros entraves a um saudável estabelecimento da nova ordem foram travados entre os grupos conservadores de direita, liberais, socialistas, comunistas e anarquistas. Além disso, havia os interesses particulares de regiões que reivindicavam maior autonomia – e até a Independência, como no caso da Catalunha – e viam esta como a oportunidade ideal para o conseguirem.

A República deveria atender à convergência de interesses dos vários grupos que a sustentava além de, pela primeira vez na história espanhola, tentar satisfazer as reivindicações particulares das várias regiões quanto à autonomia, sob a pena de não conseguir manter democraticamente a união do Estado.

Os primeiros problemas a serem enfrentados na tentativa de desenvolvimento sócio-econômico eram a questão agrária e, principalmente, a educação. A miséria se impunha

em quase todas as regiões, justamente pelo sistema latifundiário ser mantido por grupos políticos dominantes até então; além disso, a educação controlada exclusivamente pela Igreja excluía a grande maioria da população – desde os “reis católicos” o Estado estava vinculado à religião, o que era responsável pela perpetuação da ordem sócio-política vigente. Para os republicanos liberais – e também para os grupos de esquerda – a ruptura político-religiosa se fazia absolutamente necessária para o sucesso democrático e para o desenvolvimento interno.

Tais medidas começam a ser implementadas com surpreendente sucesso, principalmente quanto à educação: a rede educacional pública é quase triplicada e visava-se ampliá-la até a totalidade da população. Os grupos da direita conservadora – significativamente menores que os vários grupos de esquerda juntos –, temerosos quanto à sua situação privilegiada em relação às políticas de redistribuição de renda e agrária, apoiados pela Igreja – mas também apoiadores desta –, insatisfeita quanto à perda do monopólio educacional que a fazia soberana, mas, acima de tudo, a falta de unidade quanto aos interesses republicanos, principalmente por parte da esquerda, geram uma crise política insustentável.

Sobre essa importante atuação da Igreja Católica, *“que poucos dias depois das eleições já professava suas desconfianças de uma República Laica. Uma boa imagem da opinião da Igreja sobre a democracia nessa época é um catecismo utilizado nos anos 20, que inclui perguntas e respostas como:*

‘O que prega o liberalismo? – Que o Estado é independente da Igreja’.
‘Que tipo de pecado constitui o liberalismo? – É um gravíssimo pecado contra a fé.’
‘Qual o pecado cometido por aquele que vota num candidato liberal? – Geralmente, um pecado mortal.’ ”⁹

Tal situação contribuiu para justificar a intervenção dos grupos dominantes, em particular as instituições militares, quanto ao golpe de estado que interromperia o período democrático, dando início à guerra civil, sob o comando do General Francisco Franco. O conhecido “Movimento”, liderado por Franco e *“formado por uma frente monolítica para*

⁹ Idem., p. 49.

vencer a guerra, tendo por denominadores comuns um catolicismo visceral, o ódio à República e um antimarxismo fanático. Apesar da ‘Unificação’ [espanhola sob a égide de um governo ditatorial], porém, Franco levou mais dois anos para acabar com a República.”¹⁰

Entre 1936 e 1939 a Guerra Civil devastou o país e a violência foi generalizada de ambas as partes: tanto os golpistas – militares e seus apoiadores – quanto a resistência democrática promoveram chacinas de grandes proporções. As estimativas apontam para cerca de 600 mil mortos neste período. Como consequência, ao final dos confrontos e com a vitória das forças do General Franco, o exílio foi inevitável para uma considerável e importante parcela da população.

“Entre os espanhóis que fugiram para o exílio quando a guerra atingiu seu estágio final, em março de 1939, estavam milhares de homens e mulheres dos mais bem preparados do país – médicos, arquitetos, políticos, poetas, escritores, professores. Foi uma ‘enxurrada de cérebros’ comparável – e quase tão definitiva quanto – à expulsão dos judeus em 1492.”¹¹

O passado antissemita espanhol, aliado à violenta atuação antidemocrática do general Franco, garantiu a simpatia e cooperação dos regimes fascistas de Benito Mussolini e Adolf Hitler. Findado o conflito bélico da Segunda Guerra Mundial com a vitória dos países “aliados” sobre os países do “Eixo”, as forças democráticas ocidentais condenam a Espanha ao embargo econômico; isto não tanto pela proximidade ideológica quanto aos ideais nazi-fascistas ou à possível colaboração destes regimes, mas pela manutenção de um corpo estranho aos ares democráticos da Europa Ocidental.

Nos anos 50, no entanto, tal embargo se converte em cooperação econômica graças aos interesses norte-americanos quanto à localização estratégica do país para a instalação de bases e áreas militares – o mundo já estava dividido entre soviéticos/comunistas e americanos/capitalistas e vivia-se sob a égide da “Guerra-Fria”.

¹⁰ Idem., p. 58.

¹¹ Idem., p. 58.

Com o apoio e a colaboração da Igreja Católica (sendo o catolicismo a religião oficial e a ordem conservadora da *Opus Dei* a preponderante), Franco impôs o seu próprio sistema educacional e construiu sua própria – e inquestionável – historiografia sobre a Segunda República e a Guerra Civil. “*Por exemplo, foram publicadas versões conflitantes a respeito da destruição da cidade basca de Guernica, e somente ao final do regime se admitiu [na Espanha], e assim mesmo com hesitações, que o bombardeio havia sido praticado por pilotos de Hitler.*”¹²



Guernica, de Pablo Picasso, 1937. Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm. Madrid, Museo Del Prado.

“*Guernica* [a cidade e sua destruição pelo bombardeio alemão] manteve-se presente na consciência coletiva do século 20, pois ‘Guernica’ [a obra] manteve acordado o seu saber cultural. Quando a tela voltou à Espanha em 1981, após um exílio de mais de quarenta anos em Nova Iorque – Picasso tinha decidido que ela só viesse a ser propriedade espanhola depois do fim do fascismo –, a nação tinha ganho um símbolo: Está agora exposta no [Museu do] Prado em Madrid, vigiada e protegida como o ouro do ‘Bank of England’.”¹³

Como forma de driblar censuras e perseguições, os artistas – sejam eles de qualquer época ou localidade histórica – tendem a desenvolver sutis formas de contestação

¹² Idem., p. 59.

¹³ WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso 1881-1973 – O Gênio do Século*. Tradução: Ana Maria Cortes Kollert. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen Verlag Ed., 2000, p. 70.

aos regimes autoritários (e a seus incontestáveis monologismos ideológicos), escrevendo “*nas entrelinhas usando a ironia e os subentendidos como armas de seu perigoso ofício. Cervantes praticou essa técnica com sutileza, como demonstrou com consumada perícia em Dom Quixote.*”¹⁴

A exemplo do franquismo, cada regime autoritário impõe suas próprias – ou apropriadas – ideologias, seja na forma de política educacional ou no discurso que a produção cultural deva assumir para dar sustentação e legitimar os níveis de opressão e censura. Toda e qualquer produção artística que conteste ou que se diferencie do discurso oficial, com vistas a subverter ou colocar em risco a ordem, deve ser – ou melhor, “é” – de alguma forma perseguida e impedida à divulgação para o conhecimento público.

Hoje cultuado por todo o “Mundo” acadêmico – principalmente pelo Ocidental –, inclusive em seu próprio país, a Rússia, o literato-culturalista Mikhail Bakhtin viveu e morreu no exílio – e nesse ínterim escreveu grande parte de sua vasta e fundamental obra – justamente por questionar e contestar a ideologia cultural monolítica stalinista. Questionava tal discurso utilizando-se, para tanto, da obra de Dostoiévski – diga-se de passagem, mal interpretada (mas muito bem apropriada) pela ditadura stalinista como a representação do monologismo que deveria ser a cultura e a sociedade Russa pós-revolucionária –, Bakhtin denuncia os vícios de se impor tal visão monolítica à população, que é, por isso, incapaz de se auto-orientar de forma crítica e tendo desrespeitada não tanto o seu direito de escolha por um ou outro caminho, mas – e pior – o direito de saber existir “algo” – ou um caminho, que seja – diferente. Nestes estudos, ele

“...rejeita uma noção burguesa, proprietária, do pensamento. Para ele, a idéia não é uma formulação individual, com direitos permanentes de residência no interior da cabeça de uma pessoa. Idéias são, na realidade, eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências. (...) A visão de Bakhtin, como a de Dostoievski, também é ‘democrática’, no

¹⁴ GIBSON, Ian. Op. Cit., p. 38.

*sentido de que ambos prezam a revolta dos ‘pequenos’ contra as definições finalizantes às quais geralmente estão submetidos”*¹⁵ (grifos meus)

Da mesma forma, o teatrólogo e poeta Vladimir Maiakovski, que participou ativamente da Revolução Russa – sendo, inclusive, panfletário da causa, pois compartilhava destes mesmos ideais –, conseguiu observar com descrença e insatisfação a causa revolucionária ser abortada pela imposição do sistema cultural monolítico do regime stalinista. Em *Mistéria-Buff* (1917), Maiakovski se apresenta como o “revolucionário” que não concebe a dissociação entre suas arte e política, tampouco seus trabalho e vida, para em *Os Banhos* (1929), quando suas expectativas sobre a Revolução já tinham se tornado severas e desesperançadas visto aos caminhos tomados pela centralização e burocratização do poder – medidas aplicadas pelos setores dirigentes como necessárias ao sucesso futuro do regime –, ser capaz de questionar criticamente a ordem estabelecida.¹⁶

Ao longo do século XX, marcado por inúmeros regimes anti-democráticos – às vezes até mascarados como “democráticos”, de acordo com os interesses dos que estavam à frente das decisões políticas – várias formas de resistência tentaram ludibriar a censura, em vários momentos e lugares do mundo ocidental. No Brasil, isso toma forma *sine qua non* aos artistas que se prontificaram a contestar a Ditadura Militar, nos anos 60 e 70, em quase todas as instâncias do *metiér* artístico (Música, Teatro, Cinema, por exemplo), com significativo sucesso, apesar dos artistas/atores terem sido perseguidos – em grande parte – pela repressão após algum tempo.

Já na tão soberana e “democrática” Nação Norte-Americana, em meio ao temível perigo comunista, tais resistências não obtêm tanto sucesso quanto à política McCartista, a qual condena ao exílio personalidades e artistas, como Charles Chaplin e Bertolt Brecht – o

¹⁵ STAM, Robert. Op. Cit., p. 37-38.

¹⁶ RIBEIRO, Juscelino Batista. *Estética e política na dramaturgia de Vladimir Maiakovski*. 2001. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2001, p. 80-131.

teatrólogo alemão se exilara nos Estados Unidos devido à perseguição nazista aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Não obstante algumas poucas obras tenham conseguido driblar a censura franquista, esta obteve êxito em fazer calar muitas das vozes contrárias ao seu discurso monolítico, seja pela “eliminação física” de alguns artistas e exílio de outros, seja por cortes a partes de determinadas obras artísticas ou censura de parte de outras. Nem mesmo o cinema estrangeiro ficou imune: todos os filmes exibidos nas salas de cinema espanholas – inclusive os americanos – eram dublados e, então, devidamente adaptados.

Há mais de trinta anos, em defesa do Cinema como um também importante documento para a Nova História, Marc Ferro já expunha suas teorias a respeito de Cinema e História:

“(...) Por um lado o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação. A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não tem feito do cinema uma ‘fabrica dos sonhos’? O próprio J.-L. Godard não se pergunta se ‘o cinema não tinha sido inventado a fim de mascarar o real para as massas’? Que suposta imagem da realidade oferece, a oeste, essa indústria gigantesca, a leste, esse Estado que tudo controla? De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?”

*Essas dúvidas, essas questões são legítimas. No entanto, a censura está sempre presente, vigilante, e ela se deslocou **da obra escrita para o filme e, no filme, do texto para a imagem**. Não é suficiente constatar que o cinema fascina, que inquieta; os poderes públicos e o privado pressentem que ele pode ter um efeito corrosivo; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha. Termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, de pensadores, de juristas, de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício. (...)”¹⁷ (grifo do autor)*

Luís Buñuel, reconhecidamente um dos maiores expoentes do cinema mundial, produziu a maior parte de sua obra fora da Espanha (parte na França e parte no México) exilado pelo regime do general Franco, mas sempre fazendo referências críticas à ordem católico-franquista. De suas mais importantes produções – se é que alguma não o seja –,

¹⁷ FERRO, Marc. O filme. Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques, e NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1976. p. 202.

destacam-se *Un Chien Andalou* (1929), obra surrealista feita em parceria com Salvador Dalí, *L'Âge D'or* (1930), *Simón del Desierto* (1965), *Belle de Jour* (1966) e *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972). Mas foi com *Viridiana* (1961) que Buñuel, autorizado pelo governo espanhol a voltar a seu país especialmente para as gravações¹⁸, conseguiu sua maior façanha:

*“Todos na Espanha se lembram hoje da vitória de Luís Buñuel com Viridiana, que representou oficialmente o país no Festival de Cannes em 1961 e arrebatou a cobiçada Palma de Ouro. Os censores espanhóis não perceberam que o roteiro continha uma evidente paródia da Última Ceia, e diz-se que, quando o escândalo veio à tona, a fúria de Franco atingiu o auge. Na melhor tradição espanhola de intolerância, a polícia saqueou os escritórios do produtor em Madri e queimou todas as cópias do filme que pôde encontrar. Comenta-se que a polêmica em torno de Viridiana causou o ataque cardíaco que pouco depois matou Gabriel Arias Salgado, ministro de Informação e Turismo, que havia suposto que o filme de Buñuel traria grande prestígio para a Espanha de Franco!”*¹⁹

Outros cineastas foram de igual importância para a produção fílmica de contestação frente ao regime anti-democrático franquista e para as seguintes gerações de cineastas espanhóis, dos anos 60 e 70. Enquanto a produção pró-Franco – sustentada pelo governo e apoiada pela Igreja Católica – caracterizava-se pelas películas nacionalistas e de moral religiosa, dando origem ao que se convencionou chamar “cinema-de-padre”, cujo maior êxito foi *Marcelino, Pão e Vinho* (Ladislao Vajda, 1954), as produções de resistência passaram a incorporar elementos de carnavalização e, como discute Wilson Honório da Silva, da mais pura tradição da “espanholada”²⁰.

Com *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952), Luiz Berlanga faz críticas alusões à ordem social e ao conveniente apoio financeiro americano à ditadura franquista, com o Plano Marshall, mas sem deixá-las perceptíveis à censura da época. Mas sobretudo Marco Ferreri, italiano radicado na Espanha, destaca-se nesta vertente da produção cinematográfica do período com *El Pisito* (1958) e *El Cochecito* (1950):

¹⁸ SILVA, Wilson Honório da. *Uma poética do desejo: O cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola*. 1999. 291 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1999, p. 42-43.

¹⁹ GIBSON, Ian. Op. Cit., p. 38.

²⁰ Representação estereotipada das tradições espanholas que principalmente através da literatura foi utilizada “para se referir ao exotismo de costumes e paisagens, quase sempre andaluzes, como se constata, por exemplo, na *Carmen inventada por Mérimèe*”. (grifo do autor) Cf.: SILVA, Wilson Honório da. Op. Cit., p. 39, nota 22.

*“Rompendo completamente as formas convencionais da perspectiva (de olhar e filmar), Ferreri e seus contemporâneos foram responsáveis pela produção de um dos cinemas mais críticos e radicais durante os duros anos do franquismo. Um cinema que debatendo-se contra uma situação extremamente adversa, soube como, por meio da manipulação da linguagem – e não através dos temas –, fazer uma ácida e subversiva ‘crônica’ dos anos 60.”*²¹

Com a redemocratização e o fim da censura às produções artísticas – e mesmo um pouco antes, com produções de espanhóis em solo estrangeiro e até em solo espanhol, quando conseguiam driblar a censura – vários produtores e diretores voltam a dirigir seus questionamentos e críticas à ordem político-social ou ao então findado período da ditadura. Filmes nacionais e estrangeiros proibidos de serem exibidos nas salas de cinema espanholas finalmente estréiam (como o inédito *Encouraçado Pontenkin*, do russo Sergei Eisenstein, com seu alto teor político-revolucionário; como o proibidíssimo e “erótico” *Emmanuelle*, de Just Jaeckin – o máximo da sensualidade permitida aos cinemas espanhóis eram os populares e consumistas filmes do tipo *short* e *bikini* americanos); e, inclusive, outros reestréiam (como o banido *Viridiana*, de Buñuel). Nas palavras do cineclubista Martí i Rom, “*el españolito muy pronto se iba a recuperar de 35 años de castidad y de ‘valores eternos’*”.²²

À partir da proibição – e banimento – de *Viridiana*, que viria a influenciar a posterior produção cinematográfica espanhola, nasce o chamado Novo Cinema Espanhol. Este, representado por José Luis López-Vázquez e Alfredo Landa, adeptos do chamado cinema de consumo e “masturbatório”; Carlos Saura, que nas palavras de Martí i Rom a

*“característica fundamental [de seu cinema] era esse hermetismo de unas historias profusamente repletas de claves, de veladas anotaciones, que remitían a hechos y circunstancias de la historia actual o pasada (la Guerra Civil) del pueblo español; eran films con muy escasa difusión, destinados a grupos culturalizados de la clase media de las grandes ciudades españolas.”*²³

²¹ Idem., p. 45.

²² MARTÍ i ROM, Josep-Miquel. El Cine Posfranquista. El cine español después de Franco (1975-1980): De la politización al desencanto. In: ROMAGUERA, Joaquín e RIAMBAU, Esteve (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, S. A., 1983, 2ª ed., p. 149.

²³ Idem., p. 139.

Uma “terceira via” do Novo Cinema Espanhol nascia entre estas duas vertentes anteriormente apontadas, com filmes “*divertidos e comerciais, porém dignos*”, cujos expoentes Roberto Bodegas e Antonio Drove visavam inserir a produção espanhola, dentro da dita “democracia orgânica” do “franquismo-com-Franco”, na Europa do Mercado Comum, na primeira metade dos anos setenta.²⁴

Após a morte do ditador, o cinema político ganha força – em nível nacional, mas também regional, como necessidade de auto-suficiência das regiões antes subjugadas ao monologismo cultural – podendo ser classificado, segundo o cineclubista Martí i Rom, em três vertentes: cinema de recuperação da memória coletiva, cinema como reflexo da situação política atual e cinema de incidência política. Apesar de constituir-se como algo novo, dado à nova ordem política, este *cinema de incidência política* é, na verdade, a prolongação do cinema metafórico feito anteriormente por Carlos Saura, com *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970) e *La prima Angélica* (1974), e por Victor Erice, com *El espíritu de la colmena* (1973). Devido à perturbação causada na Espanha com o olhar penetrante da protagonista – uma menina – de *El espíritu de la colmena*, Saura repete a receita de Erice com sua personagem Ana em *Cría Cuervos* (1975), se tornando o maior representante do cinema espanhol para o mundo.²⁵

Em seu tempo – ou melhor, enquanto se fazia cineasta –, o autodidata Pedro Almodóvar não precisava mais manipular de forma velada críticas ao poder ou às suas diversas instituições sócio-moralizantes, mesmo porque Franco já estava morto quando da produção de seu primeiro longa-metragem, *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* (1979-80). Em meio ao movimento conhecido como a *movida*²⁶ madrileña, sua corrosiva

²⁴ *Idem.*, p. 139-140.

²⁵ *Idem.*, p. 141-143.

²⁶ Explosão cultural e de costumes que marcou a vida madrileña pós-Franco. Entre seus mais destacados participantes estão a cantora Alaska (esta interpretou Bom, em *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*), os irmãos Costus, que decoraram os ambientes desse mesmo filme, e quadrinistas, como Nazário e muitos outros que se aglutinaram em torno da revista *El Víbora*, onde Almodóvar realizou alguns trabalhos. A *movida* em

crítica se dirigia sem medo ou comprometimento diretamente à nova ordem democrática composta, em sua maioria, pelos herdeiros e ex-colaboradores da ditadura franquista.

No entanto, faz-se necessário destacar a respeito do texto do cineclubista Josep-Miquel Martí i Rom bem como da crítica especializada da época a ausência – ou melhor, um certo desprezo – de referências a Almodóvar como membro atuante ou, ainda, como o principal representante da agitação cultural conhecida – e causada por – como a *movida* madrileña. De Martí i Rom:

“Si, por ejemplo, ‘lo berlanguiano’ presenta una importante raíz mediterránea, si la última cultura antifranquista era fundamentalmente periférica (Catalunya, Euskadi...), si en la ‘transición democrática’ la constante reivindicación autonomista de la periferia era el punto fundamental de la lucha política, en estos dos últimos años tiene lugar un cierto avance (recuperación) del centralismo. Y es en este contexto donde surgen unos films diferentes, de honda raíz madrileña, realizados por gente nueva. Son los novísimos. Éstos, que podríamos englobarlos bajo la etiqueta de la ‘fábrica Colomo’, presentan unas características comunes: son de jóvenes para jóvenes, de aquellos que ya no tuvieron ninguna ‘asignatura pendiente’, que cuentan historias, prácticamente sin connotaciones políticas y cuyo modelo es el ‘cine norteamericano’. Son Tigres de papel (1977), Qué hace una chica como tú en un sitio como éste (1978), y La mano negra (1980), de Fernando Colomo, y Opera prima (1980), de Fernando Trueba, coguionista en alguno de los films anteriores. Todos ellos son producidos por el próprio Colomo. El mayor éxito de público es Opera prima, ‘una historia de amor donde nunca se dice te quiero’ (según reza la publicidad), entre un joven de aquellos del Mayo del 68, Godard, Marcuse, Bob Dylan, que acaba de romper con su esposa, y su joven quinceañera prima, a la que hace tiempo que no veía y que se há convertido en toda una mujer. Es el mundo de los ‘pasaos’ (los que pasan de todo), de las paraciencias orientales, del Machu-Pichu, del culto al Sol, del ‘porro’, de la ‘hierba’...; es el Madrid del neolenguaje juvenil, de las frases hechas del punk verbal, del ‘rollo’...; es la ‘movida madrileña’.”²⁷

Na falta de acesso à crítica especializada da época, apresento uma observação feita por Antonio Banderas, em uma entrevista recente para um programa sobre Pedro Almodóvar, do canal Channel Four e exibido no Brasil pelo canal HBO:

Madri continua até os dias atuais, mas em nada lembrando o movimento dos anos 70 e 80: hoje seu significado se assemelha ao da vida noturna, o “sair de casa” para os “agitos” ou para as “baladas”. No dicionário espanhol/português, a tradução de “movida” é: *adj* movida, impelida, impulsionada; *sf* agito, agitação (PEREIRA, Helena B. C. & SIGNER, Rena. *MICHAELIS*: minidicionário espanhol-português, português-espanhol. São Paulo: Melhoramentos, 1993, p. 207.).

²⁷ MARTÍ I ROM. Op. Cit., p. 154.

“ – Pedro Almodóvar – I shouldn't forget this – was high criticized in Spain at being his career. High criticized! The Pedro Almodóvar's success upstairs with the success international.”²⁸

Qualquer texto que se leia hoje sobre a *movida*, ter-se-á, com absoluta certeza, este cineasta manchego – na época um principiante, mas muito atuante – como a figura central e em torno da qual figuravam outras tantas tendo-o como referência; em 27 de outubro de 1980, era lançado na Espanha seu primeiro longa-metragem, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, mas, antes disso, ao longo dos anos setenta ele produzia seus polêmicos curtas-metragens²⁹ em Super 8mm, os quais exibia – fazendo a sonoplastia na hora, inclusive – nas agitadas festas freqüentadas, entre outros, por seu círculo de amigos, os mesmos da *movida*.

A não inserção de Almodóvar como membro do movimento, por Martí i Rom, talvez possa ser explicada por uma não aceitação de vanguardas no momento em que estas surgem, uma vez que quem as observa, absortos por uma estética anterior, teimam em não aceitá-la como tal – ainda porque a obra de Pedro de então representava uma ruptura brutal com os padrões já vistos, tanto estética quanto moralmente. Um tanto pior seria imaginar que tal negligência deste cineclubista possa ser por simples desconhecimento do assunto a que se propôs tratar: a *movida* madrileña.

²⁸ “Almodóvar foi muito criticado na Espanha no início da carreira. O sucesso de Pedro começou com o sucesso internacional.” In: Tudo Sobre o Desejo: o cinema passional de Pedro Almodóvar. Direção: Nick Cory-Wright. Grã-Bretanha: Channel Four Television Corporation, 2000. 1 filme (60 min. aprox.), son., color. Tradução e legendas para o Português: Gemini Vídeo. Transcrição do Inglês minha.

²⁹ Justamente por não ser comercial, a obra de Pedro Almodóvar em curtas-metragens é desconhecida do grande público, inclusive aqui no Brasil. A maior parte deles foi produzida em 8mm., um em 35mm. e outro em 16mm. Títulos: *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974, 10 min.), *Film político* (1974, 4 min.), *La caída de Sodoma* (1975, 10 min.), *Homenaje* (1975, 10 min.), *Blancor* (1975, 5 min.), *El sueño o La estrella* (1976, 12 min.), *Trailer of Who's afraid of Virginia Wolf?* (1976, 5 min.), *Sea caritativo* (1976, 5 min.), *Muerte en la carretera* (1976, 8 min., em 35mm), *Las tres ventajas de Ponte* (1977, 5 min.), *Sexo va, sexo viene* (1977, 17 min.), *Folle... folle... folleme... Tim* (1978, 90 min. aprox., com Eva Siva e Pedro Almodóvar) e *Salomé* (1978, 11 min., em 16mm.).

Sobre a redemocratização

Já em fins dos anos quarenta, Franco pensava em fazer seu sucessor. Contrariando as expectativas de seus partidários, sua escolha foi para o Príncipe Juan Carlos, neto de Alfonso XIII, cuja família vivia em exílio, em Portugal, desde os anos trinta. Com o consentimento – e desejo – do rei Juan Carlos, o príncipe se muda para a Espanha, com 11 anos de idade, para ser educado segundo a cultura de seu povo e as orientações políticas para suceder o generalíssimo ditador Francisco Franco. Consciente de sua mortalidade, o próprio Franco inicia a transição política que levaria à redemocratização do país, muito embora não fosse essa a sua intenção, mas, pelo contrário, desejasse manipular a perpetuação das ordens política, econômica e social.

Com a morte do ditador, a 20 de novembro de 1975, Juan Carlos é coroado, “*prometendo ao Parlamento-fantoches de Franco ser leal ao falecido e manter os princípios e leis de seu Estado*”.³⁰ Mas, como temiam os apoiadores mais conservadores do regime franquista – ou como o próprio ditador o imaginasse e preferisse que o inevitável acontecesse após sua morte –, o monarca põe em andamento o processo de redemocratização, transformando seu país em uma monarquia parlamentarista. Pela primeira vez, e para garantir a união nacional, a nova Constituição regulamenta a autonomia tão reivindicada pelas regiões políticas espanholas³¹, prioriza a questão educacional, inclusive desvinculando-a – bem como o próprio Estado – da Igreja³².

³⁰ GIBSON, Ian. Op. Cit., p. 63.

³¹ CONSTITUIÇÃO do Reino da Espanha, de 1978. Título Preliminar, Artigo 2: *A Constituição fundamenta-se na indissolúvel unidade da Nação espanhola, pátria comum e indivisível de todos os espanhóis, e reconhece e garante o direito à autonomia das nacionalidades e regiões, que a integram e a solidariedade entre todas elas.* In: CHACON, Vamireh. *A experiência espanhola*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1979. p.113-114.

³² CONSTITUIÇÃO do Reino da Espanha, de 1978. Capítulo Segundo, Artigo 16: 1. *Garante-se a liberdade ideológica, religiosa e de culto dos indivíduos e comunidades sem mais limitações, nas suas manifestações, que a necessária para a manutenção da ordem pública protegida pela lei.* 2. *Ninguém será obrigado a declarar sua ideologia, religião ou crenças.* 3. *Nenhuma confissão terá caráter estatal. Os poderes públicos levarão em conta as crenças religiosas da sociedade espanhola e manterão as consequentes relações de cooperação com a Igreja Católica e as demais confissões.* Idem, p 116-117.

Apesar desse rompimento entre Estado e Igreja, e graças à importância desta na vida dos católicos espanhóis – maioria absoluta da população mesmo depois do fim da ditadura e da imposição do catolicismo como religião oficial e única –, novas formas de colaboração entre ambos são incorporadas, inclusive na Constituição: o Estado precisava do apoio popular católico para sua sustentação bem como a Igreja das subvenções governamentais – o “imposto religioso”³³ – para se manter, até pelo menos 1992. O ensino religioso (Católico) na rede pública estava abolido e deixava de ser obrigatório em instituições de ensino particulares. Não apenas no cotidiano educacional mas também no comportamental (Moral), a Igreja continua a exercer grande influência, fazendo campanha contra as secretarias de saúde, entre outras, e suas campanhas de controle de natalidade e/ou contra a AIDS, mesmo indo contra a opinião pública e às entidades internacionais contra a epidemia, se enfraquecendo tanto interna como externamente, mas com o apoio das conservadoras encíclicas papais.³⁴

Liberdades individuais são restauradas, finda o longo período de censura, o pluripartidarismo se consolida, inclusive com a legalização do Partido Comunista; mas, ao mesmo tempo, os grupos políticos dominantes do período anterior se mantêm. Como estratégia política que evitaria conflitos que pudessem colocar em risco a restauração democrática e o desenvolvimento, Juan Carlos nomeia, como sucessor do Primeiro Ministro Arias Navarro, o antes também partidário e colaborador franquista Adolfo Suárez. Nas primeiras eleições gerais, em 1977, a coalizão de centro-direita (herdeiros e representantes diretos do regime anterior) foi a grande vencedora: a União de Centro Democrático (UCD), partido do Primeiro Ministro Suárez, fez 165 das 350 cadeiras do Parlamento.

³³ 0,52% de dedução do imposto de renda espanhol poderia ser destinado, de acordo com a vontade do contribuinte, para a Igreja Católica – ou para o Estado – e suas atividades de “fins sociais”, a partir de 1987. Gibson, Ian. Op. Cit., p. 90.

³⁴ Idem., p. 93.

Principalmente em política – e religião, como anteriormente apresentado –, as contradições da população espanhola pós-Franco se mostram gritantes. Sobre as eleições de 1979, Martí i Rom comenta que *“el españolito cuando vota en las generales lo hace al centro-derecha, en las municipales se transforma en socialdemócrata y en las sindicales en eurocomunistas.”*³⁵

Tendo em vista a inserção do país na Comunidade Econômica Européia (CEE), os grupos políticos, econômicos e de representação social espanhóis, sem perder de vista seus interesses particulares, se comprometem a não impor obstáculos às medidas necessárias para o desenvolvimento econômico com o chamado “Pacto de Moncloa”³⁶. Em 1986, a Espanha foi aceita na CEE.

³⁵ MARTÍ i ROM. Op. Cit., p. 157.

³⁶ MUNIZ, Ana Lúcia Gomes. Os Pactos de Moncloa e a transição política espanhola. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995. p. 183-199.

CAPÍTULO II

*Atiende mis ruegos, escucha mi canto,
enjuga mi llanto de amargo dolor.*

(La Ley del Deseo)

Dialogismo e Intertextos

“...O diretor desta revista, de qualquer modo, explicitou: escreva sobre qualquer coisa que tenha atualidade. E EU pensei: a atualidade é a capacidade de atuar. E EU tenho uma boa dose dessa capacidade. Sou a atualidade. Estou querendo dizer que me convenci imediatamente de que o melhor e mais interessante era EU MESMA. Fiquei encantada com a idéia, porque acho que é um tema não só atual como também muito original, pois até então ninguém tinha tido a idéia de falar sobre MIM.

Mas também escreverei sobre o MUNDO, ou a VIDA, como preferirem. Isto é, também contarei coisas de minhas amigas Mary Von Etica e Addy Posa. São muito insignificantes, ou melhor, monstruosas, mas como elas passam todas as noites na rua através delas é possível ficar sabendo de muitas coisas.”³⁷

Neste capítulo, farei a apreciação de alguns dos diálogos e intertextos presentes na obra de Pedro Almodóvar, seja com outros cineastas, escritores, teatrólogos, com o público e com a cultura popular, espanhóis e estrangeiros, mas também com ele próprio e com a sua produção. Para tanto, me foi muito útil os estudos de Robert Stam³⁸ sobre a obra de Mikhail Bakhtin, tanto em seus conceitos sobre o dialogismo (subentendendo aí os “intertextos”) quanto à carnavalização – sendo esta assunto do próximo capítulo –, e sua aplicação para os estudos sobre o cinema. Segundo Stam, a visão politizada da linguagem e da arte de Bakhtin, são “*impregnadas de ‘dialogismo’ (ou seja, a geração transindividual de significado), ‘heteroglossia’ (multilinguagem) e ‘tato’ (o conjunto dos códigos que governam a interação discursiva).*”³⁹

Em seus dois primeiros longa-metragens, *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas Del Montón* e *Laberinto de Pasiones* (1982), Almodóvar dialoga com o seu momento artístico-social, a “movida” madrileña, apresentando-a para o restante da Espanha e para o mundo. O diálogo se estabelece entre ele e as pessoas – artistas e personalidades boêmias – que

³⁷ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 17.

³⁸ Doutor em Literatura Comparada por Berkeley e especialista em Cinema, é professor de Cinema na Universidade de Nova Iorque.

³⁹ STAM, Robert. Op. Cit., p. 59.

compunham tal movimento, inclusive ele próprio. Neles, não há uma preocupação em se travar um diálogo com qualquer vanguarda de então ou tradição cinematográfica, mas simplesmente se apresentar como algo novo e independente, uma vanguarda sem qualquer compromisso com as estéticas artísticas que se apresentam na cultura pós-Franco.

Em estudos póstumos e um tanto distanciado do fervor dos acontecimentos, o professor, especialista em Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Eduardo Peñuela-Cañizal, em 1996, faz uma expressiva observação a respeito da obra – em especial, do primeiro longa-metragem – de Pedro Almodóvar, direcionando-se a críticos ou estudiosos desavisados ou não preparados que partem primeiramente da comparação com diretores espanhóis já há muito consagrados. Segundo ele,

“À primeira vista, a mise en film de Pepi, Lucy, Bom y Otras Chicas del Montón não parece acoplar-se às características temático expressivas das fitas que, em termos de fato fílmico, melhor representam as duas tendências do cinema espanhol (...) e, no que diz respeito ao fato cinematográfico, a obra de Almodóvar se ressent de ‘falhas’ que, na opinião de alguns críticos, a distanciam, por completo, do refinamento de produção de películas como, digamos, Elisa, Vida Mia e Los Ojos Vendados, ambas conhecidas do público brasileiro... (...)*

Visto, porém, através de seus interstícios expressivos, o primeiro longa de Almodóvar arremete no olhar do espectador imagens em que, sem preconceitos, se instalam conteúdos de um conflito que, desde Viridiana, para precisar um ponto numa trajetória cuja origem remonta a Um Chien Andalou, desafia a criatividade dos melhores cineastas espanhóis, tenham eles alcançado ou não projeção universal.”⁴⁰

Uma vez que a “movida” acontecia em Madri – e não em qualquer outro lugar da Espanha ou do mundo –, entender o que se passava pela cabeça daquelas pessoas, somente fazendo parte ou se dedicando a estudá-las.

⁴⁰ PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. A corrosão do Relato Falocêntrico no Primeiro Longa de Almodóvar. In: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996. 2ª ed., p. 18-19. * “Os recursos para realizar o filme foram muito pequenos, como se sabe. Em boa parte se devem às gestões feitas por Carmen Maura e Félix Rotaeta. Almodóvar confessa, em entrevista dada a Nuria VIDAL (1989:16), sua falta de jeito para pedir dinheiro. A fita inteira foi rodada em 16mm e, como o dinheiro era conseguido por etapas, o cineasta teve de ir refazendo o roteiro constantemente, alterando as cenas segundo as circunstâncias e, no dizer de Carmen Maura, é curioso ver, no filme, planos concatenados que criam uma forte sensação de continuidade, embora alguns deles tivessem sido filmados em tempos muito diferentes. Assim, na sequência inicial, ‘Pepi abre a porta em junho de 1979, senta-se na sala em dezembro do mesmo ano e começa a falar com o policial em junho de 1980’ (VIDAL, 1989:18). (...)” (Nota do Autor)

A vida sócio-cultural madrilenha no final dos anos setenta era algo que fantasticamente inimaginável. Depois de décadas de isolamento cultural, onde a censura atuara de forma a não permitir a entrada no país de qualquer influência que subvertesse o regime, a Espanha recebe todas as informações das transformações culturais acontecidas no mundo ocidental até então. Movimentos de emancipação e liberação feminina, movimentos *hippie* e *punk*, *pop art*, pós-modernismos culturais, entre outros, são incorporados a um só tempo, principalmente em Madri e pelas camadas mais jovens de sua sociedade – sedentos em viver o novo, sepultando o passado, porém desencantados com a ordem social e política que se estabelecera.

Com a estréia de *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, a 27 de outubro de 1980, em Madri, somente mesmo os membros daquela agitação cultural para travarem diálogo com as imagens e discursos que na tela eram exibidos. A excentricidade das personagens não permitia qualquer identificação com grande parte do público espanhol, e, mesmo nas salas de cinema de Madri, havia quem aplaudisse e quem vaiasse tal extravagância estética; era um misto de entusiasmo – por parte dos mais jovens e/ou inseridos na agitação da “movida” – e indignação – por parte do público mais conservador, que embora “aberto” para vanguardas, não aceitava esta como algo sério, ou digna de apresentar-se como tal.

Algumas cenas inevitavelmente repudiavam grande parte do público, como uma na qual Bom (Olvido “Alaska” Gara), na presença de Pepi (Carmen Maura), urina – de pé – no rosto de Luci (Eva Siva) e esta, então, sente-se sexualmente extasiada como nunca antes em seus anos de casamento com um policial corrupto e machista que a maltratava – a corrupção e os maus tratos do marido machista, ante a indignação do público, eram elementos pouco relevantes frente ao êxtase da “mijada” da homossexual (liberada e baterista de banda *punk*) sobre a reprimida e mal amada dona de casa. Ou outra cena, quando Pepi oferece sua

virgindade a este mesmo policial corrupto em troca de ele nada fazer a respeito de seu cultivo de maconha – de plástico – na varanda de seu apartamento.

Em *Laberinto de Pasiones*, considerado o manifesto da “movida” madrilenha, o público já havia se habituado com as estranhas figuras que habitavam a vida noturna naqueles princípios de anos oitenta, mas, ainda assim, a identificação com as personagens, bem como as novidades culturais absorvidas do mundo ocidental, faziam-se tanto quanto complicadas. Ainda levaria algum tempo para que, inclusive, a crítica espanhola aceitasse o trabalho do cineasta manchego. Como afirma Antonio Banderas,

*“– I remember the people screaming, yeah! With the people applauding, the people hooting... It was a madness! I didn't know if the move was successful, but I knew, definitely, that Pedro Almodóvar always going to make an impact.”*⁴¹

Nas primeiras cenas de *Laberinto de Pasiones*, que se passam no Rastro – bairro de Madri equivalente ao Soho em Nova Iorque, visto a pluralidade cultural e frequência quase total de jovens –, Sexilia (Cecilia Roth) está à procura de rapazes – e há muitos à disposição e para todas as orientações sexuais – para satisfazer sua ninfomania. Na mesma seqüência de cenas, está sentado em uma mesa externa de bar, Fabio (Fany McNamara), um hilário homossexual *punk*, acompanhado uma amiga também *punk* – a típica garota *punk*, com visual agressivo, roupas de couro e cabelos multicoloridos e despenteados –, porém aparentemente muda; Fabio, após cheirar um vidro de esmalte de unha para ter um “barato”, flerta com um rapaz, Riza (Imanol Arias), em uma mesa do outro lado. Os dois conversam um pouco e se dirigem ao apartamento do primeiro para o “prazer”. Cabe observar que, não fosse pelo idioma falado, o espanhol, tais cenas nunca seriam associadas à cidade de Madri, ou à Espanha, tamanho o estranhamento causado pela falta de elementos culturais espanhóis visto às incorporações de elementos do mundo ocidental naquele momento.

⁴¹ “As pessoas gritavam, aplaudiam, vaiavam... Foi uma loucura. Eu não sabia se o filme tinha feito sucesso, mas sabia, com certeza, que Almodóvar sempre causaria impacto.” In: Tudo Sobre o Desejo: o cinema passionnal de Pedro Almodóvar. Op. Cit. Transcrição do Inglês minha.

Neste filme, Fabio vive a representação de uma importante personagem de Almodóvar: Patty Diphusa⁴² (no filme há também uma referência a ela, numa entrevista para uma revista de atualidades), a incansável e insaciável atriz pornô que nunca dorme e que nunca se envolve em qualquer relacionamento mais sério, apenas “transa” sem parar, ora com alguém que encontre e ache interessante ora com qualquer um que, não conseguindo resistir ao seu *sex appeal*, a violenta. A amiga *punk* de Fabio poderia muito bem representar uma das melhores amigas de Patty, Mary Von Etica:

*“A principal virtude de Von Etica é sua inutilidade, nunca faz nada, a não ser se maquiar e aparecer nos lugares. Pinta as unhas de preto e faz quatro anos que não as corta. Já do tamanho dos dedos, suas unhas compridas determinaram sua vida, ou seja, elas a paralisaram. Não pode fazer nada com as mãos, a não ser fumar e olhar para os dedos quando ri. Nem pode fazer uma ligação telefônica. Von Etica não podia prever que deixando crescer as garras reduziria sua existência ao essencial, como se fosse realmente uma moça inteligente. (...) Von Etica, não podendo utilizar as mãos, só pode fumar, beber e rir nas festas. Isso EU chamo de reduzir sua existência ao essencial.”*⁴³

Os atores desses dois primeiros filmes eram amigos de Almodóvar à época e, muitos deles, amadores. As participações de bandas *punk*, da mesma forma, eram de pessoas ligadas ao diretor manchego e à agitação da “movida”. O próprio Almodóvar tinha sua banda e fazia parceria com Fany “Fabio” McNamara, além de desenvolver outras atividades, como fotonovelas *trash* e os contos da personagem Patty Diphusa, publicados no periódico La Luna. Através destes filmes de Almodóvar, os membros da “movida” se apresentaram para o restante da Espanha e para o mundo.

A partir de *Entre Tinieblas* (1983), Almodóvar passaria a dialogar um pouco mais com a cultura espanhola. O principal diálogo nesse filme é com o chamado “cinema de padre” tão popular no regime franquista, mas agora de forma absolutamente subvertida. O convento das Redentoras Humilhadas vive em função de proporcionar uma segunda oportunidade a

⁴² Patty Diphusa, além de alter-ego de Almodóvar, foi uma personagem criada para a revista madrilenha *La Luna*, que apesar de alguns “excessos” é uma - ou talvez a mais - expressiva representante da *movida madrilenha*, dentre as suas personagens.

⁴³ ALMODÓVAR, Pedro. Op. Cit., p. 17-18.

mulheres que haviam se desvirtuado dos caminhos cristãos. Cada uma das freiras do convento havia recebido esta oportunidade de se redimirem e se converteram à vida dedicada a Cristo: Irmã Esterco (Marisa Paredes), Irmã Víbora (Lina Canalejas), Irmã Perdida (Carmen Maura), Irmã Rata de Beco (Chus Lampreave) e a Madre Superiora (Julieta Serrano); há também um capelão (Manuel Zarzo).

Dentro do convento, apesar de continuarem a auxiliar mulheres em problemas os mais diversos, não conseguem livrar-se dos seus próprios vícios: a Madre Superiora, lésbica, viciada em heroína e cocaína, é fã de boleros que falam “da verdade da vida” (amor e desilusão) e do cantor Lucho Gatica (ela era apaixonada por uma ex-interna, também fã do cantor, filha de um marquês – e importante financiador do convento –, que fugiu para a África para livrar-se do autoritarismo de seu pai; quando chega uma nova interna, a cantora Yolanda, outra fã do mesmo cantor, a Madre se apaixona novamente); a Irmã Perdida é a cozinheira do convento, obcecada por limpeza, guardiã e protetora de “Niño” (um tigre que é criado dentro do convento como se fosse filho das irmãs), às vezes tocando bongô para acalmá-lo; a Irmã Víbora, fanática por moda e tecidos metálicos, desenha trajes extravagantes para as Virgens (nossas senhoras) – como o traje dourado para Nossa Senhora dos Desamparados –, trajes estes que são confeccionados pelo capelão; este, por sua vez, celebra as missas fumando; a Irmã Esterco, também viciada e constantemente drogada, vive em pleno transe – vendo cores invertidas e imagens distorcidas, associando-as a anunciações divinas – e tendo alucinações, sempre se sujeitando a ferimentos físicos do tipo masoquista, pretende pagar pela culpa de ser uma assassina; e a Irmã Rata de Beco que, gulosa, não se conforma com as penitências de suas companheiras, especialmente com as dietas hipocalóricas, mas, seu talento secreto é escrever folhetins “calientes”: sem saber do que acontece fora das paredes do convento, ela é a mais bem sucedida escritora do gênero, só que quem lucra é sua irmã gananciosa.

Quando Yolanda (Cristina Sánchez Pascual) abriga-se ali, acaba por provocar profundas transformações no convento, que está prestes a ser fechado pelas instâncias superiores por – segundo estas mesmas instâncias – não ter mais serventia e por não contar mais com o apoio financeiro do Marquês, pai da ex-interna Virgínia, e que falecera recentemente; tais transformações afetariam a vida de cada uma das freiras, mas principalmente a vida da possessiva e apaixonada (por Yolanda) Madre Superiora, embora não permanecendo ao lado desta ao final.

A infelicidade com a qual a Madre Superiora conviveu em seus longos anos de “trevas” não foi suprimida, da mesma forma que grande parte da Igreja – na Espanha – não consegue se libertar de seus próprios fantasmas, construídos durante décadas de franquismo enquanto se mantiveram a favor (e em concordância, bem como se apoiando nele) com o poder. E, em uma conversa com a Marquesa (Mary Carrillo) – a viúva do dito Marquês – sobre a herança que o marido teria prometido à Ordem das Redentoras Humilhadas, esta responde que ele nada havia deixado por escrito e que o convento deveria aprender a sobreviver por si só, e também que ele já havia “ido” tarde, pois sempre fora péssimo marido e pai – tanto que a filha fugiu e nunca mais deu notícias. Nesta ocasião, segue-se um pequeno diálogo de estranhamento entre as duas:

“ – *¡No digas eso! Él era un bueno siervo de Dios.*

– *Era un fascista. ¡Desde que él murió, me siento liberada!*”⁴⁴

Antes de ir embora, porém, a Marquesa surpreende à Irmã Perdida – com a qual mais simpatiza – presenteando-a com um belo embrulho: era uma caixa de sabão em pó. Como que dizendo que o lugar precisava de uma boa “limpeza”.

Alguns desses fantasmas, são apresentados por Almodóvar em filmes posteriores, como a pedofilia clerical (esta será assunto para as páginas seguintes), que Almodóvar trata

⁴⁴ “- Não diga isso, ele era um bom servo de Deus! - Era um fascista. Desde que morreu me sinto livre!”. Tradução para o Português e legenda: Cult Filmes; transcrição do Espanhol minha.

brilantemente em *La Ley del Deseo* (1986), ou a má formação educacional proporcionada pela Igreja, uma vez que liderada por uma ordem tão conservadora quanto intolerante, a *Opus Dei*, em *Matador* (1985-86). No primeiro, o padre (Germán Cobos), não conseguindo administrar tal situação, nega a Tina (Carmen Maura) que freqüente sua paróquia e cante no coral: ele havia sido o primeiro homem de Tina, que, quando criança, era um garoto; na juventude, o garoto fugiu com o pai para outro país, onde fez operação de mudança de sexo para viver maritalmente com este. No segundo, o padre (Jaime Chávarri) consegue perceber – este se mostra sensível e pouco conservador – o quanto a mãe de Angel (Antonio Banderas), Berta (Julieta Serrano), o oprime, mas ao invés de questionar tal opressão e possessividade acaba por concordar com ela, uma vez que tem a autoridade de alguém que faz parte da *Opus Dei*. Outra personagem psicologicamente afetada por essa opressão educacional e possessividade materna é Antonio Benitez (Antonio Banderas), de *La Ley del Deseo*, cuja mãe (Helga Liné) tenta vigiar todos os seus passos, enquanto o pai político está sempre ausente à casa; estes podem, implicitamente, ser relacionados à *Opus Dei*.

Em *¿Que he Hecho Yo Para Merecer Esto!!*, “mistura de *kitsch* e pia de cozinha”, o diretor manchego estabelece um diálogo direto com o cinema neo-realista. A personagem Gloria (Carmen Maura) vive em função da família e de ajudar ao sustento desta – vivem em um pequeno apartamento de um conjunto habitacional de classe média-baixa, ela, o marido, dois filhos e a sogra –, trabalhando fora como faxineira. Ela, de tão desiludida, não vê quaisquer perspectivas de melhora e muitas vezes se droga com remédios controlados e até com produtos de limpeza; mas às vezes sonha: principalmente com um homem que a satisfaça e não apenas a use como objeto de descarga de energia, como seu marido diariamente o faz. Neste filme, nem as cores – característica fundamental da obra do diretor manchego – se sobressaem, tão “cinza” e triste é a vida da protagonista.

Dentro do filme há uma participação bastante oportuna de Almodóvar – em vários de seus filmes, ele fez pequenas aparições ou participações –, num programa de televisão, uma espécie de vídeo-clipe ou especial musical melodramático, dublando *La bien paga* (cuja voz que se ouve é de um de seus atores, Miguel Molina), que a “abuela” assiste e exclama que não se faz mais músicas como essa. Ironicamente, tal música de mulher mal amada poderia ser o tema de Gloria. Há a participação de Fany McNamara, vestido de “dama” se maquiando sentada em frente ao espelho da penteadeira. E isso bem ao estilo da tradicional “espanholada”, dos exageros de figurinos e maquiagem captados por *close-ups* alternados, muito utilizados por cineastas espanhóis dos anos cinquenta quando de suas estratégias estéticas para burlar a censura, mas que, ao mesmo tempo, inseriam novas características visuais ao gosto popular.⁴⁵

O marido de Gloria, Antonio (Angel de Andrés López), é um taxista que quase nunca traz dinheiro para casa, ex-amante platônico de uma cantora alemã simpatizante da causa nazista – e por quem ainda é apaixonado, sempre colocando sua música tema, *Nur nicht aus liebe weinen*, para tocar em casa. A sogra, “abuela” (Chus Lampreave), que implica com o jeito de ser da nora, é obcecada por dinheiro, esconde alimentos em um armário trancado, tem preferência pelo neto mais velho, Toni (Juan Martinez), este qual lhe escreve e lê cartas, e superprotetora deste bem como de seu pai. Toni, por sua vez, finge ser bom aluno, anda em más companhias e, muitas vezes, se droga. O filho mais novo, Miguel (Miguel Angel Herranz), que tem cerca de doze anos, é homossexual, tendo casos sempre com homens adultos (como o pai de um amigo) e, em troca de tratamento dentário e de uma vida melhor, em dado momento do filme, escolhe morar com o dentista pedófilo (Javier Gurruchaga). Em meio a tantos percalços, “nada” mais consegue causar espanto a Gloria.

⁴⁵ SILVA, Wilson Honório da. Op. Cit., p. 44-45.

Passeando com seu neto preferido, a “abuela” encontra um lagarto e o leva para casa. Como as coisas de que ela mais gosta são bolinhos, saco de plástico, cemitério e dinheiro, o neto escolhe o nome para o bicho: “dinheiro”, “porque é verde como haxixe”. Este será, mais tarde, a única testemunha do assassinato que acontece no filme: Gloria, para se defender de uma agressão do marido, acaba por dar-lhe uma paulada fatal na cabeça. Como não havia muito para a “abuela” fazer ali, esta decide voltar, acompanhada do neto Toni, ao seu “pueblo” – um outro diálogo importante (e constante) na obra de Almodóvar é com as pessoas mais velhas, especialmente as senhoras (mães, avós), que não se conformam com a vida moderna das grandes cidades no pós-franquismo, preferindo voltar a seus “pueblos” e, enquanto não o conseguem, vivem de nostalgia.

Como a única testemunha era o lagarto “dinheiro” e não havendo provas do crime, a protagonista Gloria não paga pelo assassinato do marido. Mas, agora, ela está absolutamente só e deprimida. Antes de se entregar totalmente, ainda dá abrigo em sua casa, por algumas horas, a filha de uma vizinha: a mãe é muito impaciente com os poderes sobrenaturais da menina. Gloria está trocando os papéis de parede de sua cozinha e a menina se propõe a ajudar: apenas com os olhos, a garota movimenta os móveis da cozinha e cola os papéis. Gloria parece sentir-se espantada, pela primeira vez em muito tempo, com os poderes que uma criança tem para transformar uma vida sem razão em extremamente útil. Na cena final, sozinha, ela está prestes a desistir de “tudo”, na sacada de seu apartamento, provavelmente entre o sexto e o oitavo andar, quando vê seu filho Miguel – até então, seu por tanto tempo ignorado preferido – voltando pra casa. Na sala, eles se abraçam e parece que a vida ganha, enfim, sentido.

Na Espanha pós-ditadura, em vários segmentos da sociedade conservadora e ainda muito intolerante, o tema da homossexualidade se apresenta um tanto maldito, mas será recorrente em vários dos filmes de Almodóvar, sendo explícito em *Laberinto de Pasiones*,

¿Que he Hecho Yo *Para Merecer Esto!!*, *La Ley del Deseo* e *Todo sobre mi madre* (1998), implícito em *Entre Tinieblas*, *Matador* e *Kika* (1993), e, ainda, em pequenas personagens como em *Tacones Lejanos* (1991). Antonio Banderas, em entrevista para um especial de televisão sobre Almodóvar, fala sobre uma de suas principais personagens:

*“– In Law of Desire, my character is homosexual: clearly, openly and graphically. But at the same time he’s a killer, also openly and clearly. And anybody complained about that. When they saw the movie, the people were just put in a lot of stress in the fact that its portrait such a homosexual kissing another guy in mouth on the screen, or getting in bed with him, but nobody put in the fact that he was a killer. So, for... and the morality people, they came to say that to kill is ok, but to kiss is not.”*⁴⁶

Mesmo entre a classe artística espanhola, houve estranhamento e descrédito quanto a este diálogo tão providencialmente direcionado ao público homossexual, como comenta o editor – de todos os filmes de Almodóvar, vale lembrar – José “Pepe” Salcedo no mesmo programa de televisão:

*“– Recuerdo que salíamos de la estrena de esa película, y un director amigo y tal me dicho: ‘estay muy bien esa película, pero esa película de maricones no... no va hacer nada en España’. Bueno, eso... eso... buenas críticas y hay llamado muy dinero, ¿no?, pero la gente estaba mui... [faz uma careta]”*⁴⁷ (grifo meu)

Como já se poderia esperar, a orientação sexual do diretor manchego, muitas vezes foi alvo para a rotulação de sua obra como “cinema homossexual”, ignorando-se assim que alguns de seus filmes são “heterossexuais” e, mesmo os que têm protagonistas ou personagens homossexuais, todos eles são sobre pessoas comuns, que tratam do cotidiano de pessoas comuns, que vivem dramas e desejos comuns, independentemente de orientação sexual, classe social, ideologia, moral ou religião. Sobre o cinema não determinado por orientação sexual, o

⁴⁶ “– No filme, meu personagem é gay. Claramente, obviamente e graficamente. Mas também é um assassino. Óbvio e claramente. E ninguém reclamou disso. Quando viu o filme, o público se concentrou no fato de ele mostrar um homossexual beijando outro homem na boca e transando com ele. Ninguém reclamou de ele ser assassino. Os moralistas disseram que matar pode, mas beijar, não.” In: *Tudo sobre o Desejo: o cinema apaixonado de Pedro Almodóvar*. Op. Cit. Transcrição do Inglês minha.

⁴⁷ “– Quando saímos da estreia, um amigo diretor me disse: ‘O filme é bom, mas essa coisa de bichas não vai fazer sucesso na Espanha’. Bem, a crítica gostou e o filme faturou bem, mas o público ficou chocada.” Idem. Transcrição do Espanhol minha.

- também homossexual – diretor americano, John Waters (*Cry Baby*, *Hairspray* e *Serial Mom*)
- o título brasileiro deste é *Mamãe é de Morte* –, entre outros) acrescenta que:

“– *His films celebrate sex. Gay films that are heterosexual friendly and straight films that are homosexual friendly. That’s what I love about them: that people with all sex orientations run together and get along. What is my idea for a great night.*”⁴⁸

Ainda assim, o fator da orientação sexual é algo a ser respeitado como determinante, inclusive, de como compõe suas personagens e histórias. Mas também, e principalmente, como Pedro Almodóvar dialoga com outros autores e obras conhecidamente homossexuais. Como em *La Ley del Deseo*, para tratar de temas como a homossexualidade das personagens principais, do abandono e das dificuldades em relacionar-se afetivamente, faz utilização de *A voz humana*, de Jean Cocteau, texto este que, dentro do filme, é adaptado pela personagem Pablo Quintero (Eusebio Poncela) para o teatro, especialmente para a interpretação de sua irmã transexual Tina. Em *Todo sobre mi madre*, o escritor homossexual Truman Capote – que também é citado em *La Ley del Deseo* – se faz presente quando Manuela (Cecilia Roth) presenteia, no início da trama, seu filho Esteban (Eloy Azorín) com *Música para camaleones*: o autor, que desde criança já era escritor, é fonte de inspiração para o filho da heroína.

Em *Matador*, Almodóvar estabelece definitivamente seu diálogo com a cultura espanhola. Antes já o fizera, principalmente a partir de *Entre Tinieblas*, mas agora com o elemento mais característico – e até dos mais estereotipados – para o reconhecimento dessa cultura junto ao restante do mundo: a tradicional tourada, que é considerada uma festa nacional. Misturando *thriller* policial e uma leve comicidade em algumas personagens, o diretor manchego compõe uma de suas películas mais dramáticas e exageradamente fatalistas, mas sem criar banalizações ao utilizar-se deste último elemento.

⁴⁸ “- Seus filmes celebram o sexo. São filmes gays que agradam aos heterossexuais, e filmes heterossexuais que agradam aos gays. É disso que mais gosto: pessoas de todos os tipos se reúnem e se dão bem: o meu ideal de diversão.” Idem. Transcrição do Inglês minha.

A crítica dessa vez se divide. Os periódicos espanhóis publicaram, à época de lançamento, opiniões tão fortes quanto controversas:

*“Pedro Almodóvar quería hacer una película de amor y muerte, de sexo y destrucción, de abuso e glorificación del placer, y no ha sabido o no ha querido poner los medios imprescindibles. Medios que exigían una seriedad de planteamiento del tema y tratamiento del mismo.”*⁴⁹ e

*“la secuencia en que interviene el propio Almodóvar es impresentable, y la frase última de Eusebio Poncela*⁵⁰ *completamente imbécil.”*⁵¹ ou

*“Almodóvar sigue sorprendiendo. El rey de la comedia cutre y escatológica había confesado en más de una ocasión su interés por el cine clásico de géneros [...] yo creo que pocos de sus fieles se esperaban Matador, [que] es, a mi juicio, lo mejor de Almodóvar, su película más controlada, más brillantemente narrada, y la que tiene un mayor equilibrio entre el yin y el yang genuinamente almodovarianos.”*⁵²

Muito distante de querer atribuir lição de moral, no que poderia ser uma crítica à matança de animais nos torneios das touradas, Almodóvar arma sua trama de forma a estabelecer tal elemento como pano de fundo, mas também como *leitmotiv*, para o desenlace final das duas principais personagens: a advogada María Cardenal (Assumpta Serna) e o toureiro Diego Montes (Nacho Martinez). Dessa forma, a morte – final das protagonistas – “*não é um acontecimento trágico nem um homicídio por ciúme*”, mas um momento de felicidade e prazer.⁵³ A trama policial se dá justamente na tentativa de se desvendar o desaparecimento – e assassinato – de moças e rapazes madrilenhos. A única testemunha é o paranormal Ángel (Antonio Banderas), que visualiza os crimes enquanto estes acontecem: a advogada é a assassina dos rapazes e o toureiro, o das moças, e ambos matam enquanto estão na condição de dominadores, ou seja, domadores e executores da “presa” – o touro da tourada, que é morto ao final para o êxtase do público e realização do toureiro. Em atitude

⁴⁹ VIDA NOVA: Espanha, 22/03/86. MURO, E. Gil de. Apud.: MELCHIOR, Reto. *As Duas Faces do Matador*. In: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.). Op. Cit., p. 313.

⁵⁰ Diálogo final, quando as outras personagens chegam à casa de Diego para encontrá-los mortos – a ele e a María, o primeiro morto por ela, sob consentimento e desejo dele, e ela por suicídio –, depois de terem satisfeito seu desejo carnal pela última vez: Carlos: “No pude salvarlo.” Julia: “Nadie podría.” Inspetor de polícia (Poncela): “Mejor que hay habido así. Nunca había visto nadie tan feliz.” Transcrição do Espanhol minha.

⁵¹ EL ALCÁZAR: Espanha, 15/03/86. CHAFARRINOSA. Apud.: PEÑUELA-CAÑIZAL, Eduardo (org.). Op. Cit., p. 313.

⁵² CAMBIO: Espanha, 31/03/86. FOIX, V. Molina. Apud.: Idem., p. 314.

⁵³ MELCHIOR, Reto. Idem., p. 317.

homo-platônica, Ángel assume a culpa por todas as mortes, uma vez que “tudo” faria por seu mestre, Diego Montes, mas, ajudado pela psicóloga Julia (Carmen Maura), não consegue ser suficientemente convincente para ser condenado e sentenciado. Para nada adiantaria, Diego, em seu desejo do êxtase absoluto e único (juntamente com Maria), já havia traçado seu próprio destino.

O diálogo com a cultura popular nacional se faz, a partir de então, onipresente e em inumeráveis vezes e diferentes manifestações. Para apenas alguns exemplos, temos a dança flamenca em *La Flor de Mi Secreto*, com a participação do bailarino Joaquín Cortés, no papel de Antonio, filho da empregada (Manuela Vargas) da escritora Leo – Leocádia Macías – (Marisa Paredes); esta escreve, sob o pseudônimo de Amanda Gris, romances folhetinescos que alcançam a proporção de *best sellers*, ao contrário de sua produção “séria” – ou acadêmica – assumida ao público, porém não ao gosto popular mas de um público mais letrado e sofisticado.

Abalada emocionalmente por um relacionamento que já no início da narrativa é rompido, Leo quase se deixa consumir totalmente por uma depressão que, ao final, a fará recomeçar assumindo-se totalmente como escritora dos verdadeiros ansios da mulher de seu tempo, da entrega ao amor e, de forma mais contida porém não de todo racional, à paixão – como em seus romances, de Amanda Gris. Em tal rompimento amoroso, novamente se faz claro um diálogo com o passado recente espanhol: o marido militar, tenente-coronel Francisco Arcos, “Paco” (Imanol Arias), sempre viajando em campanhas militares, não lhe dá a atenção que precisa, ou melhor, que “implora”. Tal melodrama inicia-se quando Paco está voltando de sua missão na Bósnia para uma folga de vinte e quatro horas – ele está taciturno, vestido de uniforme militar, se preparando para partir dessa vez para sempre; ela vestida de vermelho – de desejo, de Espanha:

Paco: *No tengo un día de permiso. Dentro de dos horas tengo que estar en Torrejón, espero el avión que nos llevará a Split.*

Leo: *¿¡Dos horas!?*

Paco: *Si, adelantaran el reloj.*

Leo: *¡No puede ser!*

Paco: *Hay recrudecido el conflicto.*

Leo: *¡No me lo diga!*

Paco: *Vamos, Leo, no seas niña. Yo soy militar, no tengo que le explicar cual es mi deber.*

Leo: *¡Eres mi marido! ¿Tengo que explicarle cuales son tus obligaciones conmigo?*

Paco: *¡Prometiste que aparcaríamos el nuestro hasta le terminar el conflicto!*

Leo: *¡Yo lamento mucho, no te puede aparcarme como los coches!*

Paco: *¿Por qué ni tientes entender la situación?*

Leo: *No ha nada que entender. Entre yo y tu trabajo, tu trabajo va primero.*

Paco: *Estoy tentando salvar la vida de mucha gente.*

Leo: *¿Por que no salvas a mía?*

Paco: *Estoy salvando de gente inocente. Gente que no tiene para comer, gente que mata su hambre con un sacola de pan, que no tiene ni luz ni medicinas, ni esperanza.*

Leo: *Estás hablando de mí.*

Paco: *Eres el colmo del egoísmo. ¿No podes dejar de pensar en si anche solo sea un momento?*

Leo: *¡No! ¡Eres un hijo de puta! Por llevar los pobres desgraciados de Bósnia como pretexto... Solicitaste voluntariamente en la misión de paz para huir la guerra que tenías aquí. E en esta guerra, la única víctima soy yo. Desde el momento en que decidiste pertenecer a las fuerzas internacionales de la OTAN, ya te estabas separando de mí. Podrías de haberte quedado en tu despacho del Ministerio de la Defensa, si fueras querido. Al menos ate ver como solucionarlos nuestros problemas. Pero tu solo quería sumir de mí.⁵⁴*

Era tarde: Leo ainda não sabia, mas ele já a trocara por sua melhor amiga. O casamento – ou o amor – há muito não existia, mas Leo preferia acreditar que sim e que as crises e problemas cotidianamente vividos eram causados pela exigência profissional/militar

⁵⁴ “- Não tenho um dia de licença. Em duas horas, preciso estar em Torrejón, iremos de avião a Split. - Duas horas?! - Adiantaram o horário. - Não pode ser. - O conflito recrudesceu. - Não quero saber! - Não seja criança. Sou militar, tenho meu dever. - É meu marido! Não tem obrigações comigo? - Combinamos esquecer nossos problemas durante a guerra. - Não sou de ferro. Não pode me estacionar como um carro. - Por que não tenta entender? - Não há nada o que entender. Seu trabalho vem em primeiro lugar. - Estamos salvando muitas vidas. - Por que não salva a minha? - Falo de gente inocente. Gente que passa fome, que não tem eletricidade nem remédios! Nem esperança. - Está falando de mim. - É o cúmulo do egoísmo. Nunca pára de pensar em si mesma? - Você é um filho da puta! Usar os coitados da Bósnia como pretexto... Pede para servir na missão de paz para fugir da guerra que tinha aqui. E nesta, a única vítima sou eu. Desde que decidiu pertencer às forças da OTAN, estava se separando de mim. Podia ter ficado no Ministério da Defesa se quisesse. Pelo menos até que resolvêssemos nossos problemas. Mas queria fugir de mim”. Tradução para o Português e legenda: Videolar; transcrição do Espanhol minha.

do amado. Já a Espanha, assim como outros países, empenhada em colaborar para resolver os conflitos étnicos na Bósnia, esquecia-se de seus próprios problemas, inclusive o étnico.

Antes de Paco partir, ela ainda tenta, mais uma vez, a reconciliação. Paco finaliza: “*¡No hay ninguna guerra comparada contigo!*”.⁵⁵ Depois que ele sai, Leo abre seu armário de remédios, que tem a forma e a cor da “cruz-vermelha”, situado sobre uma parede branca, e pega um vidro de calmantes para tomar uma overdose. Permitindo-me algumas analogias, Leo é a mulher (Espanha) tradicional patriarcalista que quer reconciliar-se com o “militar” (com o regime anterior), ainda muito presente em seu pequeno mundo, latente em sua corrente sanguínea – seu desejo de voltar a ser a mulher que precisa de um homem para amá-la, mas superprotegendo e dominando.

Em *Carne Trémula* (1997)⁵⁶, Almodóvar faz citações explícitas ao período final da ditadura franquista e às transformações que a sociedade espanhola passou a partir da morte de Franco e da redemocratização do país. Filho de uma prostituta, o protagonista desta película, Victor Plaza (Liberto Rabal), que nasce em precárias condições no interior de um ônibus coletivo, é recebido pela parteira, também prostituta, com uma mensagem de esperança – era uma noite de fim-de-ano de 1970, próxima ao Natal, na Madri de ruas vazias do Estado de Exceção. Mais de vinte anos depois, dentro de um táxi, acompanhando sua esposa Elena (Francesca Néri), Victor tenta acalmar a pressa de seu filho em nascer, numa noite quase igual à do seu nascimento, antecipando-lhe as boas novas:

“– *¡Ojea tu, no seas impaciente! ¡Se perfectamente como te sientes! ¡Porque hacen veinte y seis años yo estaba en la misma situación que tu, a punto de nacer, pero tu tienes más suerte que yo, eres un cabrón! No sabes como cambió todo esto. Mira como está la fuera llena de gente. Cuando yo nací, llorando en la calle, la gente estaba encerrada en su casa, calada de miedo. Por suerte, hijo mío, hacen mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo.*”⁵⁷

⁵⁵ “Não há guerra que se compare a você.” Tradução para o Português e legenda: Videolar: transcrição do Espanhol minha.

⁵⁶ Adaptado do romance *Live Flesh*, da escritora inglesa Ruth Rendell. Todos os outros são de autoria do diretor manchego.

⁵⁷ “- Não seja impaciente. Espere. Sei como se sente. Há 26 anos, eu estava na mesma situação, mas tem mais sorte que eu, moleque! Isso tudo mudou. Veja a rua, cheia de gente. Quando nasci, as pessoas não saíam de casa,

Porém, no decorrer da trama policial e melodramática, Pedro Almodóvar se dedica a denunciar a opressiva ação policial e as injustiças cometidas às categorias marginalizadas da sociedade, as contradições ocasionadas por uma modernização urbana demolidora do “velho” em função da rápida ascensão do progresso, mas fundamentalmente a permanência e manutenção do patriarcado machista que impede as vontades e necessidades femininas em satisfazerem seus desejos bem como de determinarem suas próprias vidas.

A influência que o cinema norte-americano, dos anos quarenta a sessenta, principalmente as comédias e melodramas, tem sobre a produção de Pedro Almodóvar, faz-se dialógica e presente em quase – ou melhor, pode-se dizer em todos, se implicitamente – a totalidade de seus filmes. Levando em consideração, ainda, que a população espanhola, mesmo durante as longas décadas de franquismo, sempre foi fanática por cinema – algo bastante característico e enraizado em sua cultura –, mesmo com filmes mais sofisticados que conseguiam driblar a censura – e também os que não tinham intenções de resistência a esta, sempre foram muito bem recebidos pelo público espanhol –, o cinema estrangeiro, devidamente dublado e censurado em seus diálogos e, algumas vezes, com cenas cortadas, também faz parte de uma tradição de recepção espanhola.

Desde sua infância, Almodóvar tem contato com tais produções, indo às salas de cinema para, como a maioria dos espectadores impedidos de verem os originais de filmes por estarem sob uma égide repressora, apenas divertir-se e vislumbrar-se com a riqueza material hollywoodiana e com a beleza das pessoas que apareciam na tela, em especial a das atrizes, divas como Ava Gardner, Bette Davis ou Rita Hayworth. Tudo isso comporá o dialogismo de Pedro com o cinema popular norte-americano: comédias, melodramas, atrizes, diretores, intertextos e – em especial, por ser o elemento acrescido pelos espanhóis, cuja função é tão técnica quanto ideológica – a dublagem.

com medo. Por sorte, filho, há tempos perdemos o medo na Espanha.” Tradução para o Português e legenda: Clone Ltda; transcrição do Espanhol minha.

Considerado como um “clássico americano feito por um estrangeiro e em outro idioma”, *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* (1987) foi o filme de Almodóvar que, além de catapultar seu sucesso para o mundo, mais foi influenciado pelo cinema norte-americano com o qual dialoga na sua totalidade. Inspirado em *Como Agarrar um Milionário* (*How to Marry a Millionaire*, 1953), de Jean Negulesco, fazendo referência constante a filmes de suspense e, principalmente, ao mestre do gênero, Alfred Hitchcock, porém tendo como ponto de partida a peça *A Voz Humana*, de Jean Cocteau – peça já citada por Almodóvar anteriormente em *La Ley del Deseo*, sendo a personagem Tina quem interpreta a protagonista da referida peça; à partir desta personagem e sua relação com a peça, o roteirista Pedro Almodóvar cria a protagonista Pepa para o próximo filme (ambas as personagens são vividas por Carmen Maura) –, o diretor manchego constrói sua trama de forma a colocar dentro de um mesmo apartamento quase todas as personagens da história, para, depois, um *gran finale* com perseguição, tentativa de assassinato e redenção da heroína – dialogando, aqui, com o antigo e inspirador “cinema de atrizes” hollywoodiano. Tem-se, então, uma gama de elementos característicos das produções de Hollywood que chegavam à Espanha franquista.

O filme inicia-se com a voz de fundo de Lola Beltrán interpretando *Soy infeliz*, de V. Romero, com os créditos iniciais aos atores, direção e produção em geral. As imagens mostradas são fotografias de mulheres jovens e bonitas, provavelmente americanas dos anos cinquenta e sessenta, no que parece ser imagens retiradas de revistas de moda da época. Na seqüência inicial, Pepa sonha com seu amante, Ivan (Fernando Guillén), o qual, empunhando um microfone, passa cantadas numa variada quantidade de mulheres. Ela acorda atrasada para o trabalho – Ivan já está na sala de dublagens fazendo sua parte do diálogo – ambos, além de atores de televisão, são dubladores de filmes e novelas estrangeiros. Quando ela chega (Ivan não mais estava ali), a parte da dublagem que faz, completando a já feita pelo amante, parece

dialogar exatamente com a história deles dois: a entrega por parte dela e o descompromisso dele.

Em *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, a moderna e independente Pepa, em seu relacionamento amoroso com o conquistador e colega de trabalho Ivan, tem consciência da dupla vida do amante e de suas traições, e, quando se descobre grávida, resolve romper o relacionamento para a sua própria sanidade. Porém, não conseguindo falar com Ivan, começa a entrar em desespero. Muitas situações e coincidências durante o curto período de um dia fazem com que ela não tenha, ao final, qualquer dúvida de que sua decisão era irremediável e imediata.

Nesse ínterim, as personagens que se inserem na narrativa trazem consigo muitas informações adicionais à história, bem como muitos problemas, que Pepa, inconscientemente, acaba por ajudar a resolver. Sua amiga Candela (Maria Barranco), metida em uma grande confusão, tem um caso com um terrorista xiita, sem saber, e se refugia em seu apartamento, fazendo com que a polícia por ali apareça mais tarde – quando todas as personagens, juntas, ajudam Pepa a solucionar a trama: com quem Ivan viajaria para Estocolmo. Carlos (Antonio Banderas), filho de Ivan, mas que a protagonista não conhecia, aparece com sua possessiva e ciumenta noiva, Marisa (Rossy de Palma), para visitar o apartamento que havia sido anunciado para aluguel. Enquanto Marisa dormia, dopada com o gazpacho sedado, que Pepa preparara anteriormente para sedar Ivan, Carlos se descobre não tão apaixonado pela noiva e fica com Marisa – ambos também dormem sob o efeito dos tranquilizantes, a exemplo dos dois policiais e do funcionário da companhia telefônica, que consertava o aparelho estragado por Pepa horas antes. Característica importantíssima na obra de Almodóvar e uma de suas cores mais utilizadas, o telefone “vermelho”, uma simbologia ao desejo, foi utilizado por Pepa várias vezes na tentativa de falar com Ivan. Lucía (Julieta Serrano), mãe de Carlos, ex-mulher possessiva e ciumenta de Ivan, ex-interna de um hospício de onde saiu fingindo-se curada, ao

descobrir, assim como Pepa, que a mulher com a qual o ex-marido estava era sua própria advogada, Paulina (Kiti Manver), resolve matá-lo antes do embarque – embarque este que aconteceria no mesmo avião que os terroristas seqüestrariam.

Tanto Pepa quanto Candela são vítimas do terrorismo – a primeira do terrorismo machista e dependente do ser amado e a segunda, acrescida do elemento terrorista xiita, como aponta Peter Willian Evans:

*“A agudeza verbal de Almodóvar torna-se muitas vezes mais palpável nas observações casuais de Candela: ‘Os homens aproveitam-se de mim. Veja como fui tratada pelo mundo árabe.’ Tal como Buñuel – em, por exemplo, O obscuro objeto do desejo (1977) –, ele trata os terroristas de maneira ambivalente: do lado positivo, fazem parte da subversão do texto da ordem estabelecida, do lado negativo, não fazem distinção entre alvos merecidos e imerecidos.”*⁵⁸

Enquanto tentava de todas as formas conversar com Ivan, Pepa esteve em sua casa. Mal recebida por Lucía, espera um pouco sentada em um banco na rua e observa – numa citação de *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Hitchcock, as janelas dos apartamentos à sua frente: numa, uma dançarina faz exercícios físicos, na sacada de outra, um homem chora, e na terceira, através de grades de proteção, Lucía discute com seu filho, Carlos – o qual Pepa ainda não conhece –, por este estar saindo de casa, e joga sua mala pela janela. Tal momento de observação da protagonista a faz refletir sobre a multiplicidade dos dramas vividos por aquelas pessoas, apesar do seu próprio. Mas, as grades que existem entre a visão de Pepa e o que ela vê através das janelas do apartamento de Lucía, podem nos ajudar a interpretar como que Almodóvar estivesse citando uma falta de liberdade do passado recente espanhol, bem como a prisão em que as pessoas viviam, limitando-se apenas aos seus dramas familiares, se resguardando ou se escondendo, em suas casas, nas noites do Estado de Exceção franquista.

Inspirada principalmente em cenas de perseguição hollywoodianas, a seqüência final de *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* faz citação direta a *Psicose* (*Psycho*,

⁵⁸ EVANS, Peter William. *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 67-71.

1960), de Hitchcock, particularmente no uso da música.⁵⁹ Lucía, depois de jogar gazpacho nos olhos de Pepa (as outras personagens todas desmaiadas pela sala), armada de revólver, seqüestra um motoqueiro e sua *Harley Davidson*, forçando-o a seguir para o aeroporto; o vento provocado pela velocidade da moto despenteia sua peruca, mas ela mantém a arma junto à cintura do rapaz. Pepa lava os olhos rapidamente e com a namorada do motoqueiro entra no mambo-táxi, super equipado para-melhor-servir-o-cliente, dizendo “siga aquela moto”. O taxista *kitsch* (Gillermo Montesinos), com seu extravagante topete *blondie* à la Elvis Presley cubano e seu arsenal de assessórios brega, já havia aparecido, circunstancialmente, outras vezes para servir a protagonista; numa destas vezes, ela também havia dado a ordem: “siga aquele carro”. Durante a perseguição, Lucía atira no táxi que tentava impedi-la de finalizar seu intento: matar Ivan. Mas Pepa, no momento exato em que a ex-mulher de seu ex-amante ia executá-lo ao lado de sua nova amante, impede o assassinato. No entanto, ela nada mais quer com ele e descobre-se, enfim, livre das amarras que ainda mantinha.

De volta ao seu irreconhecível apartamento, em parte destruído e cheio de pessoas desmaiadas pelo chão, Pepa reencontra Marisa que acordava na cadeira de sua varanda repleta de casais de animais – como na Arca de Noé: Pepa queria salvar o casamento, porém não conseguiu salvar o seu. Marisa, durante um sonho, sentia que perdera sua virgindade sem, com isso, tê-lo feito fisicamente. Pepa observa que ela não tinha mais aquela “fisionomia dura das virgens”. O filme se encerra com a voz de La Lupe cantando o bolero *Puro Teatro*, de C. Curet Alonzo, enquanto sobem os letreiros dos créditos.

Ainda sobre Hitchcock, que sempre aparecia fisicamente em algum lugar obscuro de suas películas – e seus fãs se dedicavam em tentar encontrá-lo, algo que nem sempre poderia ser fácil –, Almodóvar, basicamente em seus primeiros filmes, assim também se faz presente. Ora de forma quase anônima, com a intenção mesma de citar o mestre do suspense

⁵⁹ Idem., p. 21.

norte-americano, ora em pequenas participações nas quais interpreta ele próprio ou algum personagem tão polêmico quanto. Em *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, Pedro é o mestre de cerimônias do concurso das “ereções gerais”; em *Laberinto de Pasiones*, é o diretor da fotonovela bizarra em que a personagem Fabio faz referência a Patty Diphusa – alterego do diretor manchego –, para depois, na noite madrilenha, fazerem dupla no vocal de sua banda *pop-punk*, a qual dividia o palco com tantas outras bandas do mesmo estilo; em *Entre Tinieblas*, simplesmente aparece por uns cinco segundos, quase imperceptivelmente, como o passageiro de um ônibus coletivo; em *¿Que he Hecho Yo Para Merecer Esto!!*, atua como personagem de um folhetim cantante de televisão; em *Matador*, interpreta o polêmico estilista Francisco Montesinos; em *La Ley del Deseo*, faz ponta como um balconista de loja de ferramentas. Não mais aparece nos outros filmes, mas transporta algumas personagens que julga importante, transformando-as nas protagonistas de películas posteriores, como a já citada Tina, de *La Ley del Deseo*, para a Pepa, de *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*; e a quase figurante Manuela (Gloria Muñoz), de *La Flor de mi Secreto*, para a heroína Manuela, de *Todo Sobre mi Madre*.

Por enquanto inacabado, um próximo filme de Almodóvar, que provavelmente terá o título de *La Mala Educación*, já foi citado na personagem Tina, de *La Ley del Deseo*, na cena em que o padre Constantino nega a ela a possibilidade de cantar novamente no coro da igreja temendo ressuscitar seu passado comum. Com este argumento já tratado antes, mas de forma a remontar – algo meio autobiográfico, confessa o diretor manchego para uma entrevista de televisão – sua infância e a educação recebida segundo as orientações das instituições educacionais da Igreja Católica.⁶⁰

⁶⁰ In: *Tudo sobre o Desejo: o cinema passionnal de Pedro Almodóvar*. Op. Cit.

CAPÍTULO III

*“Un día, él me trajo el guión de Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón,
que era una especie de corto de veinte minutos.
Y yo lo leo y mi parece mui gracioso pero un poco ordinario.
¡Francamente!”*

(Carmen Maura)

Carnavalização dos Costumes e da Ordem

“ – ¡Que síndrome: alcohol por un tubo! ¡Que ‘overdose’!
¡Ola, ola a todas – estoy aquí de nuevo, pero no estoy para las otras!
– ¡Histórica!”⁶¹

A não ser pelo idioma ali falado, o Rastro madrileno em nada lembrava a Espanha em *Laberinto de Pasiones*, segundo longa de Almodóvar. Propositamente ou não, nem mesmo um bolero foi inserido à trilha sonora deste que é considerado o filme manifesto da “movida” madrileña. A música *pop-rock-punk*, as vestimentas ocidentalizadas dos mais variados estilos, *hippies*, *yuppies*, *punks* – sequer um ao estilo andaluz –, as gírias, o comportamento “largado” e “descolado”, os cenários *undergrounds*, todos estes elementos compondo a trama cujos quase únicos característicos espanhóis seriam terroristas (fazendo referência às constantes e permanentes ações de ordem terroristas no país) e a personagem Patty Diphusa, criada pelo próprio Almodóvar como sendo a verdadeira alma daquelas pessoas inseridas neste movimento cultural.

Neste filme, Almodóvar (interpretando ele mesmo) e McNamara (interpretando o alterego de Almodóvar, Patty Diphusa) sobem ao palco de um clube *underground* para, à frente de sua banda, cantarem – em inglês – uma absoluta subversão à ordem e à cultura espanholas, a música “Stuck it to me”, de autoria de Almodóvar e Bernardo Bonezzi. E, se *Laberinto de Pasiones* é o filme manifesto, esta é a música hino, onde todas as subversões possíveis pelos membros da “movida” são enumeradas, sem quaisquer preconceitos ou normas; em meio à batida *funk* inserida por um D.J., Almodóvar e McNamara berram suas

⁶¹ No início de *Laberinto de Pasiones*, Fabio está com sua amiga *punk* sentado numa mesa ao lado de fora de um bar, no Rastro. Bebe seus *drinks* com canudinho: “Que ‘overdose’. Álcool por um tubo!”. Ele flerta com um rapaz, Riza, e se dirige até a mesa deste. No caminho, alfineta as outras “bichas”, sentadas nas mesas que os separavam: “Olá para todas! Estou aqui de novo, mas não estou para vocês!” Uma delas responde: “Histórica!”. Tradução para o Português e legenda: Eurochannel; transcrição do Espanhol minha.

referências pop-americanizadas e, também, preferências: “maconha”, “cocaína”, “heroína”, “sexo a três”, “Jackson 5”, “seven-up”, “after eight”, “nine-to-five”, “dreadlock”, “Blue Sky”, “*femme-fatale*”, “Argentina na Movida” (referindo-se aqui aos amigos argentinos inseridos no meio da movida madrilenha), e seguem cantando “stuck it to me, baby... stuck it to me, now... after the breakfast... Amor de vaca, amor de cloaca...”.

Tudo o que havia sido impedido de entrar na Espanha franquista, culturalmente, chega “a um mesmo tempo agora” com a redemocratização. A juventude vislumbrada com tais possibilidades de manifestações incorpora TUDO. E a juventude madrilenha, em especial, compõe o quase inexplicável, numa permissividade tamanha que daria margem a supor o fim da cultura local. Poderia ser, mas não o foi: com o tempo, tais elementos foram incorporados, mas sem eliminar as tradições e sim transformando-as e/ou inserindo-as na modernidade espanhola recém-chegada à comunidade européia, com décadas de atraso.

A “movida” madrileña apresenta-se, então, como a carnavalização bakhtiniana, onde “... *todas as distinções hierárquicas, todas as barreiras, todas as normas e proibições são temporariamente suspensas, estabelecendo-se um novo tipo de comunicação*”, sendo este carnaval “*mais do que uma reação individual a um evento cômico isolado, é uma espécie de alegria cósmica, de âmbito universal, dirigido a tudo e a todos, inclusive aos participantes do carnaval*”. E neste contexto, “*o riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte; provoca a queda simbólica de reis, de nobrezas opressoras, de tudo o que sufoca e restringe*”.⁶²

Tomando a movida – e “*suas múltiplas formas de representação, embora nenhuma delas seja [mais] privilegiada*”⁶³ –, além de um movimento de contestador à ordem, como

⁶² STAM, Robert. Op. Cit., p. 44.

⁶³ “São vários os críticos que se valem da ideologia da movida para justificar a multiplicidade de formas de representação presentes em *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*. Os principais participantes desse movimento tentaram ‘cambiarle la cara a España’. Importante era modernizar-se, fugir dos lugares-comuns demarcados pela tradição, pela censura ou pelo hábito. Mas quer me parecer que a melhor definição da movida é dada pelo próprio Almodóvar quando insiste, cada vez que se refere a ela, na idéia de que foi uma grande

esse momento da carnavalização, neste capítulo intentarei perseguir exemplificando os passos do cineasta Pedro Almodóvar a caminho de seu amadurecimento artístico, aprendendo a cada uma de suas produções – uma vez que se fez profissional autodidata –, desde este agitado início de carreira até seu mais recente filme lançado no Brasil, *Todo Sobre mi Madre*.

A juventude artístico-intelectual, em si crítica, desacreditava – e não sem motivos – os rumos a serem tomados politicamente com a redemocratização e com a reabertura das fronteiras culturais espanholas para o mundo, uma vez que Franco, mesmo depois de morto, conseguiu fazer permanecer no poder o seu grupo apoiador⁶⁴. Embora socialistas, comunistas, sindicalistas, e seus respectivos partidos, agora na legalidade e com liberdades ideológicas garantidas, os grupos de direita, herdeiros do franquismo, fizeram-se maioria nestes primeiros anos de democracia e graças, inclusive, mesmo que possa parecer contraditório, ao voto popular. Também a Igreja, mesmo sem seu vínculo direto com o Estado, manteve-se influente nos destinos sócio-políticos do país e, inclusive, continuando a beneficiar-se de subsídios estatais – e de forte influência sobre a população, construída à força da repressão em maioria quase absoluta –, que contribuem, ainda atualmente, para a sua força, se bem que um tanto abalada, a nível internacional, por desaprovações populares quanto ao seu conservadorismo. E, ainda, a tão desejada inclusão da Espanha na Comunidade Econômica Européia, além de esta exigir sua participação efetiva na aliança militar da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), convertia-se em mais uma desconfiança, e preocupação, para essa geração “desencantada”.

possibilidade de se expressar, de colocar em jogo, de um lado, a integração dos meios comunicativos mais heterogêneos e, de outro, a abordagem de temas relacionados com os sentimentos e com o sexo, sem nenhum tipo de preconceito. Se se aceitam essas idéias, não resta dúvida de que a movida era, no fundo, um dos substitutos encontrados pelos jovens para o objeto do desejo e, nessa acepção, cabe o argumento da sua interferência nos dois primeiros longas de Almodóvar, se bem que, em mais de uma ocasião, o cineasta reconhece, também, que o termo foi inventado pelos meios de comunicação e que nunca conseguiu saber com precisão a que se referiam quando o utilizavam (VIDAL, 1989:39-40). PEÑUELA-CANIZAL, Eduardo. Op. Cit., p. 30. (Nota do autor).

⁶⁴ DE MARCO, Valéria. Um pacto de silêncio: a transição espanhola. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). Op. Cit., p. 111-119.

Como uma bofetada na cara da ordem e da moral estabelecidas, *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, encantando alguns e assustando outros, escancara essa liberdade de expressão recém-adquirida, não comemorando o momento por si só, mas criticando-o e interrogando sua legitimidade e suas verdadeiras intenções. Para tanto, Almodóvar se dá uma permissividade tal que assustaria, além dos conservadores, até as vanguardas espanholas contemporâneas suas, motivo pelo qual não seria reconhecido enquanto vanguarda pelos estudiosos do cinema espanhol⁶⁵ e pelo qual demoraria ainda alguns filmes para obter o reconhecimento de parte da crítica e muito mais tempo ainda até o reconhecimento como o maior cineasta espanhol vivo.

A mesma nova ordem que fazia tremular a bandeira da liberdade continuava a aceitar – ou, pode-se questionar: será que não aprovava? – os desmandes das instituições normativas e de repressão sobre as diferenças (ou marginalidades) da população, sobretudo a jovem, susceptível às novas informações e “costumes”. Neste seu primeiro filme Almodóvar faz claramente essa denúncia: o mesmo policial corrupto (Félix Rotaeta) que condenava sua esposa mal-amada, Luci (Eva Siva), ao ostracismo e à vida sem horizontes encarcerada no seu “lar” – no entanto, ela e o marido são constituintes da instituição chamada “família”, tão prezada e preservada pela ordem e moral cristãs –, tirava vantagens de sua posição privilegiada de “homem da lei”, ao ameaçar prender Pepi (Carmen Maura) por seu cultivo de maconha “de plástico” num vasinho à varanda de seu apartamento.

Sobre esse momento único captado por Almodóvar enquanto vivia – e produzia seus primeiros longas-metragens – o frenesi madrilenho da “movida”, Peñuela-Cañizal observa que

“desse prazer que a auto-referencialidade se alimenta e, por isso, o filme acentua a temporalidade hedônica de um presente descomprometido com tudo quanto possa perturbar o instante em que as personagens vivem a fruição de representar ou se entregam ao acontecimento, como um nenê ao ato de ser amamentado.

⁶⁵ MARTÍ i ROM, Josep-Miquel. Op. Cit., p. 153-154.

Sendo assim, os signos que se congregam na mise en film de Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón parecem expressar o firme propósito de se libertarem das referências exteriores e, na ilusão desse objetivo, se entrelaçam e se voltam para dentro de si mesmos à procura do que, neles, se esconde de primordial, maneira poética de constituir um texto cuja auto-referencialidade se desentende com a moral e com as causas inventadas, muitas vezes, para explicar os chamados fenômenos históricos.”⁶⁶

Em outro momento, nessa mesma película, Almodóvar faz sua primeira aparição como ator em seus longas, uma ponta na qual é o mestre de cerimônias do concurso das “Ereções Gerais”, parodiando assim as contemporâneas eleições gerais espanholas que definiram a manutenção dos grupos de direita mesmo depois do fim do *ancién regime*. Da sacada de seu apartamento, uma mulher barbuda e seu marido *voyeur*, assistem de longe àquela cena grotesca, porém reveladora: o mestre de cerimônia media cada um dos pênis eretos e enfileirados, sendo o vencedor o portador do pênis mais avantajado; como prêmio, o bem dotado vencedor teria o direito de escolher qualquer um dos presentes para transar. Providencialmente, a escolhida é Luci, a esposa mal-amada do policial corrupto, recém-iniciada por Pepi no *underground* madrilenho⁶⁷. Não obstante, ainda que aquela novidade libertadora – o movimento contestador chamado “movida” – fosse composta por mentes jovens e iluminadas de então, tem-se uma inequívoca representação – creio, proposital – da permanência da mentalidade machista: apesar de se libertar da posse do marido, a escolha para “transar” não partiu dela, mas do vencedor do concurso, “portador do falo mais avantajado”.

A paródia na qual se constitui *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, “brotando das cloacas que se abriram com o fechar da lápide do ditador, traz em si a sensação de ‘ressurreição’ após a morte, ‘de alternância e renovação’, de tudo aquilo que, nas palavras de Bakhtin, se caracteriza como ‘clima típico das festas’.”⁶⁸ Dessa forma, o que

⁶⁶ PEÑUELA-CANIZAL, Eduardo. Op. Cit., p. 32-33.

⁶⁷ SILVA, Wilson Honório da. No Limiar do Desejo. In: Idem., p. 54-55.

⁶⁸ Idem., p. 55.

se vive, então, na Espanha, pelo menos os inspirados forjadores da “movida” ao brindarem a (por tantos esperada) “liberdade” democrática, comparando-se com o “carnaval” de Bakhtin, é

*“Uma festa que, indo muito além dos programas, planos e festejos oficiais, formulados pelos ‘de cima’ (basta lembrar, por exemplo, que 1977 também é o ano da assinatura do Pacto de La Moncloa, que consolidou o projeto de transição pactuada na Espanha) eclodiu entre os ‘de baixo’ com intensidade e vigor inusitados.”*⁶⁹

Um tanto menos descomprometido com a política vigente, Almodóvar concebe *Laberinto de Pasiones* como a mais pura transgressão de valores, como se nada estivesse acontecendo na Espanha daquele momento. As notícias dos jornais, dentro do filme, são sobre as experiências de um médico bio-geneticista, que fez cópias de piriquitos, antecipando assim a “fabricação de seres humanos em série”, e sobre o fim do exílio do Imperador do “Tirã” nos Estados Unidos; e, em uma revista, a *sex-símbol* internacional Patty Diphusa fala sobre “homens”.

No Rastro, as personagens se comportam como se fossem alienígenas ou tivessem desembarcado no país das maravilhas: elas podem tudo e, se não têm acesso, inventam as situações. Sentado à mesa com sua amiga *punk* de unhas gigantescas, Fabio bebe dois tipos de *drinks*, no canudinho, ao mesmo tempo e comenta:

*“Sin dinero, nina, no coche, no hachís, no vicio, no rimel.
¡Estoy histérica!*

Voy a husmear un poquito de esmalte.”

Cheira e dá uns gritinhos; oferece o esmalte à amiga, que parece muda. Exclama novamente: “*¡Que ‘overdose’!*”. Fuma um cigarro, puxando a tragada por uma cunha formada com as mãos, como que para aumentar o “barato”. Cheira novamente o esmalte e bebe seus

⁶⁹ Idem., p.56. A respeito do “Pacto de La Moncloa”, que recebeu este nome por ter sido assinado no Palácio de Moncloa, residência oficial do primeiro-ministro espanhol, cabe elucidar que dado “o espírito de compromisso vigente nessa época, o governo e os principais partidos de oposição”... fazendo prevalecer “um admirável senso de dar-e-receber. O governo teve êxito em obter a permissão para congelar salários, restringir créditos, reduzir gastos públicos e aumentar impostos; em contrapartida, prometeu legalizar o divórcio e os anticoncepcionais, democratizar a polícia e decretar leis progressistas sobre greves e os direitos de associação.” Cf. GIBSON, Ian. Op. Cit., p. 70-71.

drinks: “¡Que síndrome: alcohol por un tubo! ¡Que ‘overdose’!”. Vê um “bofe” numa mesa do outro lado e dá um gritinho. Manda um bilhete com o garçon:

“Si, me guXtaria hacerte PHeliz (taylor) eXta tarde.”

Os dois flertam e Fabio se dirige à mesa do “bofe”, Riza Niro (Imanol Arias). Atravessando o local, dirige-se à frequência: *“¡Ola, ola a todas. Estoy aquí de nuevo, pero no estoy para las otras!”*. Uma outra “bicha” responde: *“– ¡Histórica!”*.⁷⁰

E assim se comporta Fabio (Patty, Almodóvar ou os participantes do movimento): apesar da crise a que estavam submetidos e tendo que “inventar” o novo, ou os subterfúgios para enfrentar a realidade, estavam ali, ainda que a contragosto dos que já estavam (a sociedade conservadora ou a conformista), e, acima de tudo, fariam o que fosse necessário – e mesmo o inimaginável – para se expressarem à sua vontade e desejo.

Assim o fizeram e, inclusive, foram incorporados – ou co-optados – pela indústria cultural, uma vez que o extremamente exótico e inexplicável vai tomando sentido e forma para o público, o qual, ainda que por curiosidade, vistas às péssimas ou controversas críticas da imprensa especializada, se acostuma com a sua transgressão e passa a lotar as salas de cinema e constituindo-se num público fiel e crescente. Tamanha a apropriação que a indústria cultural faz daquele movimento, criado pelos jovens desencantados madrilinhos, que o termo “movida”, com o tempo, foi se tornando sinônimo da noite de Madri, sua variadíssima, concorrida e extensa vida noturna. Ainda hoje, o sinônimo “movida” é aplicado à noite madrilenha, mas sem o significado inicial de seus criadores/executores, mesmo porque o próprio Almodóvar, principalmente a partir de seu terceiro filme, *Entre Tinieblas*, passa a reincorporar elementos da tradição de seu país, a criticar aberta ou implicitamente a ordem social, política e religiosa, à medida que sua narrativa foi se transformando e sua singular

⁷⁰ “Sem grana, menina, sem carro, sem festa, sem haxixe, sem vício, sem rímel. Estou histérica! Vou cheirar um pouquinho de esmalte.” “Que overdose!” “Que síndrome: álcool por um tubo! Que ‘overdose’!” “Eu gostaria de deixá-lo feliz. Taylor. Esta tarde.” “Olá para todas! Estou aqui de novo, mas não estou para vocês!”. “Histórica!”. Tradução para o Português e legenda: Eurochannel; transcrição do Espanhol minha.

forma de criar e executar “amadurece”. Em tempo, observe-se que ele é um amator que se fez cineasta e aprendeu “fazendo”, a cada um de seus filmes, e que, apesar de amadurecido, seu cinema ainda mantém os elementos paródicos e melodramáticos, porém, agora, de forma substancialmente amadurecida e consciente.

Apesar das severas críticas à Igreja Católica, enquanto instituição colaboradora do regime franquista e que conseguiu manter-se dentro de parte das discussões e decisões políticas mesmo depois da reabertura democrática, dos males que esta contribuiu – e muito – para a sociedade espanhola, principalmente quanto à educação e aos direitos civis, *Entre Tinieblas* guarda muito da transgressão não tanto carnavalesca, mas na expressão da paródia. Representando tudo o que pode haver de repressor, mas dando margem a uma salvação, o interior do convento das Redentoras Humilhadas – e estas, que de tão falivelmente humanas, dão margem às possibilidades de redenção para a maioria das pessoas, em especial as mulheres, ditas “normais” e que precisam e buscam isto – se traduz como uma crítica ferrenha ao tão popular e monolítico “cinema de padres” co-produzido pelo regime moral-ideológico-católico-franquista.

Em uma cena no interior da capela do convento, a Irmã Rata de Beco, sensualmente lê um texto para as outras freiras, ajoelhadas lado a lado no primeiro banco e de frente ao altar, como se fosse uma oração, mas despertando um inconfundível desejo em suas companheiras:

“Hay tantas clases de besos como clases de amor: el beso sobre la frente, paternal. El beso sobre los ojos, lleno de paz. El beso sobre la nariz, gracioso. El beso en la mejilla, amistoso. Todos ellos algo anodinos, pero que sirven de tentadora indicación a otros más perversos como el indiscreto beso en la garganta o lo arrullador beso en el oído, semejante a la confidencia de un secreto. Y existe, por fin, el beso en los labios. Un beso no compromete a nada, piensan las alocadas. Tal vez, si eres fría como el hielo y si tu compañero, poco fogoso, te deja escapar fácilmente de sus brazos. Pero si el beso ti ha conmovido deliciosamente, tiene en cuenta que a él le conmoví más imperiosamente que a ti y despierta toda

la fuerza de su deseo. No des un beso, amiga mía, más que con la alianza en el dedo. Es un recatado concejo que canta en Fausto el mismo diablo."⁷¹

De repente, muda para outra oração em tom sensivelmente mais sério: "*Las grandes ofensas. Desde la rubia Eva, todas sus hijas son fáciles a la caída...*".⁷² A Madre Superiora interrompe e ordena: "*Está bien, ahora reflexionas sobre el que acabamos de oír.*"⁷³

Mesmo com poucos recursos para sua produção – muito do dinheiro aplicado no filme, foi investimento do marido da atriz que protagonizou a cantora Yolanda –, o argumento não tanto autêntico porém extremamente corrosivo de *Entre Tinieblas* dá margem à comparação com o clássico *Simão do Deserto* (1965), de Luís Buñuel, igualmente feito com poucos recursos, e em outro país – o filme foi rodado no México –, porém fazendo crítica ferrenha à Igreja Católica espanhola. A história toda se passa no deserto, onde o penitente Simão, que é tido como santo, resiste a todas as tentações do desejo – este representado pelo mal, pelo demônio: uma mulher que tenta levá-lo à perdição da carne –, quando, apenas ao final, parece sucumbir: a imagem de um avião, transporta-os (ele e o demônio/mulher) para a agitada vida noturna de uma grande cidade, onde, no interior de uma boate, Simão ainda resiste à demoníaca tentação. Mas o/a “coisa-ruim” comemora sua vitória, ao final, uma vez que o “mal” não está no exterior mas dentro de cada pessoa e que não é necessário isolar-se para sempre num deserto para penitenciar-se e sim aprender a controlar-se, caso o queira (ou o desejo).

⁷¹ “Há tantos tipos de beijos quanto tipos de amor. O beijo na testa, paternal. O beijo nos olhos, cheio de paz. O beijo no nariz, gracioso. O beijo na bochecha, amigável. Todos eles algo insignificantes mas que servem de tentadora indicação a outros mais perversos, como o indiscreto beijo no pescoço ou o arrulhador beijo na orelha, semelhante à confidência de um segredo. E existe, por fim, o beijo nos lábios. Um beijo em nada compromete, pensam as loucas. Pode ser, se for fria como gelo e seu companheiro, pouco fogoso, deixa-a escapar de seus braços facilmente. Mas se o beijo comoveu-a deliciosamente, lembre-se de que para ele comove mais imperiosamente do que a você e desperta toda a força de seu desejo. Não dê um beijo, minha amiga, só com a aliança no dedo. É um recatado conselho, que canta no Fausto o próprio diabo.” Tradução para o Português e legenda: Cult Filmes; transcrição do Espanhol minha.

⁷² “As grandes ofensas. Desde a loira Eva, todas suas filhas caem com facilidade...”.

⁷³ “Está bem. Reflitam sobre o que acabamos de ouvir.”

Também no filme de Almodóvar, não é preciso que as freiras saiam ao mundo exterior para submeterem-se às provações ou penitenciarem-se de alguma forma, uma vez que cada uma carrega seu próprio inferno interior, tentam redimir-se de alguma forma frente a Deus, mas compreendem-se humanas e comprometidas com causas não tão universais mas também de importância social: ajudarem mulheres que, iguais a elas, precisam de apoio não moral, mas espiritual.

Uma *mise en scène* de *La Ley del Deseo*, belíssima em seu múltiplo diálogo com vários textos, com certeza causou repúdio por parte de muitos e/ou estranhamento por parte de outros na sociedade ainda muito católica – ainda que com muitas contradições internas à sua religião – dos meados dos anos oitenta. Nesta cena, Tina interpreta, no teatro, um monólogo da adaptação feita por seu irmão, Pablo, ao texto *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau: ela está ao telefone (circunstancialmente “vermelho”), falando com seu amado que a abandonou, se humilhando, tentando a reconciliação a partir de argumentos afirmativos ao outro, dizendo-lhe “você não é [uma pessoa] ruim”, repetindo-lhe esta afirmação várias vezes e de diferentes formas. Tina está no segundo plano da cena, pois Ada (sua filha-enteada, interpretada pela garota Manuela Velasco) está no primeiro plano sobre um carrinho de trilhos que se movimenta de um lado ao outro do palco, à medida que Tina prossegue seu monólogo logo atrás e sempre no mesmo campo de visão. A garota, usando seu vestido branco de primeira comunhão, maquilada como uma adulta, como que afirmando o texto falado pela protagonista, dubla a voz da cantora Maysa Mataraso cantando *Ne me quite pas*, de Jacques Brel.

A construção da cena, representativa da protagonista Tina, dialogando com um outro texto, também diz respeito à menina, uma vez que ambas são abandonadas – a primeira pela amante, mãe de Ada, e a segunda por esta, que reaparece no intervalo em que a menina está no camarim esperando o tempo de reaparecer no palco. Mas, a utilização de uma menina

vestida de primeira comunhão e maquiada, dublando a voz de uma mulher adulta, causa antes de empatia, espanto por parte de alguns, estranhamento por alguns mais, e, sobretudo, repugnância, por parte de uma mais vasta quantidade de audiência, uma vez que, apesar de bela e muito bem realizada, naquele momento específico da história espanhola, é uma cena de profanação a algo culturalmente tão importante à sua contraditória fé – uma sensível carnavalesização que não se faz enquanto momento do riso, visto sua seriedade temática, mas subvertendo estéticas representativas de valores morais e religiosos há muitas gerações.⁷⁴

Subvertem-se, assim, valores tradicionais para a moral católica, questionando a ordem desta instituição que, durante décadas inquestionável e repressora, colaborou tanto para a construção ideológica franquista quanto para a solidificação da intolerância. Se comparada à Alemanha, que tenta se conter frente a seu passado maculado pelo nazismo evitando aglomerações/manifestações que envolvam multidões, a intolerância na Espanha se potencializa, uma vez que durante muito tempo foi arraigada pela base sustentadora político-religiosa, podendo eclodir a qualquer momento e em qualquer cidadão comum, talvez até de forma dissimulada, por estar já há gerações na mentalidade da sociedade.

Permitindo-me mais uma vez estabelecer uma comparação com outro cineasta, agora para exemplificar o tema da intolerância na obra de Almodóvar, o que se pode compreender como a parodização de um tema sério: o filme deste *La Flor de mi Secreto* e *Taxi* (1996), de Carlos Saura, diretor que, em época anterior, já foi sinônimo da vanguarda do cinema espanhol para o mundo.

Em *Taxi*, Saura utiliza-se de uma narrativa policial, onde a protagonista, uma jovem taxista, Paz (Ingrid Rubio), obrigada pelo pai, Velasco (Angel de Andrés López), a seguir sua profissão, uma vez que não quer saber da escola, se vê em meio a um grupo neonazista que elimina, principalmente, homossexuais, drogados e estrangeiros. O grupo é

⁷⁴ Os primeiros filmes de Pedro Almodóvar se apresentam com uma entonação de certa mágoa para com a Igreja, enquanto instituição, uma vez que sempre foi muito “espanholamente” católico, mas acima de tudo “crente em Deus”, apesar de discordar em muito dos dogmas e da presença dela na vida política espanhola. (Nota minha)

formado por taxistas de Madri, inclusive seu pai; mas a trama ganha vigor quando ela tenta fazer com que o namorado, Dani (Carlos Fuentes), também taxista e filho de uma taxista, Reme (Agata Lys), obrigado a participar dos crimes – mas, para isso, anteriormente, o rapaz é também propenso à intolerância, não tanto por sua índole mas pela educação que recebe –, deixe de praticar ou de ser conivente a tais atos de violência contra as minorias. O filme todo se pauta nessa discussão e o fim, previsível, redime o “mocinho”, em circunstâncias quase trágicas, mas para a proteção da sua jovem amada, a heroína da história.

Em *La Flor de Mi Secreto*, que não trata especificamente deste assunto, Almodóvar utiliza-se apenas de uma cena e de um curto diálogo para denunciar o quanto a sociedade espanhola – as pessoas comuns, inclusive as aparentemente inofensivas – está suscetível a esse tipo de violência, visto à sua mentalidade arraigada de intolerância. A mãe da escritora Leo (Marisa Paredes) e de Rosa (Rossy de Palma), Jacinta (Chuz Lampreave), que é hipocondríaca mas recusa-se a tratamentos, justifica para a primeira o quanto se ressentem em não morar em seu “pueblo”, sendo submetida às privações e à possibilidade de violência na cidade grande (Madri). Jacinta acaba, como sempre, por acusar a filha Rosa – com quem mora – de injusta e perversa para com ela, o que gera uma discussão entre as duas frente à escritora. Segue o diálogo revelador:

Jacinta, para Rosa: *¡Cállate, calla de ladilla!* [vira-se para Leo] *Para tu hermana, todo son nervios y figuraciones mías.*

Leo, para a mãe, tentando apaziguar: *Debe ser el tiempo: yo estoy igual.*

Jacinta: *¡Ah, yo tengo las piernas que me pesan como costales!*

Leo: *Debería usted salir, tiene que andar, así va a torturarte.*

Jacinta: *¡Apuesto la hay que estoy!*

Leo, para Rosa: *¿Por que no Rosa?*

Rosa, para Leo: *¡No, pero si ella no quiere salir a ningún lado!*

Jacinta, para Rosa: *¿Y para que quiera salir? ¿Para que me mate un 'skinhead' o para que me pise un coche?* [agora, dirigindo-se a Leo] *¡Oye, yo no se lo que hizo a los 'skinheads', que ellos otros como me miran!*

Rosa, para Leo: *¡Como ella los mira! ¡Y insulta ellos llamándolos de 'yuppies' en sus caras, pobrecitos son solo dos en el barrio!*

Jacinta, para Rosa: *¡Yo que sé si son 'skinheads' o son 'yuppies', si no vejo nada!*

Rosa: *Como no quiere ir al oculista.*”⁷⁵

Ainda sobre esse mesmo filme, em uma das cenas iniciais, a personagem Manuela (Gloria Muñoz) – esta serviu de inspiração para Almodóvar construir a Manuela de *Todo Sobre mi Madre* – e dois médicos de um hospital fazem uma encenação improvisada sobre doações de órgãos. Nesta improvisação, a viúva, ainda muito abalada pela perda do marido, mas boa cidadã e preocupada – se bem que influenciada e convencida pelos médicos – com o bem estar social, por fim consente com a doação de seus órgãos, desde que não fossem destinados a um árabe.

Assim, a inocente velhinha – e também a “boa cidadã” espanhola, viúva – que quer apenas retornar ao seu “pueblo” – é uma referência já feita outras vezes à sua própria mãe, Francisca Cabalero, como a “abuela” de *¿Que he Hecho Yo Para Merecer Esto!!* – para passar os restos de seus dias, torna-se potencialmente intolerante como qualquer outro pacato cidadão espanhol, aparentemente são. Tal qual a potencialmente perigosa Lucía (Julieta Serrano), de *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, que engana os psiquiatras do hospício em que estava internada fingindo-se curada, para vingar-se do “Don Juan” Ivan (Fernando Guillén), que não mais a quis depois que conceberam o filho Carlos (Antonio Banderas). Sempre mimada pelo pai, figura representativa do patriarcalismo espanhol

⁷⁵ Jacinta, para Rosa: *Cale-se, estorvo!* [vira-se para Leo] *Para sua irmã, tudo são nervos e minha imaginação.* Leo, para a mãe, tentando apaziguar: *É o tempo. Também estou assim.* Jacinta: *As pernas parecem de chumbo.* Leo: *Precisa sair, deve andar senão ficará inválida.* Jacinta: *Já estou.* Leo, para Rosa: *Saia com ela, Rosa.* Rosa, para Leo: *Não quer ir a lugar algum.* Jacinta, para Rosa: *Para que sair? Para um 'skinhead' me matar ou ser atropelada?* [agora, para Leo] *Não sei o que fiz aos 'skinheads', me olham estranho.* Rosa, para Leo: *Claro! Ela os chama de 'yuppies' de bosta, são só dois no bairro.* Jacinta, para Rosa: *Não sei se são 'skinheads' ou 'yuppies', não enxergo!* Rosa: *Não quer ir ao oculista.* Tradução para o Português e legenda: Videolar; transcrição do Espanhol minha.

supostamente “recém extinto” depois de da morte do general/ditador Francisco Franco, a psicopata Lucía, para o seu intento de vingança, não pensa duas vezes antes de ferir qualquer outra pessoa que acesse seu caminho.

Já em *Todo Sobre mi Madre* (1999), o ancião remanescente do patriarcalismo franquista, pai da irmã Rosa (Penelope Cruz), já não representa qualquer ameaça: com saúde debilitada e esclerosado, sequer reconhece a própria filha, sabendo apenas questionar às pessoas “¿Que edad tiene usted? ¿Y cuánto mides?”.⁷⁶

Travando diálogo com a *pop art* como que para criticar – ou satirizar – o consumismo patrocinador de programas de gosto vulgar, e com acentuado visual *kitsch*, Andrea Caracortada (Vitoria Abril) anuncia como patrocinador de seu programa sensacionalista – e, por isso, com audiência bastante “popular” – o “Leche La Real”, no almodovariano e ‘voyeur’ *Kika* (1993). O não respeito à – ou o gosto pela – intimidade dos problemas vividos por pessoas comuns se dá tanto no meio privado das personagens quanto na mídia, a ponto do próprio companheiro da personagem Kika (Verónica Fourqué) expô-la a público sendo estuprada por um ex-ator pornô, e maníaco sexual, Paul Bazo (Santiago Lajusticia), ao fornecer estas imagens, gravadas por ele mesmo, para Andrea exibí-las em seu programa, “Lo peor del día”.

Em *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, que é iniciado justamente com imagens que parecem folhear uma revista de modas, também na mesma linha estético-visual, não apenas a trilha sonora ou as cores da cenografia são corroboradoras da expressão “*pop art* consumismo enlatado”, mas também os textos verbais, como quando Pepa (Carmen Maura), cujas profissões são dubladora de filmes estrangeiros e atriz de programas de televisão, aparece fazendo um comercial de sabão em pó. Neste, Pepa interpreta a mãe de um homicida procurado pela polícia pelos seus vários crimes, que quase consegue pegá-lo em flagrante

⁷⁶ “Quantos anos você tem? Qual sua altura?”. Tradução para o Português e legenda: Sony Pictures; transcrição do Espanhol minha.

delito: antes de a polícia chegar, a mãe lava a camisa branca toda ensangüentada do filho com seu poderoso sabão em pó “mais-branco-que-o-próprio-branco” e mostra a “não prova” do crime aos policiais, e faz sua propaganda comercial, não para “OMO”, mas para “Ecce Homo”.

Ainda nessa linha paródica e com citações à *pop art*, misturando imagens sagradas a ícones da indústria cultural hollywoodiana, Almodóvar constrói altares que subvertem a moral católica ao mesmo tempo em que alude à natureza humana e ambivalente pulsão de vida e de morte, sublevando as expressões do desejo em suas personagens: os extravagantes trajes para cada estação das “virgens”, em *Entre Tinieblas*; a montagem de fotografias de mulheres nuas – algumas *sex-symbols* de Hollywood, inclusive – junto a várias santas da tradição católica espanhola na cabeceira da cama do cataléptico Ramón (Alex Casanova), em *Kika*; e o mais belo dos altares “pop-barrocos”, em *La Ley del Deseo*, na sala de Tina Quintero, devota da “Virgem da Cruz de Maio” – quase todas as personagens de Almodóvar são extremamente crentes, apesar de sempre estabelecerem relações contraditórias, em sua devoção, com as orientações do ortodoxismo católico apostólico espanhol –, há imagens de muitos santos e “virgens” ladeados por uma pequena estátua de Marilyn Monroe e uma fotografia de Liz Taylor. Ao final deste filme, depois de “amar” o escritor Pablo – irmão de Tina – pela última vez, Antonio se suicida e o altar incendeia; Pablo o toma no colo, de frente ao fogo do altar, compondo uma das mais belas referências já feitas à *Pietá*, mas também referenciando-se a Fassbinder e a uma *Pietá* de sua livre adaptação cinematográfica de *Querelle* (1982), de Jean Genet, protagonizado por Brad Davis, no papel título, Franco Nero e Jeanne Moreau.

Em estudos recentes sobre a história cultural, Lynn Hunt observa que, “*para os historiadores, o grande valor da literatura moderna reside em sua predisposição a explorar o movimento da linguagem e do significado em todos os aspectos da experiência social, política*

e pessoal.”⁷⁷ Em se tratando da linguagem cinematográfica, isso extrapola as linguagens para uma multiplicidade de diálogos com outras sortes de textos; mas, sobretudo na obra de Pedro Almodóvar, tal experiência potencializa e multiplica novamente os diálogos com suas referências artísticas. Pedro carnavaliza – e satiriza – a sociedade espanhola em seus primeiros filmes, e em momentos paródicos mais sutis nos melodramas mais recentes, para fazer surgir na tela aquilo o que o público deseja ver e ouvir, mesmo que estranhe – ou se assuste – em um primeiro momento.

Público este que, desde há muito familiarizado com o cinema de Hollywood – e fã, uma vez que acostumado durante todo o período franquista a apreciá-lo como uma das poucas opções –, é capaz de sorver as entrelinhas da paródia ou do melodrama almodovarianos.

⁷⁷ HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 159.

CONCLUSÃO

*“Cuesta mucho ser autentica, señora.
Y en estas cosas no hay que ser ahorrado,
porque una es más autentica cuanto más parece
a lo que sueña para si misma.”*

(Agrado, de Todo Sobre mi Madre)

“Não conclusão, mas um retrospecto de Almodóvar”

“Manuela presenteia o filho com *Musica para Camaleones*, de Truman Capote. Esteban pede a ela que lhe leia, como quando era criança:

- Prefacio. *Me empecé a escribir cuando tenía ocho años...*

- ¿No ves? No soy el único.

- ...entonces no sabía que me había encadenado de por vida de un noble pero implacable amo. ¿Cuando Dios le entrega a uno un don también le da un látigo, y el látigos únicamente para alto flagelar-se!... ¡Es como parar que sé tener gana de escribir!

- No seas bruta. ¡Es un prefacio maravilloso!⁷⁸

(*Todo Sobre mi Madre*, 1998)”

Pedro Almodóvar, enquanto produtor (e representante) cultural, é um artista persistente na tentativa da quebra e superação dos valores morais secularmente estabelecidos, e que, apesar de já inserido na indústria cultural – o que também aconteceu com a vanguarda da “movida” –, continua a fazê-lo, contestando não a “cultura de massa” que é o Cinema (a arte burguesa, por excelência, uma vez que criada após a ascensão dos valores capitalistas e destinada a um público potencialmente ampliado, em relação ao das artes suas antecessoras, e sempre crescente), uma vez que também é fruto desta, mas a utilização como instrumento ideologizante por monologismos totalitários.

Desde criança, apaixonado pelo cinema, Almodóvar já afirmou várias vezes que “o cinema o salvou” e deu um sentido a sua vida, que não teria conseguido ser outra coisa que não cineasta (roteirista/diretor). Também as pessoas que compartilharam sua infância e

⁷⁸ - Prefácio. “Comecei a escrever quando tinha oito anos.” “- Viu? Não sou o único.” “- Não sabia que me acorrentara pelo resto da vida a um amo nobre, mas impiedoso. Quando Deus dá uma dádiva,, também dá o chicote, destinado apenas à auto-flagelação... Faz qualquer um desistir de escrever!” “- Não seja tola. É um prefácio maravilhoso!” Tradução para o Português e legenda: Sony Pictures; transcrição do Espanhol minha.

juventude afirmam isso, como sua mãe-cúmplice-inspiradora, Francisca Caballero, morta em 1999, pouco depois do lançamento de *Todo Sobre mi Madre*; ela, em entrevista para um especial de televisão afirmava que o filho, colecionando figurinhas de chocolates com artistas do cinema hollywoodano, dizia ser Ava Gardner sua atriz preferida e que um dia seria como ela – não uma bela atriz, mas tão famoso quanto.

Mas, para tanto, teria que abandonar a cidadela onde morava com a família, na região da Extremadura – Pedro nascera em Calzada de Calatrava, província de Ciudad Real na Mancha em 1949 –, jurisdição de Almagro e arcebispado de Toledo, extremamente conservadora e sem recursos para quem ambicionava falar para multidões. Sua educação acontece em escolas católicas das ordens salesiana e franciscana – fator de fundamental importância quando de sua produção cinematográfica. Muda-se para Madri aos dezesseis anos, sozinho e sem dinheiro, com o objetivo de estudar e fazer cinema; mais tarde conseguiu trabalho na área administrativa da Telefônica. Ao mesmo tempo em que começava a se enturmar com outros jovens, que mais tarde comporiam com ele a “movida”, Almodóvar inicia suas experiências em películas Super 8mm, mas sem abandonar o emprego, algo necessário, inclusive, para manter-se na capital e persistir em seus objetivos.

Depois de vários curtas-metragens em 8 e 16mm, preparando um outro de vinte minutos que seria *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, tem a oportunidade de transformar este em um longa, com recursos próprios e colaboração dos amigos-companheiros da “movida”, inaugurando assim sua carreira e projeção nacional e, progressivamente, para o plano internacional.

Quase vinte anos depois do lançamento deste seu primeiro longa-metragem, Pedro Almodóvar já é sinônimo do cinema espanhol para o mundo – ou, nas palavras da grande maioria dos críticos, “o maior cineasta espanhol vivo”. Entre uma transgressão estético-cultural e outra, aprendeu fazendo-se cineasta, a cada um de seus filmes, reincorporando

elementos antes renegados da cultura espanhola, nos tempos da “movida”, estabelecendo novos paradigmas às estéticas cinematográficas existentes, sempre um passo à frente de sua própria vanguarda, transformando sua linguagem em um quase academicismo – como afirma o montador de todos os seus filmes, Pepe Salcedo⁷⁹ –, mesmo sem ter frequentado a Academia, no “amadurecido” de sofisticação em relação a suas primeiras obras – mesmo porque as primeiras contavam com recursos mínimos.

Tendo grande influência sobre a obra do filho, dona Francisca Caballero, em Calzada de Calatrava, como era uma das poucas pessoas alfabetizadas, lia para as vizinhas as cartas que recebiam de parentes distantes. Pedro criança, já alfabetizado, percebia que a mãe não lia o conteúdo original das cartas para suas amigas, omitindo notícias preocupantes ao mesmo tempo inserindo palavras de carinho ou de saudade que ali não estavam escritas. Interrogando mãe pela falta cometida, ela respondia que não mentia para as pessoas que precisavam de seus préstimos, mas, ao contrário, ajudava-as em muito por narrar exatamente o que elas esperavam – e queriam – ouvir, algo que aumentaria suas alto-estimas e as fariam acreditar-se importantes e não esquecidas pelos mais jovens e bem-aventurados parentes distantes.⁸⁰

Almodóvar admite, já depois de todo o sucesso que obteve ao longo de sua carreira, que essa característica de sua mãe tenha-lhe sido, inconscientemente, incorporada e repassada aos seus filmes, os quais, ao dizerem exatamente – ou algo próximo a – o que o público quer ver, ouvir e sentir, tenha sido o maior legado que ela poderia deixar. Como a mãe, ele contava histórias, primeiramente para suas irmãs e depois para outras pessoas que o

⁷⁹ Tudo Sobre o Desejo: o cinema passionnal de Pedro Almodóvar. Op. Cit.

⁸⁰ Almodóvar: “Y ella leía las cartas a las vecinas, pero no lo leías lo que tenía las cartas. Porque ella conocía la vida de las vecinas y conocía sus necesidades, sus anhelos. Ella confeccionaba la realidad de esa carta de acuerdo con la mujer que la ido a oír. Y entonces, cuando nos salíamos de allá, de la casa de ellas, decía: ‘¿Pero, mama, por que le dicho, por que le ha dicho todo eso si no lo dicho, no pregunta por la abuela, no pregunta por el padre? [toca no ombro da mãe, que está sorrindo] ‘Yo sé lo que a ella le gusta mucho que yo ha leído, y yo he leído lo que esta mujer quiere oír!’. Y hoy después... después pensando en eso, yo creo que que esa ha sido la gran lección que yo hay tenido, de la relación que hay entre la realidad y la ficción. exactamente eso!”. Idem. Tradução para o Português e legenda: Gemini Vídeo; transcrição do Espanhol

cercavam, sabendo o “como” as impressionaria, agradaria e faria acreditar no que era narrado, aprendendo desde cedo que seu público esperaria o óbvio, que falasse dele (sujeito narrado/público) e para ele (público/sujeito recepção), uma difícil tarefa, pois reveladora tanto de alegrias quanto de aflições/fantasmas, porém gratificante, pois seria sua única alternativa de atuação social.

No início de *Todo Sobre mi Madre*, Almodóvar reafirma a bela e consciente dor desta dualidade na voz de suas personagens Manuela (Cecília Roth) e Esteban (Eloy Azorin): mãe presenteia filho com um livro de um escritor marginal (socialmente pouco compreendido e moralmente repudiado pelos conservadorismos sempre dominantes), Truman Capote. Ela, ao começar a ler o prefácio para o filho, se assusta com as afirmações *...entonces no sabía que me había encadenado de por vida de un noble pero implacable amo. ¡Cuando Dios le entrega a uno un don [o dom artístico, a revelação] también le da un látigo [a consciência disto], y el látigo es únicamente para alto flagelar-se!...* O filho rejeita o assombro de sua mãe com o enunciado e se reafirma: *No seas bruta. ¡Es un prefacio maravilloso!*. Dessa forma, Esteban, que assim como Capote queria ser escritor desde os oito anos de idade (Almodóvar, desde criança queria ser cineasta⁸¹), quero dizer “Almodóvar”, assume-se consciente de seu dom e das dificuldades e incompreensões que poderá sofrer.

Tomo este filme do cineasta manchego como um paradigmático retorno a seu passado recente, quando iniciava sua carreira como cineasta nos frenéticos anos da “movida”. A personagem Manuela, como Almodóvar, viveu este tempo, só que em Barcelona. Cabe ressaltar que Cecilia Roth, a atriz que vive a protagonista, era mais um membro daquela agitação cultural e amiga de Pedro, chegando a atuar nos seus primeiros filmes. No final dos anos setenta, a recém-chegada da Argentina, Manuela, com seu namorado, Esteban (Tony Cantó), o qual depois de transformar-se em travesti seria chamado de “Lola”, atuavam num

⁸¹ Tal referência se encontra em *¿Que He Echo Yo Para Merecer Esto!!* (1984), na personagem Miguel (Miguel Angel Herranz).

grupo de teatro amador, vivendo um grande romance. Ela, contudo, sofria com os desmandes de seu amado, o qual, apesar de ter-se transformado em um travesti com “um belo par de tetas”, continuava machista. Ao saber-se grávida, ela foge para Madri, sem revelar a ninguém de sua gravidez, para criar seu filho longe da influência negativa (não por ser travesti, mas pelo machismo) do pai, o qual só saberia da existência do filho que sempre quisera ter depois da morte deste.

Na noite de aniversário de dezessete anos de Esteban, Manuela assiste na televisão, junto com o filho, a um filme hollywoodiano dos anos sessenta: *Eva al Desnudo* (*All About Eve*), do diretor Joseph L. Mankiewicz, com Bette Davis, Anne Baxter e George Sanders, em preto e branco e dublado em espanhol. Esteban reclama do título espanhol soar estranho, pois o mesmo significa “tudo sobre Eva”; daí tem a idéia de escrever um texto sobre sua mãe e para ela atuar no papel principal. Pedro justifica, dessa forma, o título de seu próprio filme, *Todo Sobre mi Madre*, mas não apenas como uma homenagem a sua própria mãe, mas uma homenagem às atrizes e às mulheres, bem como a capacidade destas em atuar, inclusive no seu cotidiano quando necessário (o que às vezes pode significar sempre). Nessa única seqüência, o texto faz referência ao seu gosto – e à influência – pelo cinema de Hollywood, tão comum na Espanha de sua infância, adolescência e juventude, à interferência da censura na dublagem da exibição dos filmes estrangeiros, ao cinema de atrizes, cujos roteiristas escreviam papéis (sempre protagonistas) especialmente para a atuação das grandes divas do cinema norte-americano, e, ainda, a Bette Davis, uma de suas atrizes preferidas; e mais: em especial este *All About Eve*, a protagonista, Eva Harrington (Anne Baxter), com sua capacidade de atuação, acaba por tomar o lugar de uma famosa atriz, de quem se mostrava amiga até “puxar-lhe o tapete”, vivida justamente por Bette Davis.

Após o filme, Manuela presenteia o filho com o já citado “Musica para Camaleones”, de Truman Capote, e promete deixar-lhe assistir a uma de suas encenações

sobre doações de órgãos no hospital em que trabalha. Ela confessa para Esteban que, quando jovem, participava de um grupo de teatro amador, mas continua lhe omitindo a paternidade e o porquê de suas fotos sempre estarem faltando uma metade arrancada – com certeza a imagem do pai.

Pela manhã, Esteban assiste à atuação da mãe – algo que ela viveria menos de vinte e quatro horas depois, doando os órgãos do próprio filho. À noite, vão ao teatro assistir a *Un Transvia Llamado Deseo* (*A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams), com a famosa atriz Huma Rojo (Marisa Paredes) no papel de Blanche Dubois, sua amante Nina (Candela Peña) no papel de Estela, e o ator Mario (Carlos Lozano) no papel de Stanley Kowalski. A personagem Estela, que Manuela fez com o seu grupo de teatro amador, em Barcelona, ainda a emociona muito e Esteban percebe a reação da mãe. Estela é a mulher de um homem machista e intolerante que, após o nascimento do filho e o cume de seus desentendimentos ao vê-lo condenar sua irmã, Blanche, ao internato em uma instituição psiquiátrica, abandona-o jurando nunca mais voltar àquela casa, evitando assim uma má influência à educação do recém-nascido, apesar de amar o marido e saber que ele também a ama, à sua forma dominadora. O marido de Manuela, pai de Esteban – também Esteban –, fazia o papel de Stanley, e, como “o teatro se parece muito mais com a vida real do que se imagina”, Manuela segue os ensinamentos e a influência de sua personagem Estela e foge, com o filho no ventre, para Madri, onde o criaria sozinha e lhe esconderia o passado.

Na saída do espetáculo, mãe e filho aguardam no lado de fora do teatro, sob forte chuva para que ele tivesse a sorte de conseguir um autógrafo de Huma Rojo. Enquanto esperam, ela promete como mais um dos presentes de aniversário contar ao filho “tudo sobre seu pai”, uma vez que ele a cobrara dizendo que ela não tinha o direito de esconder-lhe parte de sua história para sempre. Huma e Nina não dão atenção ao rapaz, partindo em um táxi. O rapaz corre atrás do carro e, no cruzamento da esquina, é mortalmente atropelado por outro

carro. No hospital, Manuela doa os órgãos de seu filho, o qual não teve acesso à sua própria história. A partir de então o filme se converte basicamente na ausência do filho, que estará presente em toda a narrativa e acabando por determinar o diálogo de Manuela com todas as outras personagens com quem passa a se relacionar.

Manuela volta para Barcelona para ter com seu passado mal resolvido, para contar ao pai do filho morto que eles o tiveram mas este não mais poderia conhecê-lo: no trem, passando pelo túnel, ao som de *Tajabone*, uma canção provavelmente em dialeto catalão, na voz de Alberto Iglesias, as imagens nos remetem a uma máquina do tempo que, quando saindo da hipnótica escuridão deste, Almodóvar faz uma cena de sobrevôo sobre as montanhas que rodeiam a capital da Catalunha; nas cenas seguintes, de táxi, Manuela passa pela Catedral da Sagrada Família, projetada por Gaudí, antes de se dirigir à periferia da cidade, local onde é permitido a prostituição de travestis – um “travestódromo”, com pessoas em carros circulando à procura de sexo. A protagonista, então, encontra ali parte do que procurava: a amiga Agrado (Antonia San Juan), um travesti que adotara esse nome justificando que “por toda sua vida sempre quis ser agradável aos outros”.

Através de Agrado, Manuela conhece a Irmã Rosa (Penelope Cruz), uma noviça que prestava serviços assistenciais a travestis, prostitutas e drogados. Rosa, que conhecera “Lola” já há algum tempo, tem com “este” um relacionamento e engravida, mas não tem oportunidade de contar-lhe antes de “ele” desaparecer; ela mantém uma relação extremamente conflituosa com sua mãe (intolerante e parte de uma burguesia não mais decadente, mas já empobrecida), também chamada Rosa (Rosa Maria Sardá), que falsifica quadros do pintor Chagal para sobreviver; o pai da noviça grávida (Fernando Fernán Gómez), em sua senilidade, não interfere mais em sua vida.

O espetáculo *Un Transvía Llamado Deseo*, do grupo de Huma Rojo, estava sendo apresentado em Barcelona e Manuela vai assisti-lo, desta vez sozinha. Com a cadeira ao seu

lado vazia, ela se emociona especialmente com uma cena na qual Blanche, desesperada, procura por seu porta-jóias (vermelho e em forma de coração): “*¿Adonde esta mi corazón?*”. Ao fim do espetáculo, ela vai até os camarins para, em nome de seu filho morto, pedir a Huma o autógrafo anteriormente negado. Não o consegue, pois Nina havia desaparecido para se drogar e Manuela se dispõe a ajudar Huma a encontrar a amante. Manuela nota o quanto a famosa atriz se equivoca ao atribuir o discurso (e o texto) de sua personagem à sua vida; Huma, repetindo a fala de Blanche, se dirige a Manuela: “*¿Quien quiera que seas, yo siempre hay dependido de la bondad de los desconocidos!*”.

Encontram Nina, mas Manuela havia esquecido sua bolsa no camarim de Huma, voltando no dia seguinte para buscar. Huma simpatiza-se com ela e a emprega como sua camareira/secretária, a contragosto e desconfiança de sua amante. Elas desenvolvem uma amizade profunda, acrescida depois de Agrado e Rosa, mas com um breve desentendimento: numa noite que Nina, drogada e hospitalizada por isso, falta ao espetáculo e Manuela se oferece para substituí-la, uma vez que já havia atuado, interpretando o mesmo papel, Estela – o que fez perfeitamente bem, gerando louvações de público, crítica, dos outros atores e de Huma. Nina irrita-se com a situação que, sem querer, ela própria provocou, acusando Manuela de “Eva Harrington” (a personagem vilã de *All About Eve*). Em tempo: no camarim da atriz há várias fotografias e imagens na parede (fotos dela e Nina atuando e figuras como uma de Elizabeth Taylor, como “Cleópatra”), bem como vários porta-retratos na penteadeira e outras fotos grudadas ao espelho, entre elas uma do rosto de Bette Davis, envolto em uma cortina de fumaça de cigarro.

Mal interpretada, Manuela prefere se demitir e Huma contrata Agrado, que acabara de conhecer em situação bastante hilária e inusitada na casa de Manuela, como substituta de sua amiga, mas não para desempenhar o papel de atriz – como Manuela o fez naquela situação especial –, o que acaba também por fazer: depois de um desentendimento

por causa do excessivo uso de drogas, Huma e Nina brigam e se agridem a ponto de serem internadas; o espetáculo daquela noite seria cancelado e o dinheiro da bilheteria devolvido ao público; Agrado sobe ao palco para avisar ao público do cancelamento, mas se dispõe a contar a história de sua vida para quem quisesse ouvi-la, já que estavam ali e – talvez – não tivessem nada de mais interessante para fazer, o que poderia ser muito divertido e instrutivo. Parte do público sai, mas boa parte permanece para assisti-la em seu monólogo sobre “como ser uma pessoa autêntica sendo exatamente aquilo que sempre sonhou ser”.

Verifica-se, assim, nesta quantidade de possibilidades dramáticas para as atrizes, que este, além de um filme em homenagem a mulheres/mães/atrizes, é uma referência ao cinema de atrizes hollywoodiano, dos anos quarenta a sessenta: o único personagem masculino de maior importância para o drama, apesar de onipresente em toda a narrativa, é Esteban, o filho de Manuela morto no início; os outros, como o pai senil de Rosa ou o ator Mario, que interpreta Kowalski, importam apenas na medida em que colaboram para o diálogo das personagens femininas.

O melodrama almodovariano se intensifica quando Rosa descobre-se portadora do vírus da AIDS – o qual recebeu de Lola – e não podendo revelar a sua mãe sobre sua situação recebe abrigo e cuidados de Manuela, a qual, após a morte da primeira, herdaria o filho, “Esteban III”. O menino nasceria com AIDS, mas com os cuidados de Manuela e com os avanços das pesquisas científicas sobre os tratamentos modernos, em dois anos estaria curado.

Em uma das cenas mais melodramáticas de toda a história do cinema, Almodóvar provoca empatia no público de forma tal que este não condena o travesti Lola por ter causado tantos danos às vidas de suas mulheres, nem ao fato de Manuela ter omitido de Lola e de Esteban o direito destes saberem da existência um do outro – a circunstância do diálogo ser travado entre um travesti aidético e estereotipado e uma mulher, ao mesmo tempo em que acontecia o sepultamento de Rosa, poderia, entre outras coisas, causar risos, mas, ao contrário,

o público, ainda que não se identificando com aquela situação específica, compreende a seriedade do tema e do tratamento dado a ele; apesar da acusação inicial de Manuela a Lola – “*¡Tu éreis una epidemia!*” –, as personagens, em sua dor, gostariam muito mais de se confortarem, mas algo havia se rompido entre elas, irremediavelmente.

Como prometera a Rosa em seu leito de morte, Manuela assume os cuidados e educação de seu filho, como seu pai e seu irmão, também chamado Esteban, uma vez que sua intolerante mãe, além de ocupada com a casa e com o marido senil, não seria boa influência para uma criança nascida em meio a tantos problemas e desgraças. Para o bem do menino, Manuela foge com ele – mais uma vez para Madri e sem se despedir das amigas –, porém não comete os erros anteriores, omitindo de seu filho sua história e a de sua família: do exílio, Manuela se comunica com a avó de seu novo filho, Esteban, até que tenha certeza de que esta já está preparada para lidar com os problemas que a criança iria conviver e com as trágicas situações nas quais ela veio ao mundo.

Antes de exilar-se, Manuela sabia da nova peça de Huma – já sem Nina e com a colaboração de sua amiga e secretária Agrado –, adaptada de um texto de Federico García Lorca e em homenagem a este (ou seria em homenagem à própria Manuela?):

*“Hay gente que piensa que los hijos son cosas de un día. Pero se tardan mucho, mucho. Por eso es tan terrible ver el sangre de un hijo derramada por el suelo. Una fuente que corre durante un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en la calle. Me moje las manos en lo sangre y me los lamí con la lengua. Porque era mía. ¿Los animales los lame, en verdad? A mí no me da asco a mi hijo. Tu no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios, colocar la tierra empapada por tu sangre.”*⁸²

Dessa forma, não apenas Huma/Almodóvar homenageia Lorca mas também a Manuela e a todas as mães desta narrativa fílmica, a sua própria mãe (em vida), Francisca

⁸² “Pessoas pensam que crianças são feitas em um dia. Mas é preciso tempo, muito tempo. Por isso é horrível ver o sangue de um filho pelo chão. Uma fonte que corre um minuto e nos custou anos. Quando achei meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos no sangue e as lambi. Porque era meu. Os animais lambem sua cria, sabia? Meu filho não me dá nojo. Não sabes o que é isso. Em uma custódia de cristal e topázio, colocaria a terra empapada com seu sangue.”. Tradução para o Português e legenda: Sony Pictures; transcrição do Espanhol minha.

Caballero, e a “mãe Espanha”, uma vez que o texto de Llorca (a exemplo do quadro Guernica, de Pablo Picasso) foi produzido à luz da Guerra Civil.

Em entrevista de 1988, quando do lançamento de *Carne Trémula*, Almodóvar afirma: “*Todos os meus filmes são sobre eu mesmo. Todos.*”⁸³ Não que se deva atribuir tal afirmação como “verdade”, mas justamente desconstruí-la e verificar em quais aspectos isto se confirma nos seus filmes. Inegável é que cada personagem carrega uma carga psicológica de seu autor, em maior ou menor grau.

Em *Todo Sobre mi Madre*, a protagonista, Manuela (assim como Almodóvar), retorna às suas origens para ultrapassar uma etapa e para sepultar problemas não resolvidos dezoito anos antes, para então prosseguir a sua caminhada ou até recomeçar a partir de uma nova vida – o filho “Esteban III” (no caso da protagonista) – e desta fabulosa e amadurecida narrativa – no caso este filme (para o próprio Almodóvar). Aqui se pode constatar a presença marcante da influência cultural estrangeira, dado ao processo democrático pós-franquismo, no início da narrativa com a peça *Un Transvia Llamado Deseo*, de Tennessee Williams, encenado também por Manuela dezoito anos antes – época da “movida”. Ao final – como no “crescimento” ou amadurecimento cinematográfico do diretor manchego –, a referência é para um texto nacional, de Llorca, de tema extremamente espanhol.

Nesta viagem ao passado, Pedro Almodóvar, e seu cinema já suficientemente amadurecido e quase acadêmico, apesar de autodidata, revê sua trajetória para poder recomeçar, mas sem negar este passado ou julgar posições anteriormente assumidas. Em *Laberinto de Pasiones*, ele coloca em cheque as teorias psicanalíticas que pretendessem entender a sociedade espanhola, algo naquele tempo aparentemente impossível, dada complexidade do país que, depois de quase quarenta anos, se abria para as influências de outras culturas – estas também com suas próprias crises existenciais. E agora, em sua

⁸³ RAMALHO, Francisco. ¡Almodóvar! ¡Arrebata-me! In: *Set*. São Paulo: Ed. Abril, Outubro/98, p. 24.

homenagem a mulheres/atrizes/mães/Espanha/Llorca, como que em uma auto-análise, descobre-se e apresenta-se tão espanhol como antes: com a possibilidade de requintes e sofisticações que os recursos materiais conseguidos com seu sucesso proporcionam, mas sem abandonar sua corrosiva crítica à sociedade, fator determinante para o emaranhado de gêneros constituidores de cada um de seus filmes.

Considerações finais

Na tentativa de fazer meu objeto de estudo sobremaneira presente nas discussões, acabei por alongar as investigações e descrições acerca da legitimidade que a obra ficcional de Pedro Almodóvar tem como representativa das discussões histórico-culturais espanholas.

Os diálogos com a história recente, com as categorias sócio-culturais, como a Igreja, o patriarcalismo e a intolerância, conjuntamente com o emaranhado de intertextos identificáveis pelo público, apresentou-se como uma competente estratégia para a reflexão crítica deste quanto à sua atuação na sociedade a que está inserido, que muitas vezes não se dá conta até ver-se artisticamente, ou de alguma outra forma, exposto e questionado. Os recalques sociais e os particulares, como a dependência feminina a um protetor e a insegurança quanto a relacionamentos amorosos e entre pais e filhos, entre outros, a partir de sua exibição – do público e para este – torna explícitos problemas até então indiferentes ao corpo social mas inerente a cada indivíduo em particular, e que não os partilhavam entre si.

Nesse sentido, o “carnaval” vivido nos anos da “movida” por um público determinado, mas que compartilhava suas ânsias com a juventude desencantada em geral, num primeiro momento, a paródia e o melodrama (apesar de gêneros artísticos

menosprezados pelos estudiosos), enquanto de total identificação e fácil assimilação, tornam-se armas potencialmente eficientes para a utilização de intertextos e a aplicação de diálogos capazes de suscitar questionamentos e debates.

Através principalmente dos estudos de Robert Stam sobre a contribuição de Bakhtin para a Literatura, apropriando-se destes estudos para a aplicação em estudos cinematográficos, me foi possível compreender tais categorias nos discursos fílmicos de Pedro Almodóvar – em algumas obras mais e em outras menos, mas cada uma com relevante importância quanto a crítica da ordem social do momento em que foram produzidas e mais ainda das reminiscências culturais que remetem à ordem repressora do passado franquista.

Embora faltando um documento de grande importância, o filme *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, o qual não está disponível a venda nem mesmo na Espanha, outros documentos contribuíram para minimizar o prejuízo da falta deste, como programas de televisão sobre a obra de Almodóvar e informações adicionais na mídia em geral, mas também a leitura de produções acadêmicas sobre o mesmo. De qualquer forma, os elementos buscados neste, também foram identificados em outros filmes posteriores, como *Laberinto de Pasiones*, *La Ley del Deseo* e *Kika*, tanto na inversão de valores questionadora da ordem, como nas discussões político-religiosas ou sobre o patriarcalismo.

Apesar de amadurecida a forma e a estética da produção do diretor manchego, os elementos bakhtinianos explícitos na primeira fase de sua obra também continua sendo verificada nas produções posteriores, e mesmo nesta última, *Todo Sobre mi Madre*. Assim, os novos códigos cinematográficos, em seu gênero ficcional, acabam por corroborar substancialmente para as perspectivas da análise histórica.



DOCUMENTAÇÃO

FILMES:

Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón. (Espanha, 1979-80) Dur.: 85 min. Rodado em 16 mm e ampliado para 35mm. Colorido. Produção: Félix Rotaeta. Companhia Produtora: Fígaro Films. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Paco Famenía. Montagem: Pepe Salcedo. Música: "Little Nell", Alaska y Los Pegamoides", "The Ju Ju's", Maleni Castro", "Mona Bell", tangos e pasodobles. Elenco: Carmem Maura (Pepi); Eva Siva (Luci); Olvido Gara, "Alaska" (Bom); Félix Rotaeta (o policial); Concha Gregori (Charito); Kitty Manver (modelo-cantora, mas não puta); Cecilia Roth (a garota dos anúncios); Julieta Serrano (a atriz); Cristina S. Pascual (mulher barbada); José L. Aguirre (seu marido); Carlos Tristanchó (Toni); Fabio de Miguel (Roxy Burton); Eusebio Lázaro (empresário de Kitty); Assumpta Serna; Enrique Naya e Juan Carrero (os pintores que vivem com Bom); Diego Álvares; Pedro Miralles; Agustín Almodóvar; Tote Trenas; Los Pegamoides.

Laberinto de Pasiones. (Espanha, 1982) Dur.: 100 min. Colorido. Produção: Andrés Santana. Companhia Produtora: Aphaville. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Angel Luís Fernández. Montagem: José Salcedo. Elenco: Cecilia Roth (Sexília); Imanol Arias (Riza Niro); Helga Liné (Toraya); Marta-Fernández-Muro (Queti); Fernando Vivanco (Doctor); Ofelia Angélica (Susana); Angel Alcázar (Eusebio); Concha Grégori (Angustias); Cristina Sánchez Pascual (Noiva de Eusebio); Fany McNamara (Fabio); Antonio Banderas (Sadeq); Luís Ciges (Tintureiro); Agustín Almodóvar (Hassan); Maria Elena Flores (Remedios); Ana Trigo (Nana); Poch (Gonzalo); Eva Carrero (Sexília menina).

Entre Tinieblas. (Espanha, 1983) Dur.: 115 min. Colorido. Produção: Luis Calvo, Tadeo Villalba e Luís Briales. Companhia Produtora: Tesouro S.A. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Angel Luís Fernández. Montagem: José Salcedo. Elenco: Cristina Sánchez Pascual (Yolanda); Julieta Serrano (Madre Superiora); Marisa Paredes (Sor Estiércol); Mary Carillo (Marquesa); Lina Canalejas (Sor Víbora); Manuel Zarzo (Capelão); Carmen Maura (Sor Perdida); Chus Lampreave (Sor Rata de Callejón); Willmore (Jorge); Eva Siva (Antonia); Cecilia Roth (Merche); Miguel Molina (Tarzan).

¿Que He Hecho Yo para Merecer Esto?! (Espanha, 1984) Dur.: 102 min. Colorido. Produção: Tadeo Villalba e Luís Briales. Companhia Produtora: Tesouro S.A. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Angel Luís Fernández. Montagem: José Salcedo. Música: Bernardo Bonezzi. Elenco: Carmen Maura (Gloria); Angel de Andrés López (Antonio); Chus Lampreave (Avó); Verónica Fourqué (Cristal); Kiti Manver (Juani); Juan Martinez (Toni); Gonzalo Suárez (Lucas); Amparo Soler Leal (Patricia); Emílio Gutiérrez Caba (Pedro); Luis Hostatot (Polo); Sonia Anabela Holimann (Vanessa); Cecilia Roth (a mulher do anúncio de café); Diego Caretti (o homem do anúncio de café); Jaime Chávarri (cliente de Cristal que faz *streak-tease*); Javier Gurruchaga (dentista); Katia Loritz (Ingrid Muller); Ryo Hiruma (professor de Kendô); José Manuel Bello (colega de bairro); Pedro Almodóvar e Fany McNamara (*play-back* de *La Bien Pagá*, cantada por Miguel Molina); Miguel Angel Herranz (Miguel); Beni (menino do circo); Francisca Caballero (cliente do dentista); Agustín Almodóvar (caixa de banco); e o lagarto "Carlitos" (como "dinheiro").

Matador. (Espanha, 1985) Dur.: 96 min. Colorido. Produção: Andrés Vicente Gómez. Companhia Produtora: Iberoamericana de TV, S.A., em colaboração com a TVE. Filme Subvencionado pelo Ministério de Cultura. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Angel Luís Fernández. Montagem: José Salcedo. Música: Bernardo Bonezzi. Elenco: Assumpta Serna (María Cardenal); Antonio Banderas (Ángel); Nacho Martínez (Diego

Montes); Eva Cobo (Eva); Julieta Serrano (Berta); Chuz Lampreave (Pilar); Carmen Maura (Julia); Eusebio Poncela (inspetor de polícia); Bibi Andersen (vendedora de flores); Verónica Forqué (repórter); Luis Ciges (guarda); Eva Siva (faxineira de Diego e Maria); Jaime Chávarri (padre); Pepa Merino (secretária de María); Marcelo G. Flores (policial 1); Agustín Almodóvar (policial 2).

La Ley del Deseo. (Espanha, 1986) Dur.: 100 min. Colorido. Produção: Esther García e Agustín Almodóvar. Companhia Produtora: El Deseo S.A., em co-produção com Lauren Films. Filme subsidiado pelo Ministério da Cultura em colaboração com o Instituto Madrileño de Desarrollo de la Comunidad de Madri. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Angel Luís Fernádes. Montagem: José Salcedo. Elenco: Eusebio Poncela (Pablo Quintero); Carmen Maura (Tina Quintero); Antonio Banderas (Antonio Benitez); Miguel Molina (Juan); Bibi Andersen (mãe de Ada); Manuela Velasco (Ada); Fernando Guillén (inspetor); Nacho Martínez (médico); Helga Liné (mãe de Antônio); Fernando G. Cuervo (filho do policial); Germán Cobos (padre); Alfonso Vallejo (sargento); Agustín Almodóvar (advogado); Lupe Barato (enfermeira); Rosy Von Donna [Rossy de Palma](entrevistadora de TV); Juan A. Granja (modelo).

Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios. (Espanha, 1987) Dur.: 95 min. Colorido. Produção: Esther García e Agustín Almodóvar. Companhia Produtora: El Deseo S.A. e Laurenfilm. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaine. Montagem: José Salcedo. Música: Bernardo Bonezzi. Elenco: Carmen Maura (Pepa); Fernando Guillén (Ivan); Julieta Serrano (Lucía); Antonio Banderas (Carlos); María Barranco (Candela); Rossy de Palma (Marisa); Kiti Manver (Paulina); Loles León (Cristina); Chus Lampreave (Porteira); Guillermo Montesinos (taxista); Juan Lombardero (Gérman); José Antonio Navarro (policial 2); Ana Leza (Ana); Ambite (Ambite); Mary González (Mãe de Lucía); Lupe Barrado (secretária de Paulina); Gabriel Latorre (padre); Francisca Caballero (locutora de TV); Carlos García Gambero (empregado de concertos da telefônica); Agustín Almodóvar (empregado da agência imobiliária); ; Carmem Espada (farmacêutica); Susana Miraño e Paquita Fernández (clientes mascaradas na farmácia); Federico García Gambero (balconista da farmácia); Gregório Ross (médico).

¡Atame!. (Espanha, 1989) Dur.: 101 min. Colorido. Produção: Esther García e Agustín Almodóvar. Companhia Produtora: El Deseo S.A. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaine. Montagem: José Salcedo. Música: Ennio Morricone. Elenco: Victoria Abril (Marina); Antonio Banderas (Ricki); Loles Leon (Lola); Julieta Serrano (Alma); María Barranco (Berta); Rossy de Palma (garota da Vespa); Francisco Rabal (Maximo Espejo); Lola Cardona (diretora do hospital psiquiátrico); Lola Cardona (diretora do hospital psiquiátrico); Montse G. Romeu (jornalista); Emiliano Redondo (decorador); Oswaldo Delgado (Fantasma); Concha Rabal (farmacêutica); Alberto Fernández (produtor); Manuel Bandera (dançarino de tango); Virgínia Díez (dançarina de tango); José María Tasso (ancião); Juana Cordero (balconista da bomboniere); Francisca Caballero (mãe de Marina); Francisca Pajuelo (filha de Lola); Victor Aparicio (irmão de Lola); Alito Rodgers (negro); Tamaki (Camelio); Agustín Almodóvar (farmacêutico); Miguel García (Gilmano Velho); Pedro Losada (Gilmano jovem).

Tacones Lejanos. (Espanha, 1991) Dur.: 113 min. Colorido. Produção: Esther García e Agustín Almodóvar. Companhia Produtora: El Deseo S.A. e Ciby 2000. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Alfredo Mayo. Montagem: José Salcedo. Música: Ryuichi Sakamoto. Elenco: Victoria Abril (Rebeca); Marisa Paredes (Becky del páramo); Miguel Bosé (juiz/Hugo/Letal); Ana Lizaran (Margarita); Mairata ●Wisiedo (mãe do juiz); Cristina

Marcos (Paula); Feodor Atkine (Manuel); Bibi Andersen (Chon); Pedro Diéz del Corral (Alberto); Nacho Martínez (Juan); Miriam Díaz Aroca (Isabel); Rocio Muñoz (Rebeca menina); Lupe Barrado (luisa); Juan José Otegui (capelão do hospital); Javier Bardem (diretor TV); Gabriel Garbisu (diretor de estúdio TV); Eva Siva (Tata); Montse Romeu (maquiadora); Abrahan García (médico da prisão); Angelina Llongueras (funcionária); Roxy Vaz (Dealer); Javier Benavente (atendente loja de fotos); Rodolfo Montero (policia TV); Luigui Martin (policia Pañuelo); José Maria Sacristan (sacerdote); Placido Guimaraes (Negro Isla Margarita).

Kika. (Espanha, 1993) Dur.: 112 min. Colorido. Produção: Esther García e Agustín Almodóvar. Companhia Produtora: El Deseo S.A. e Ciby 2000. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Alfredo Mayo. Montagem: José Salcedo. Elenco: Verónica Forqué (Kika); Peter Coyote (Nicholas Pierce); Victoria Abril (Andrea Caracortada); Alex Casanova (Ramón); Rossy de Palma (Juana); Santiago Lajusticia (Paul Bazzo); Anabel Alonso (Amparo); Bibi Andersen (Susana); Jesús Bonilla (Mario); Karra Elejalde (Angelina, mãe de "O Português"); Manuel Bandera (policia); Charo Lopez (mãe de Ramón); Francisca Caballero (doña Paquita); Monica Bardem (Paca); Agustín Almodóvar (um dos operários que vêm consertar a porta do apartamento de Kika); Joaquim Climent (assassino Joaquin Garcia, "O Português"); Blanca Li (assassina); Claudia Aros (modelo).

La Flor de mi Secreto. (Espanha, 1995) Dur.: 102 min. Colorido. Produção: Esther García e Agustín Almodóvar. Companhia Produtora: El Deseo S.A. e Ciby 2000. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Affonso Beato. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Elenco: Marisa Paredes ("Leo", Leocadia Macías / Amanda Gris); Juan Echanove (Ángel); Carmen Elias (Betty); Rossy de Palma (Rosa); Chus Lampreave (Jacinta); Kiti Manver (Alicia); Joaquín Cortés ((Antonio); Manuela Vargas (Blanca); Imanol Arias (tenente-coronel Francisco Arcos, "Paco"); Gloria Muñoz (Manuela); Juan José Otegui (Tomás); Nancho Novo (Roberto); Jordi Molla (Fernando); Alicia Agut, Marisol Muriel, Teresa Ibañez (senhoras da aldeia); José Palau (filho de Alícia); Abrahan García (*barman*).

Carne Trémula. (Espanha, 1997) Dur.: 99 min. Colorido. Produção: El Deseo S.A. Co-produção: El Deseo S.A., Ciby 2000 e France 3. Roteiro (adaptado do romance *Live Flesh*, da escritora inglesa Ruth Rendell) e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Affonso Beato. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Elenco: Liberto Rabal (Victor Plaza); Francesca Neri (Elena Benedetti); Angela Molina (Clara); Javier Bardem (David de Paz); José Sancho (Sancho); Penélope Cruz (Isabel Plaza); Pilar Bardem (Doña Centro); Alex Angulo (Busdriver).

Todo Sobre mi Madre. (Espanha, 1998) Dur.: 100 min. Colorido. Produção: El Deseo S.A. Co-produção: El Deseo S.A., Renn Productions e France 2 Cinema. Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Affonso Beato. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Elenco: Cecilia Roth (Manuela Goifman Echevarría); Marisa Paredes (Huma Rojo/"Blanche Dubois"); Penélope Cruz (Irmã Rosa); Antonia San Juan (Agrado); Rosa María Sardà (Rosa); Candela Peña (Nina/"Estela"); Eloy Azorín (Esteban); Tony Cantó (Esteban pai/Lola); Carlos Lozano (Mario/"Stanley Kowalski"); Fernando Fernán Gómez (o desmemoriado pai da Irmã Rosa).

ENTREVISTA E PROGRAMA EM VÍDEO:

Tudo Sobre Desejo: o cinema passionnal de Pedro Almodóvar. Direção: Nick Cory-Wright. Grã-Bretanha: Channel Four Television Corporation, 2000. 1 filme (60 min. aprox.), son., color. Tradução e legendas para o Português: Gemini Vídeo.

Tudo Sobre Almodóvar. Duda Leite (Produção, Direção e Edição). 1 filme (30 min. aprox.), son., color. França: Eurochannel, 1999. Entrevista cedida durante o Festival Internacional de Cinema de Cannes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILELERA, Yanet. O cinema no espelho. In: *Folha de São Paulo*. Jornal de Resenhas. São Paulo 13/11/1999, p. 2.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.
- CHACON, Vamireh. *A experiência espanhola*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1979.
- EVANS, Peter William. *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FERRO, Marc. O filme. Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques, e NORA, Pierre. (orgs.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1976, p. 199-215.
- GIBSON, Ian. *A nova Espanha*. São Paulo: Globo, 1992.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991
- MARTÍ i ROM, Josep-Miquel. El Cine Posfranquista. El cine español después de Franco (1975-1980): De la politización al desencanto. In: ROMAGUERA, Joaquín e RIAMBAU, Esteve (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, S. A., 1983, 2ª ed., p. 135-158.
- McDONOUGH, Peter et al. A Democratização Desencantada: a cultura política na Espanha pós-82. *Revista Lua Nova* nº 26, 1992, p. 187-217.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.). *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996. 2ª ed.
- PEREIRA, Helena B. C. & SIGNER, Rena. *MICHAELIS: minidicionário espanhol-português, português-espanhol*. São Paulo: Melhoramentos.
- RAMALHO, Francisco. *¡Almodóvar! ¡Arrebata-me!* In: Revista Set. São Paulo: Ed. Abril, Outubro/1998, p. 24.
- RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.
- RIBEIRO, Juscelino Batista. *Estética e política na dramaturgia de Vladimir Maiakovski*. 2001. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2001.

SILVA, Wilson Honório da. *Uma poética do desejo: O cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola*. 1999. 291 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1999.

STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso 1881-1973 – O Gênio do Século*. Tradução: Ana Maria Cortes Kollert. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen Verlag Ed., 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.