



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Rafael Nacif de Toledo Piza


**Além dos limites: fantasmas do desvio na Espanha Almodovariana**

Rio de Janeiro

2020

Rafael Nacif de Toledo Piza

**Além dos limites: fantasmas do desvio na Espanha Almodovariana**



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de Pesquisa Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira  
Co-orientador: Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas

Rio de Janeiro  
2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

P695 Piza, Rafael Nacif de Toledo.  
Além dos limites: fantasmas do desvio na Espanha Almodovariana /  
Rafael Nacif de Toledo Piza. – 2020.  
300 f.

Orientador: Erick Felinto de Oliveira  
Co-orientador: Ricardo Ferreira Freitas  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema espanhol – Teses. 3.  
Almodóvar, Pedro, 1951- – Teses. I. Valença, Marcelo Mello. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação  
Social. III. Título.

es

CDU 316.77::791

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Rafael Nacif de Toledo Piza

**Além dos limites: fantasmas da marginalidade em Almodóvar**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Aprovada em: 06 de agosto de 2020.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira (Orientador)  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas (Co-orientador)  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Prof. Dr. Gabriel Neiva  
PUC-Rio

---

Prof. Dr. Leonardo Caravana Guelman  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2020

## AGRADECIMENTO

Agradeço com galhardia e reconhecimento:

A minha avó materna, Luísa da Cunha Nacif (*in memoriam*), professora de Artes, cuja vida a fez inesquecível exemplo de fé, mesmo depois de seu falecimento;

A meus pais, meus heróis particulares, incansáveis em constante luta como eternos guerreiros gregos diante de infindáveis 12 tarefas;

Em especial, a minha irmã Renata, cuja paixão pelo teatro e pelas artes conectou-nos desde nossas adolescências quando nos apresentávamos nos festivais de poesia da escola. Eu não existiria sem você e sem a chave que você me deu para as portas da fantasia na arte e do entendimento de seu potencial transformador na vida;

Aos padrinhos Sílvia e Luís Fernando, pelo apoio incondicional;

Às irmãs Rosana e Raquel, contrapontos fundamentais nesse jogo de contrastes que a vida apresenta tantas vezes;

Ao Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira (UERJ), meus eternos admiração, respeito e profundo afeto;

Ao Prof. Dr. Ronaldo Reis (UFF), o primeiro mestre de trabalhos acadêmicos, cuja simples anotação num trabalho me fez iniciar este caminho;

Ao Prof. Dr. Leonardo Caravana Guelman (UFF), guia nos primeiros passos da pesquisa de iniciação científica no âmbito do curso de graduação em Produção Cultural;

Aos colegas da turma de doutorado e aos ocasionais colegas de outras turmas e instituições com quem tive oportunidade de cursar as disciplinas do Doutorado: vocês foram ótimos companheiros, sempre;

A todos os professores do corpo docente do PPGCOM/FCS/UERJ, em especial:

ao Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas; ao Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia, à Prof. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira; à Prof. Letícia Matheus; ao Prof. Leonardo De Marchi; ao Prof. Dr. Márcio Gonçalves;

À amiga: Virgínia Maria Barcellos e, com destaque pelo apoio acadêmico, Ricardo Soares e Ulysses Brandão Pinto.

A Luciana Basbaum Barcellos (*in memoriam*), que não teve a sorte de estar aqui comigo em vida para curtir este momento definitivo;

A meus afilhados, Bianca Toledo Piza Lima e Felipe, que o amor seja eterno enquanto dure;

A Rodrigo Toledo Piza Lima e Ricardo Toledo Piza Lima, a família é a base de tudo;

A todas as professoras da família, representadas aqui pela mais experiente, Amélia Toledo Piza Jappour;

A minha cardiologista e prima Isabela Toledo Piza Viana;

A meus afilhados Hélio Guahyba e Raquel Nacif de Toledo Piza Guahyba e a minha sobrinha Luíza Toledo Piza Guahyba;

A meus tios, tia e primos da família Nacif;

A meus tios, tias e primos e primas da família Toledo Piza;

A Jorge Luís Pinto da Silva e meu primo Lucas Nacif;

A Tia Marly e Tia Emilse, que me ensinaram a ler e escrever;

A Dino Carrera (*in memorian*), bailarino, professor e ex-chefe da Divisão de Teatros da UERJ;

A Jorge da Costa Rubim, meu segundo pai;

Aos amigos do centro espírita do Viçoso Jardim;

A Assunção (*in memorian*), ex-assessor de imprensa da Fundação de Arte de Niterói;

A Jorge Sá (*in memorian*), professor do curso de graduação em Produção Cultural, falecido precocemente;

Ao Prof. Moreno, da FCS/UERJ, hoje aposentado;

Ao psiquiatra Dr. Hugo Marques Fagundes Junior;

A todos que, de certa forma, colaboraram. Mesmo quando vocês disseram “pare” ou me fizeram parar, com prazer ou dor, fizeram-me continuar caminhando.

Poor is the man whose pleasures depend on the permission of another  
Pobre é o homem cujos prazeres dependem da permissão de um outro.

*Madonna, citação que encerra o video censurado de "Justify my love" (1991).*

## RESUMO

PIZA, Rafael Nacif de Toledo. Além dos limites: fantasmas da marginalidade em Almodóvar. 2020. 300 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta tese apresenta uma análise das representações da marginalidade na obra cinematográfica de Pedro Almodóvar, com base na Sociologia do Desvio de Goffman, Becker e Elias, atualizada pela teoria de covering de Yoshino. A intenção do trabalho é problematizar a produção audiovisual de parte da carreira do diretor manchego, de forma a comprovar que os filmes “Matador” (1986), “A lei do desejo” (1987), “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988), “Ata-me” (1989); “De salto alto” (1991), “Kika” (1993), “A flor do meu segredo” (1995) e “Carne Trêmula” (1997) documentam seu engajamento na dinâmica contracultural desenvolvida na Espanha da época. Almodóvar representa a marginalidade em seus filmes do período, configurando o que alguns críticos denominam como “estética do mau gosto”, de tal forma que as obras produzidas registram a luta pela liberdade democrática após anos de regime ditatorial. Pensar na cinematografia de Almodóvar a partir do ponto de vista da sociologia do desvio é refletir sobre as políticas de visibilidade de identidades culturais minoritárias. O trabalho do diretor apresenta menos inovações formais, pois parte de estruturas narrativas clássicas, mesmo quando mistura os gêneros; mas inova quando revela a marginalidade, cotidianiza-a, potencializando o processo de sua assimilação.

Palavras-chave: Cinema espanhol. Pedro Almodóvar. Marginalidade. Contracultura.



## ABSTRACT

PIZA, Rafael Nacif de Toledo. Além dos limites: fantasmas da marginalidade em Almodóvar. 2020. 300 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This research presents an analysis of the portrayal of deviance in Pedro Almodóvar's movies, based upon the Sociology of Deviance by Goffman, Becker and Elias, reviewed through Yoshino's covering theory. The purpose of the work is to review the movies produced by Almodóvar during the 80's and 90's, continuing the research project of my masters degree, in order to prove that features like "Matador" (1986), "Law of desire" (1987), "Women on the verge of a nervous breakdown" (1988), "Tie me up! Tie me down!" (1989); "High heels" (1991), "Kika" (1993), "The flower of my secret" (1995) and "Live flesh" (1997) register his commitment in the countercultural dynamics developed in Spain at the time. Almodóvar portrays deviants in his movies of the period, configuring what some critics name "aesthetics of bad taste", in such a way that the films produced register the fight for democratic freedom after years of dictatorship. To think about Almodóvar's cinematography from the point of view of the sociology of deviance is to reflect about the visibility of cultural minorities identities. The work of the director presents less formal innovations, as he uses classical narrative structures, even when mixing genres; but innovates when reveals deviance, from a day-by-day perspective, empowering the process of its assimilation.

Keywords: Spanish cinema. Pedro Almodóvar. Deviance. Counterculture.

## LISTA DE FIGURA

Figura 1 –	<i>Market Share</i> do Betamax versus VHS de 1975 até 1989. ....	26
Figura 2 –	Consumo europeu de vídeo físico entre 2001-2011. ....	26
Figura 3 –	<i>Market share</i> do Netflix no mercado de <i>streaming</i> de vídeo digital nos EUA. ....	27
Quadro 1 –	Passo-a-passo da análise de textos audiovisuais.....	50
Quadro 2 –	Comparativo analista e espectador normal.....	51
Quadro 3 –	Os componentes do plano.....	51
Quadro 4 –	Seqüências e perfis seqüenciais.....	52
Figura 4 –	Cartaz do filme “Matador” e <i>still</i> de cena.....	130
Figura 5 –	Diego Montes e Maria Cardenal.....	131
Figura 6 –	Pietà de Michelangelo e cena final de Antonio nos braços de Pablo. ....	141
Figura 7 –	Cartaz de “A lei do desejo” e <i>still</i> de Tina e Pablo.....	145
Figura 8 –	Pablo Quintero e Antonio. ....	146
Figura 9 –	Anita Ekberg em “La dolce vita”, de Fellini (à esq.) e Tina (à direita). ....	147
Figura 10 –	Elenco de “Mulheres à beira...”. ....	153
Figura 11 –	Cartaz do filme. ....	154
Figura 12 –	Equipe filmando Pepa desmaiada.....	157
Figura 13 –	Lucia ao telefone. Pepa buscando contato com Iván.....	158
Figura 14 –	Cartaz do filme. <i>Still</i> de cena do filme dentro do filme.....	175
Figura 15 –	Ricky sequestrando Marina (à esq.). Ricky e Marina transando (à dir.).....	177
Figura 16 –	Pés de Becky del Páramo (à esq.). Cartaz do filme (à dir.).....	210
Figura 17 –	Rebeca Giner e Becky del Páramo abraçadas (à esq.). Assistente de Becky, Becky e Rebeca observando cartaz do show do transformista Letal (à dir.). ....	211
Figura 18 –	Cartaz do filme (à esq.). Cena inicial do filme (à dir.).....	228
Figura 19 –	Andréa Caracortada no set de seu programa de TV (à esq.). Andréa Caracortada com jatos de esperma no rosto. (à dir.).....	230
Figura 20 –	Cartaz do filme. Leocadia tentando se embriagar num bar de Madri. ....	258
Figura 21 –	Cartaz do filme. Elena sob a ameaça de uma pistola apontada por Victor. ....	283
Figura 22 -	Pôster catalão de 1937, criticando o envolvimento da Alemanha Nazista na Guerra Civil Espanhola.....	286
Figura 23 –	“Guernica”, quadro de Picasso.....	287

## SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: O MARGINAL, O ARTISTA, A(S) TELA(S).....	11
1	COMUNICAÇÃO, CINEMA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E MATERIALIDADES .....	18
1.1	Do preto e branco ao colorido, do silêncio ao som.....	22
1.2	O cinema e a produção doméstica.....	24
1.3	Um pouco mais sobre os formatos dos anos 80, 90 até a digitalização .....	25
1.4	Os princípios das novas mídias de Manovich e a virtualização das películas .....	27
1.5	A algocracia e a virtualização das películas .....	38
2	METODOLOGIA.....	47
2.1	Pontos de vista na análise audiovisual .....	47
3	DISCUSSÕES SOBRE MARGINALIDADE .....	54
3.1	Goffman e o estigma .....	54
3.2	Becker e os outsiders.....	59
3.3	Elias: estabelecidos e <i>outsiders</i> .....	66
3.4	O processo civilizatório, uma breve retrospectiva .....	70
3.4.1	<u>Sociogênese da antítese entre Kultur e Civilização no uso alemão</u> .....	71
3.4.2	<u>Exemplos de atitudes de cortesia na Alemanha</u> .....	72
3.4.3	<u>A sociogênese do conceito de civilização na França</u> .....	74
3.4.4	<u>Civilização como uma transformação específica do comportamento humano</u> .....	76
3.5	A formação do Estado e a civilização .....	78
3.5.1	<u>Feudalização e formação do Estado</u> .....	78
3.5.2	<u>Os últimos estágios de luta competitiva livre e estabelecimento do monopólio final dos vitoriosos</u> .....	79
3.6	Em direção a uma teoria dos processos civilizatórios: a construção social dirigida à auto-constricção .....	82
3.7	Yoshino e a teoria de covering.....	89
4	MELODRAMA E CINEMA EM ALMODÓVAR .....	92
5	O GROTESCO EM ALMODÓVAR.....	106
6	MATADOR (MATADOR, 1986).....	113
6.1	Dados gerais .....	113
6.2	Translado.....	114
6.3	Observações críticas.....	125
6.4	Representações da marginalidade em “Matador” .....	131
7	A LEI DO DESEJO (LA LEY DEL DESEO, 1987).....	132

7.1	Dados gerais .....	132
7.2	Translado.....	133
7.3	Observações críticas.....	138
7.4	Representações da marginalidade em “A lei do desejo” .....	146
8	<b>MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS (MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS, 1988)</b> .....	149
8.1	Dados gerais .....	149
8.2	Translado.....	150
8.3	Observações críticas.....	154
8.3	Representações da marginalidade em “Mulheres à beira de um ataque de nervos” .....	169
9	<b>ATA-ME! (1990)</b> .....	172
9.1	Dados gerais .....	172
9.2	Translado.....	173
9.3	Observações críticas.....	179
9.4	Bondage: uma técnica corporal .....	186
10	<b>DE SALTO ALTO (1991)</b> .....	190
10.1	Dados gerais .....	190
10.2	Translado.....	192
10.3	Observações críticas.....	204
10.4	Representações da marginalidade em “De salto alto” .....	210
11	<b>KIKA (1993)</b> .....	212
11.1	Dados gerais .....	212
11.2	Translado.....	213
11.3	Observações críticas.....	227
11.4	Representações da marginalidade em “Kika” .....	230
12	<b>A FLOR DO MEU SEGREDO (1995)</b> .....	231
12.1	Dados gerais .....	231
12.2	Translado.....	232
12.3	Observações críticas.....	258
12.4	Representações da marginalidade em “A flor do meu segredo” .....	262
13	<b>CARNE TRÊMULA (1997)</b> .....	263
13.1	Dados gerais .....	263
13.2	Translado.....	265
13.3	Observações críticas.....	278
13.4	Representações da marginalidade em “Carne trêmula” .....	282
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	284
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	295

## INTRODUÇÃO: O MARGINAL, O ARTISTA, A(S) TELA(S)

I belong to the world of sin, of degeneracy.<sup>1</sup>

*Pedro Almodóvar*

Em “O artista”, Michel Hazanavicius conta a história de um ator de cinema mudo que, com o advento da adição de som aos filmes, tem sua carreira obsoleta pela namorada, que se torna uma estrela dos filmes falados. O filme fez um enorme sucesso de bilheteria em 2011, tendo sido filmado todo em preto e branco e sem diálogos. Não foi de se espantar que o filme arrebatou plateias ao redor do mundo, reencantando as salas de cinema, mostrando que, apesar dos desenvolvimentos tecnológicos e efeitos especiais mirabolantes típicos da cinematografia hollywoodiana, uma produção francesa poderia fazer frente ao rolo compressor das *big six*, conquistando os principais prêmios do ano, inclusive o Oscar de melhor filme.

Pouco antes, em 1995, um grupo de diretores dinamarqueses, sob a alcunha de Dogma’95, lançou uma série de filmes baseados num manifesto que se contrapunha às formulas fáceis do cinema de gênero produzido sobretudo em Los Angeles pelos grandes estúdios de cinema, publicando uma série de regras que podem ser consideradas um marco na história do cinema mundial. Entre os títulos produzidos sob os ditames desse documento, que, de certa maneira, procurava polemizar o cinema de autor, estão “Festa de família”, “Os idiotas” e a trilogia do *enfant terrible* Lars Von Trier: “Dançando no Escuro”, “Dogville” e “Manderlay”. Na cafonaria cerimônia de entrega dos prêmios da Academia de Artes Cinematográficas norte-americana, subiu ao palco a cantora islandesa Björk para interpretar, vestida com um traje que emulava um cisne, a canção “I’ve seen it all” (ou “Eu já vi tudo”) que fez parte da trilha sonora do filme que jocosamente debochava do legado de musicais norte-americanos como “A noviça rebelde”, todos produzidos para atingir o mercado imagético mundial, dominado hegemonicamente pelas seis *majors* americanas: Universal Pictures, Walt Disney Pictures, Warner Bros. Pictures, 20<sup>th</sup> Century Fox, Columbia Pictures, Paramount Pictures e Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, todas criadoras e mantenedoras do código Hay, série de regras de censura que classificam os filmes exibidos nos EUA e no mundo de acordo com sua abordagem de assuntos

---

<sup>1</sup> Eu pertencço ao mundo do pecado, da degenerescência. (Almodóvar em entrevista a STRAUSS, 2006, p. 3 – tradução nossa)

que possam incomodar a família tradicional patriarcal branca ocidental. A trilogia foi bastante aclamada pela crítica especializada e teve farta distribuição nos circuitos de cinema de arte do mundo inteiro. Em especial, “Dançando no escuro”, trata-se de um musical que debocha de Hollywood o tempo inteiro, mostrando coreografias descompassadas associadas ao canto gutural da vanguardista musicista Björk, estreante no mundo do cinema após longa carreira musical bem-sucedida associada à música eletrônica, principalmente, na época. Björk entoou “I’ve seen it all” (“Eu já vi tudo”) para uma plateia assoberbada e simultaneamente chocada com o traje da cantora e agora atriz. “Selmasongs”, a trilha sonora de “Dançando no Escuro” possui outras pérolas da música para cinema como “7 steps”, mas não inclui a corrosiva e paródica interpretação de “My favorite things”, originalmente composta para o musical de Oscar e Hammerstein, “The sound of music”, protagonizado pela queridinha da indústria cultural norte-americana Julie Andrews. A única indicação do filme de Lars foi para trilha sonora, tendo sido o ganhador o filme “Garotos incríveis”. A academia esnobou completamente a obra-prima do diretor dinamarquês, um ano após premiar Pedro Almodóvar com a estatueta de melhor filme estrangeiro por “Tudo sobre minha mãe”, que não será analisado nesta tese por uma questão metodológica. Como a tese é a continuação da dissertação de mestrado produzida e defendida na UERJ em 2008, levamos em conta a ordem cronológica em que foram produzidos os oito filmes escolhidos para análise mais a frente. Comparar Hazanavicius, Trier e Almodóvar é misturar sushi com feijoada. O trabalho de cada um dos diretores possui sua própria identidade visual e estética. Optamos por introduzir este trabalho comentando as iniciativas da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood porque, de vez em quando, eles acertam em cheio na premiação dos filmes agraciados, como aconteceu em 2017 com “Moonlight”, drama homoerótico protagonizado por atores negros, mostrando que Hollywood está atenta à subrepresentação de narrativas afro-americanas nas premiações. Em 2016, a *hashtag* “Oscars so white” (Oscars muito branquelos) jogou luz sobre os privilégios de diretores integrados à indústria como Steven Spielberg, George Lucas e sua interminável saga “Star Wars”, entre outros como Francis Ford Coppola, Woody Allen, Martin Scorsese e Clint Eastwood.

Pedro Almodóvar é um ponto fora da curva no mundo da produção cinematográfica. Antes de mais nada, é preciso destacar que o premiado diretor não possui formação acadêmica na área, como o autor desta tese também não. Almodóvar era ávido consumidor de produtos da indústria hollywoodiana nos anos de sua juventude em Calzada de Calatrava, antes de sua fase madrilenha, quando despontou

como profissional ao lançar títulos que, hoje compõem uma antologia coerente, mas que, na época, apresentavam resultados de bilheteria infinitamente inferiores àqueles alcançados pelos filmes dos diretores que o educaram como atesta Strauss ao entrevistá-lo: Almodóvar teve sua educação cinematográfica consumindo filmes de John Waters, Pier Paolo Pasolini, Cecil B. De Mille, Frank Tashlin, Blake Edwards, Billy Wilder, Stanley Donen, Visconti, Antonioni, Otto Preminger, Lubitsch, Preston Surges, Mitchell Leisen, Bergman e Alfred Hitchcock, entre outros. O diretor construiu sua carreira informado por diversos gêneros cinematográficos: *screwball comedies*, *thrillers*, épicos, filmes do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, películas do expressionismo alemão, filmes *noir* e melodramas (STRAUSS, 2006, p.2-3).

Felizmente, ele alcançou o estrelato internacional e mantém regularidade na produção de filmes desde 1980, quando lançou seu primeiro longa “Pepi, Luci e Bom e outras garotas de montão”, considerado por críticos como Marvin D’Lugo, Eduardo Peñuela Cañizal e Acevedo-Muñoz como parte integrante de sua fase *punk*, contracultural, influenciado pela movida madrilenha e pelo pasotismo, dando pistas do que viria a desenvolver no futuro em filmes mais acadêmicos como seu primeiro grande sucesso em território americano, “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, que analisaremos mais adiante.

Curiosamente, apesar de ser, de certa maneira, herdeiro dos experimentos cinematográficos de Luís Buñuel e Salvador Dalí, com toda a sua bagagem surrealista na produção de cinema autoral, Almodóvar transpôs os limites do bom gosto da indústria americana e se firmou, com o tempo, como um diretor produtivo e coerente nos temas que aborda. Como ele mesmo afirma na epígrafe desta introdução, ele pertence ao mundo da degenerescência, do pecado, e isso aparece na tela em seus filmes. Almodóvar é um diretor que produz em plena era do cinema-espetáculo, cinema de autor, falado em espanhol, a partir de questões tipicamente espanholas, mas que consegue dialogar com um público muito maior.

Os únicos casos de indústrias que se firmaram nacionalmente no mundo contemporâneo, enfrentando o rolo compressor das *majors* americanas, são a indústria cinematográfica indiana, Bollywood, e a indústria cinematográfica nigeriana, conhecida como Nollywood. O porquê disso, caberá a outro pesquisador investigar. Nesta tese, estamos preocupados em comprovar que Almodóvar retrata os desvios sociais, ou a marginalidade, do ponto-de-vista dos oprimidos, fazendo um contraponto com o cinema que lhe formou.

“Fale com ela”, que também não será analisado nesta tese por questões cronológicas, ganhou o Oscar de melhor roteiro original em 2003. Detentor de duas estatuetas douradas e de sucessivos êxitos comerciais nos mercados de cinema de arte do mundo inteiro, Pedro Almodóvar prova que é possível sim fazer cinema fora dos padrões dos códigos de censura puritanos dos norte-americanos.

O primeiro contato que tive com Almodóvar foi por meio de sua aparição no filme “*Truth or dare*”, documentário musical da cantora Madonna que aparece em Madri cortejada pelos artistas espanhóis enquanto realizava a turnê de seu álbum *Like a Prayer*, que lhe rendeu o rompimento do contrato de patrocínio com a Pepsi no valor de U\$S 5 milhões (cinco milhões de dólares), sensível ao boicote dos cristãos americanos. A turnê *Blond Ambition* passou por Madri e Almodóvar ofereceu um jantar em que apresentou a cantora Madonna, de quem sou fã e colecionador (para horror de muitos acadêmicos) a Antonio Banderas com quem viria a trabalhar mais tarde no injustiçado “*Evita*”, filme pelo qual a cantora deveria ter ganhado o Oscar de melhor atriz. Mas, a coleção de framboesas de ouro de Madonna é maior que seus êxitos cinematográficos, então, vamos deixar esse assunto polêmico de lado e deixar que “*Bloodhounds of Broadway*”, “*Dick Tracy*” e “*Evita*” apaguem os equívocos da cantora no campo do cinema.

Foi em “Na cama com Madonna” que também vi pela primeira vez na tela prateada do cinema na zona sul da periférica e provinciana Niterói, em 1991, dois homens se beijando de língua num filme que não era pornográfico. Eu tinha 14 anos de idade e aquela cena mudou para sempre a minha vida, influenciando inclusive as minhas escolhas acadêmicas. Barrado na porta do extinto Cine Center, do grupo Severiano Ribeiro, hoje, salas que se transformaram, em grande parte, ou em lojas de departamento ou em igrejas evangélicas, para terror dos cinéfilos, voltei para casa e convenci meu pai e minha irmã Renata a irem comigo ao cinema para que eu pudesse assistir ao filme. O beijo de Gabriel e Slam na cena em que os bailarinos, as *backing vocals* e Madonna confraternizam nos bastidores da turnê, foi definitivo nas escolhas que faria na vida. Assim como a dissertação, defendida em 2008, sobre desvio em Almodóvar. Infelizmente, o bailarino Gabriel faleceu de AIDS, como mostra o documentário “*Strike a pose*”, disponível nas plataformas de *streaming* como Netflix e Now, mostrando o reencontro dos bailarinos que acompanharam Madonna na maior turnê de sua história, considerada a mais desafiadora dos padrões vigentes e um marco na cultura *pop* mundial. Nessa época, ainda não existia Lady Gaga, Pabblo Vittar nem era nascido e o mundo LGBT se resumia a guetos construídos em torno do



gosto pela vida noturna em Copacabana, como a extinta boate Le Boy, administrada pelo mítico francês Gilles Lascar no Rio de Janeiro, onde rapazes como eu podiam se encontrar com outros homens também interessados em compartilhar momentos de descontração e intimidade.

Felizmente, Almodóvar não teve o fim de Pasolini, que, por conta de sua produção cinematográfica anti-católica foi barbaramente assassinado em 1975 na Itália, coincidentemente, mesmo ano do falecimento do famigerado ditador General Francisco Franco que, desde a década de 30, aterrorizou artistas, poetas e *outsiders* espanhóis com uma censura que limitou a indústria cinematográfica espanhola à produção de filmes como “Marcelino, pão e vinho”, de temática pró-cristã, como outros desse período obscuro da cultura espanhola, herdeira de uma monarquia expansionista que foi responsável simplesmente pela colonização de grande parte da América Latina. O legado de cineastas como Pasolini segue vivo como a herança de artistas a frente de seu tempo como Oscar Wilde, julgado e condenado na Inglaterra por sodomia, do poeta Rimbaud, interpretado magistralmente pelo jovem Leonardo DiCaprio em “Eclipse de uma paixão”, da escritora Elizabeth Bishop, que, como muitos de nós, sucumbiu e cometeu suicídio, como também o estilista Alexander McQueen e sua amiga Isabella Blow, ambos famosos casos de suicídio no mundo da moda que chocaram a mídia mundial. Heath Ledger, excepcional em “*Brokeback Mountain*” (2005), dirigido por Ang Lee, um chinês que se mudou para Hollywood e fez concessões à indústria capitaneada pelas *majors* e seus códigos de censura e classificação etárias questionáveis, também foi vítima da cilada da indústria cultural, como foram Michael Jackson, Whitney Houston, Amy Winehouse e outros tantos talentos que não citamos aqui.

Você se lembra onde estava quando aconteceram os ataques de 11 de setembro às torres gêmeas nos EUA? Eu sim. Tinha sido demitido do programa de trainee da Fundação Roberto Marinho, pertencente ao grupo Globo, que domina a comunicação de massa no país a ponto de legitimar um verdadeiro golpe de estado em plena era democrática contra a Presidente Dilma Rouseff, de quem fui eleitor. Todo esse lamaçal de corrupção em que o Brasil se meteu no últimos dois anos vem sendo gestado há décadas por uma oligarquia ruralista, branca, herdeira dos senhores de engenho escravocratas, o que pode ser considerado repugnante em termos políticos e ideológicos para um estudante de humanidades que pretende seguir carreira como docente em algum programa de graduação afim às artes e à cultura, característica predominante do meu perfil de atuação técnica desde a época da

graduação. Tive o imenso prazer de colaborar com a equipe do Centro Cultural Banco do Brasil, empresa da qual fui funcionário durante seis meses em Brasília, em 2003, pouco antes de assumir meu cargo de Relações Públicas na UERJ.

Durkheim comenta que o suicídio é resultado de anomia, processo de alienação social do indivíduo que, ao enfrentar as forças de coerção social, dobra-se ao *mainstream* e põe fim ao bem mais valioso que uma pessoa pode ter, a vida. Os ataques de 11 de setembro foram uma demonstração inequívoca de que a civilização norte-americana tem muito o que aprender com outras culturas. Ver aqueles corpos voando em direção ao chão após o choque dos aviões sequestrados por terroristas talibãs marca a psiquê de qualquer um. E deixa uma mensagem que esta tese procura propagar também. Não importa o quanto você seja diferente. Não importa se você não atende aos requisitos da moda do momento, suicídio não é uma opção. É preciso enfrentar a vida, com seus percalços e dificuldades. Os desafios estão aí para serem superados. Isso vale para todos. O prédio da UERJ é conhecido como um ponto de ocorrências de suicídios, a ponto de a administração central criar campanhas como o setembro amarelo, em que se recomenda que pessoas em situação de risco de vida, procurem ajuda profissional, seja espiritual, seja por meio de consultas psicanalíticas. Um Centro de Educação e Humanidades, onde se produzem os trabalhos de pesquisa mais avançados em termos de ciências humanas no estado do RJ não pode ficar entregue ao sabor do capricho de governantes desonestos. Falo isso, porque perdi um amigo por suicídio na UERJ há alguns anos atrás e porque, também durante uma das aulas da graduação vi um corpo voando pela janela da sala de aula enquanto o professor explicava algum material que eu não me lembro mais. É preciso estabelecer limites.

Adorno e Horkheimer não estavam errados na interpretação da barbárie das duas guerras mundiais que assolaram a Europa, os EUA e o Japão no séc. XX. Como o homem letrado, racional, produtor de conhecimento e ciência pôde produzir tamanhas barbáries como a expansão do nazismo na Europa a partir da Alemanha e a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, assim como os atentados terroristas às torres gêmeas em Nova Iorque anos depois. A arte e a cultura são os meios de dissiparmos no tecido social todo e qualquer tipo de totalitarismo que venha a se pronunciar no futuro. Em “A dialética do esclarecimento”, Adorno e Horkheimer atestam a força das artes. Estudar Almodóvar é uma forma de contribuir para permitir que indivíduos ostracizados pela sociedade sejam incluídos socialmente e possam ter uma vida plena e saudável. Trata-se de fazer justiça, de dar voz a identidades culturais

minoritárias. Longe de nós acostumarmos-nos ao destino de personagens como o de “Como eu era antes de você”, sucesso recente nos cinemas de arte do mundo em defesa da eutanásia. A vida é um valor absoluto e inegociável. E é imbuído de muito prazer e desejo de mudança que produzimos esta tese. Ela não resolve os problemas do mundo, mas a partir do entendimento de que as artes e a cultura podem ser ferramentas transformadoras e empoderadoras das minorias, sejam étnicas, sejam sociais, econômicas, religiosas ou nacionais, estaremos contribuindo para o desenvolvimento das humanidades em geral. Infelizmente, Walter Benjamin, tão citado em nossos trabalhos acadêmicos não superou o trauma da perseguição nazista e, ele também cometeu suicídio.

O que dizer de Kurt Cobain, ídolo pop do grunge dos anos 90, influenciador de milhões de jovens ao redor do mundo. Madonna, Almodóvar e sua turma amam a vida e transmitem isso por meio de seus trabalhos artísticos. A apreciação crítica de uma cinematografia dissidente, que não se conforma ao binarismo homem X mulher, à opressão das mulheres pelos homens, a outros tipos de opressão como a racial ou étnica são formas de contribuir para a celebração da vida como bem maior, crença diante da qual diferenças interpessoais não poderão prevalecer em tempo algum.

No presente trabalho, faremos o seguinte percurso: de início, falaremos um pouco sobre as origens da arte cinematográfica e delimitaremos alguns conceitos fundamentais do campo com base em autores como Aumont, Metz, Canevacci e Jameson, preocupando-nos principalmente com a questão da materialidade da comunicação. Neste ponto, o objetivo será categorizar adequadamente esta pesquisa como um produto da área da Comunicação Social, vinculada à linha de pesquisa Tecnologias de Comunicação e Cultura do PPGCOM/FCS/UERJ. Em seguida, retomaremos a discussão acerca dos conceitos de marginalidade do ponto de vista dos sociólogos Goffman, Becker, Elias e Yoshino travadas na dissertação de mestrado deste mesmo autor e debateremos, comparativamente, as visões dos referidos autores com o intuito de sintetizar uma espécie de ‘modelo’ de marginalidade que, mesmo contemporaneamente, possa servir como base para a análise da sua representação nos filmes de Almodóvar. Apresentaremos, logo depois, a metodologia de análise fílmica inspirada em Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Jacques Aumont e Michel Marie. A análise de cada filme será feita posteriormente e indicaremos, finalmente, pistas para pesquisadores que desejem explorar o tema com mais tempo ou outros enfoques possíveis.

## 1 COMUNICAÇÃO, CINEMA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E MATERIALIDADES

O cinema é um modo divino de contar a vida.

*Federico Fellini*

A invenção do cinema pelos irmãos Lumière em fins do século XIX foi apenas uma das inovações tecnológicas suscitadas pelo processo de avanço técnico-científico iniciado no Renascimento, no séc. XVIII, no ambiente das novas metrópoles modernas. Surgidas a partir da reorganização dos espaços urbanos na Europa, com a decadência do feudalismo medieval e do surgimento das identidades nacionais modernas, resultantes principalmente das revoluções derivadas da Revolução Francesa de 1789, elas criaram as bases para a emergência dos Estados Nacionais europeus da modernidade que configuraram as unidades de poder no lugar das monarquias feudais por toda a Europa.

Em “O cinema e a invenção da vida moderna”, de Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, observamos a emergência do cinema como tecnologia típica de espaços urbanos reorganizados pela decadência dos impérios monárquicos europeus e da ascensão, durante os séc. XVIII e XIX, dos Estados Nacionais Modernos e da invenção de uma série de novas tecnologias que fixaram nos ambientes urbanos de toda a Europa novos contratos sociais em que a burguesia capitalista assumia a centralidade na condução dos debates políticos dos Estados Nacionais, em contraposição à decadência das aristocracias monárquicas do período feudal. Com a reorganização política do Estados Nacionais em toda a Europa, emergiram as metrópoles modernas em substituição aos arranjos urbanísticos monárquicos medievais do feudalismo.

Com a fundação de Estados-nação republicanos por toda a Europa como parte das revoluções sociais ocorridas durante todo o séc. XVIII, no período após o Renascimento e o Iluminismo, repúblicas nacionais surgiram em substituição aos impérios monárquicos teocráticos da Idade Média. O antropocentrismo e a centralidade dos princípios da ciência em virtude das mudanças geradas pelo Renascimento e pelo Iluminismo, fizeram com que a burguesia assumisse o papel político das antigas elites aristocráticas monárquicas, não sem embates e disputas que assolaram o continente europeu durante os séc. XVIII e XIX.

O cinema surge então como uma tecnologia que deriva das inovações tecnológicas promovidas pela primazia da ciência racionalista sobre os cultos teocráticos medievais, e seu desenvolvimento seguirá os princípios da racionalidade industrial que inaugurou uma nova era de inovações tecnológicas e materiais nas cidades europeias que se espalharam pelo mundo todo no século seguinte, o século XX, quando as inovações científicas e tecnológicas das cidades modernas tomaram o lugar dos entretenimentos medievais da época anterior, controlados principalmente pela Igreja e por seus interesses em evangelizar e catequizar a população analfabeta por meio da produção intensiva de obras encomendadas a artistas de renome como Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Rafael, Botticelli entre outros.

Antes do surgimento do cinema, podemos citar a invenção de duas inovações que foram fundamentais para antecipar a influência definitiva do cinema junto às populações das cidades modernas europeias: o daguerreótipo e a fotografia. Ben Singer, em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, demonstra que a modernidade, como conceito moral e político, “sugere o desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento.” (Singer, in CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 95).

Relata Singer:

Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio do qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do séc. XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (Singer, in CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 95).

Simmel, Kracauer e Benjamin desenvolvem teorias sociais que deixam claro que estamos lidando com uma quarta grande definição de modernidade, que podemos chamar de concepção neurológica da modernidade. A hipótese destes autores é que a modernidade pode ser também entendida como registro fundamentalmente distinto da experiência subjetiva, caracterizado por choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno.

Neste caso, o cinema surge como um dos aparatos de estimulação nervosa típicas das cidades modernas, com a emergência dos grandes magazines e suas vitrines repletas de produtos de consumo e anúncios publicitários. Para Singer, “a

modernidade havia causado um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal.” (Singer, in CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 98).

As primeiras exhibições cinematográficas dos irmãos Lumière causaram tanto espanto no público que ele chegou a reagir à projeção da chegada de um trem como se fosse de fato um trem que estivesse chegando a uma estação e que poderia atropelar o público espectador, acostumado ainda com as representações teatrais ao vivo feitas por atores nos palcos de Paris e de outras cidades europeias.

Preocuparemos-nos, a partir de agora, com um aspecto específico do surgimento do cinema que é o material em que ele era impresso. Inicialmente, a tecnologia dos irmãos Lumière registrava imagens em movimento e as projetava em películas impressas em nitrato de celulose, material altamente inflamável, produzido a partir da celulose (polpa da madeira) com ácido nítrico concentrado. Era um tipo de plástico que, descoberto no ano de 1846, foi usado pela sua propriedade de se esticar em longas tiras que correspondem às películas dos primeiros filmes impressos. Atualmente, o nitrato de celulose não é mais usado para esta finalidade, porque é muito inflamável e muitas relíquias do início da era do cinema se perderam em incêndios causados pelo aquecimento da película durante o processo de projeção, cuja invenção também se deve ao fato de ser o material disponível na época inventado pelo químico alemão Christian Friedrich Schonbein.

Neste período, o cinema era filmado em preto e branco e sem som. A adição de cores era manualmente feita por coloristas e o acompanhamento sonoro das projeções era feito com a execução de música ao vivo em pianos ou orquestras dedicadas a sonorizar as projeções.

Uma das empresas que mais colaborou para o desenvolvimento de tecnologias de impressão fílmica foi a multinacional americana Eastman Kodak Company. A empresa foi fundada por George Eastman, o inventor do filme fotográfico, em 1888. No primeiro dia do ano de 1881, George Eastman e Henry A. Strong formaram a Eastman Dry Plate Company. Eastman deixou o seu emprego em um banco para dedicar-se inteiramente ao novo projeto, fazendo pesquisas intensas com a intenção de simplificar a fotografia. Em 1888, ele lançou a câmera Kodak, tornando a base da fotografia acessível para todos. A nova câmera podia ser transportada para qualquer lugar com facilidade. Era pré-carregada com filme suficiente para cem poses. Após a exposição, retornavam a Rochester, onde o filme era revelado. Em 1884, a parceria de Eastman e Strong formou a nova companhia Eastman Dry Plate and Film Company

e, a partir de 1892, passou a se chamar Eastman Kodak Company, distribuindo mundialmente seus produtos, o que gerou a necessidade de uma grande campanha publicitária.

O nitrato de celulose causou inicialmente grandes incêndios em cabines de projeção, sendo posteriormente substituído por outras tecnologias mais seguras. A ideia de capturar, criar e reproduzir o movimento por meios mecânicos é muito antiga, entretanto, tendo antecedentes como a câmara obscura, o taumatropo, a lanterna mágica e o filme fotográfico. A técnica para captar a realidade por meios luminosos já havia sido desenvolvida pelos inventores do daguerreótipo e da fotografia, em meados do séc. XIX. Thomas Alva Edison, inventor da lâmpada incandescente, esteve próximo de inventar o cinema ao patentear o kinetoscópio, criado em seu laboratório por William Dickson, que permitia apenas funções muito limitadas.

Inspirados pelo kinetoscópio e o integrando a diversos outros inventos e descobrimentos da época, como o rolo de filmes de Eastman, os irmãos Lumière, filhos do fotógrafo Antoine Lumière, criaram o cinematógrafo, um dispositivo que permitia a filmagem, projeção e cópia de imagens em movimento; surgiu o espetáculo público derivado da exibição do funcionamento do aparato. A primeira apresentação aconteceu em 28 de dezembro de 1895, em Paris, e consistiu de uma série de imagens documentais, como as em que aparecem trabalhadores de uma fábrica (propriedade dos próprios Lumière), e a de um trem chegando na estação da cidade que dava a impressão de avançar sobre os espectadores, o que os levou a se apavorarem com a possibilidade de serem atropelados. A função das primeiras películas era majoritariamente documental, com a inovação do movimento. Tempos depois, realizaram sua primeira incursão no cinema narrativo "*L'arrouser larrouser*".

Por um tempo, o cinema foi considerado uma atração menor, até que George Méliès, um ilusionista, usou o cinematógrafo como um elemento a mais para seus espetáculos, criando efeitos rudimentares mais eficazes. Sua obra mais conhecida é "A viagem à Lua" (1902), restaurado e adaptado pelo grupo de *rock Smashing Pumpkins* no clipe de "*Tonight, tonight*" dos anos 90.

Os novos realizadores captaram as grandes possibilidades que o invento oferecia e foi assim que, na primeira década do séc. XX, surgiram pequenos estúdios fílmicos, tanto nos Estados Unidos como na Europa. Na época, os filmes duravam poucos minutos, tratavam de temas mais ou menos simples e sua produção era barata. Além do mais, a técnica ainda não havia resolvido o problema do som, fazendo

que com os filmes mudos florescessem acompanhados de um narrador e de um piano. Neste período surgiram quase a totalidade dos gêneros cinematográficos (ficção científica, filmes históricos ou de época). A comédia musical só surgiria com o cinema sonoro. Também, nesta época, se produziram os primeiros filmes adaptados de romances e obras teatrais, o que levaria, com o passar do tempo, a criação das franquias cinematográficas contemporâneas baseadas em personagens ou sagas.

A partir da criação da película em nitrato de celulose, sentiu-se a necessidade de substituí-la por uma versão mais segura de película, agora impressa de forma diferente segundo os padrões industriais da Eastman Kodak Company. Muitos filmes em nitrato de celulose, pelo seu alto teor de inflamabilidade, foram encontrados enterrados em diversas escavações próximas a salas de cinema no interior dos EUA.

Em “Bastardos inglórios”, de Quentin Tarantino, uma cineasta se vinga dos nazistas ao provocar um incêndio num cinema lotado de nazi-fascistas. Os alemães foram responsáveis por grande parte dos desenvolvimentos do cinema contemporâneo, em especial, a cineasta nazista Leni Riefensthal, diretora do filme “Olympia” (1938), sobre os jogos olímpicos de Berlim em 1936, no período entre-guerras e pelos registros megalomaniacos feitos sob orientação de Goebbels, o publicitário do nazismo durante o período de ascensão nazista na Alemanha.

Adorno e Horkheimer, em “A dialética do esclarecimento”, estudaram porque a humanidade foi capaz de produzir tanta barbárie durante as duas guerras mundiais do século XX com tanto avanço tecnológico derivado do Iluminismo e do Renascimento. Em seu texto clássico, eles identificam que tanto o nazi-fascismo europeu e japonês quanto o capitalismo industrial norte-americano e o comunismo soviético seriam totalitários e degenerações do projeto de domínio da razão científica sobre a teocracia medieval dos séculos anteriores (ADORNO, T. e HORKHEIMER, 1985, p. 37).

### **1.1 Do preto e branco ao colorido, do silêncio ao som**

O cinema a cores surgiu inicialmente de forma artesanal, quando coloristas eram contratados para pintar cada um dos fotogramas de uma película manualmente. O processo só se tornou automático anos mais tarde. Os métodos manuais de coloração foram abandonados com a chegada de uma tecnologia revolucionária: o áudio. Os espectadores não se importavam se a imagem era em preto e branco, mas



rejeitavam o cinema mudo. Com essa nova perspectiva, as produções não viam necessidade de gastar tanto tempo e dinheiro para colorir, já que o emprego do som chamava muito mais atenção.

Apesar disso, tentativas de criar uma câmera que captasse as cores reais do mundo nunca pararam. Na década de 30, a norte americana Technicolor lançou uma câmera com três elementos, que filmava em três cores. A luz era projetada nas cores primárias e então sobrepostas, dando a impressão de naturalidade. O primeiro filme que usou essa técnica foi “Vaidade e beleza” (Becky Sharp, 1935).

As cores no cinema passaram a ter maior importância a partir do surgimento de um rival de peso: a televisão. Em meados da década de 50, os produtores ficaram com medo dos espectadores abandonarem as salas de cinema, e então investiram pesado em tecnologia. Novas películas foram criadas, com câmeras mais leves e com uma maior gama de cores, tentando ao máximo se aproximar da realidade.

Os filmes que mais faziam sucesso na época eram os musicais. Eles eram uma síntese de toda a evolução do cinema até o momento: som, coreografia, cores vivas e figurinos. É fácil achar grandes exemplos disso. Uma das maiores divas de todos os tempos, Marilyn Monroe, atuava e cantava em grande parte dos seus filmes.

Na década de 60, grande parte da produção de filmes para o cinema vinha trocando o preto e branco pela cor. “Quanto mais quente melhor” (*Some Like it Hot*, 1959), porém, foi gravado em preto e branco por escolha. O diretor achou que se fosse a cores, a pele dos personagens ficaria esverdeada por causa da maquiagem.

“O Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*) é considerado o primeiro filme de grande duração com falas e canto sincronizado com um disco de acetato. O filme estreou em 6 de outubro de 1927. A partir de então, os filmes mudos passaram a ser substituídos pelos filmes falados ou *talkies*, que se tornaram a grande novidade. Al Jolson foi o ator principal do filme e o primeiro a falar e cantar num filme, com sua voz gravada em banda sonora sincronizada.

Na realidade, sempre existiram fala e canto no cinema, pois em muitas das primeiras projeções os atores e atrizes cantavam escondidos atrás da tela, como uma dublagem, assim como muitos pianistas ficavam a frente da tela, improvisando, enquanto a projeção dos primeiros curtas seguia. Por isto, *O Cantor de Jazz* é considerado o primeiro filme onde o som estava gravado, mas separadamente, tocando em um disco de acetato.

*The Jazz Singer* foi produzido pela Warner Bros. com o sistema sonoro Vitaphone. Al Jolson, famoso cantor de jazz da época, executa várias canções no filme, dirigido por Alan Crosland. A história é baseada numa peça de mesmo nome, um grande sucesso da Broadway em 1925, remontada em 1927, com George Jessel no papel principal. Foi um dos primeiros filmes a ganhar o Oscar, dividindo a premiação especial com “O circo”, de Charlie Chaplin.

## 1.2 O cinema e a produção doméstica

O cinema só ganhou um circuito de produção doméstica com o advento do filme em Super 8 no período pós-guerra. Aliás, as primeiras produções de Almodóvar na Espanha censurada pela ditadura franquista se deram por meio deste suporte. Antes de se tornar um grande diretor, Almodóvar, que não teve formação específica em cinema, usou uma câmera Super 8 para fazer seus primeiros curta-metragens que exibia com grande sucesso nas sessões da movida madrilenha, movimento contracultural que tomou conta da Espanha a partir de 1975 com o falecimento do ditador, General Francisco Franco.

Neste período, Almodóvar ainda trabalhava como atendente na Telefonica, companhia de telecomunicações espanhola e com o dinheiro do salário que recebia em Madri, depois que se mudou de Calzada de Calatrava, onde nasceu e fez sua educação primária em colégios salesianos, conseguiu comprar uma câmera Super 8 e deu início a produção de pequenos filmes de baixíssimo orçamento e produção precária, como “*Dos putas, o historia de amor que termina en boda*” (1974); “*Film político*” (1974); “*Blancor*” (1975); “*El sueño, o la estrela*” (1975); “*Homenaje*” (1975); “*La caída de Sódoma*” (1975); “*Muerte en la carretera*” (1976); “*Sea caritativo*” (1976); “*Sexo va, sexo viene*” (1977); “*Salomé*” (1978).

O formato Super 8 era bem difundido nos anos 70 e várias famílias possuíam projetores e filmadoras em casa. A Kodak produzia os cartuchos para a filmagem das imagens. O Super 8 pode ser considerado o formato material anterior ao VHS, que, nos anos 80, fez explodir o comércio de aluguel de fitas em comércios de bairro onde se podia encontrar títulos hollywoodianos, mas dificilmente se encontravam os títulos de cinema de arte a não ser em locadoras especializadas.

Nos anos 70, também se lançou o formato Laserdisc, que foi substituído, nos anos 90, pelo DVD, que por sua vez foi suplantado pelo formato *blu-ray*, por sua vez

obsolecido pelo *streaming* digital de conteúdo em plataformas como YouTube e Netflix.

### 1.3 Um pouco mais sobre os formatos dos anos 80, 90 até a digitalização

O *Video Home System* (VHS), ou "Sistema Doméstico de Vídeo", em português, é um padrão comercial para consumidores de gravação analógica em fitas de videoteipe. Foi desenvolvido pela Victor Company of Japan (JVC) na década de 1970.

Em meados de 1950, a gravação em fita magnética se tornou um grande ativo para a indústria de televisão, por vias dos primeiros *video tape recorders* (conhecidos como VTRs). Naquele período, os dispositivos eram usados apenas para caros ambientes profissionais como estúdios de televisão, e em ambientes médicos (fluoroscopia). Em meados de 1970, o *videotape* começou a ser utilizado de forma caseira, criando a indústria de *home video*, gerando alterações nos negócios de televisão e filmes. A indústria de televisão via os VCRs como rivais de seu negócio, enquanto os telespectadores apenas viam no VCR uma forma de "ter controle" de seus *hobbies*.

Em 1980 e 1990, com o VHS no pico de sua popularidade, aconteceu a guerra de formatos do videocassete na indústria de vídeos caseiros. Dois dos formatos, o VHS e o Betamax, receberam maior destaque na mídia. Todavia, o VHS ganhou a guerra, se consolidando como o maior e mais predominante formato de vídeos caseiros de seu período.

Posteriormente, os discos ópticos começaram a oferecer melhor qualidade que as fitas analógicas tradicionais, bem como o super-VHS. Um dos pioneiros deste formato, o Laserdisc, não foi muito bem recebido. Todavia, após a introdução do DVD em 1997, o mercado do VHS começou a entrar em declínio. Em 2008, o DVD conseguiu alcançar aceitação total, substituindo o VHS como formato de distribuição.

Em 2016, a Funai Electric que ainda fabricava leitores de VHS, anunciou que iria deixar de o fazer, uma vez que o processo para conseguir os componentes necessários tornou-se demasiado complexo.

Era muito comum nos anos 1980 reunir a família nos fins de semana e alugar fitas de vídeo com títulos disponíveis nas locadoras de bairro que ofereciam o material a baixíssimo custo e com qualidade razoável. O Laserdisc, apesar de ter surgido antes

do VHS, não foi bem aceito pelo mercado e se tornou um objeto de culto entre colecionadores. Ele foi inventado na década de 1970 e já usava tecnologia digital ao contrário do VHS que usava tecnologia totalmente analógica.

O DVD substituiu completamente o VHS e, o Blu-Ray, por sua vez, substituiu o DVD em pouquíssimo tempo graças a qualidade gráfica de suas imagens. Entretanto, o Blu-Ray não foi suficiente para manter vivas as locadoras de bairro que desapareceram por completo em fins de 2010, dando lugar ao aluguel via *streaming* em serviços como YouTube e Netflix.

Figura 1 - *Market Share* do Betamax versus VHS de 1975 até 1989.

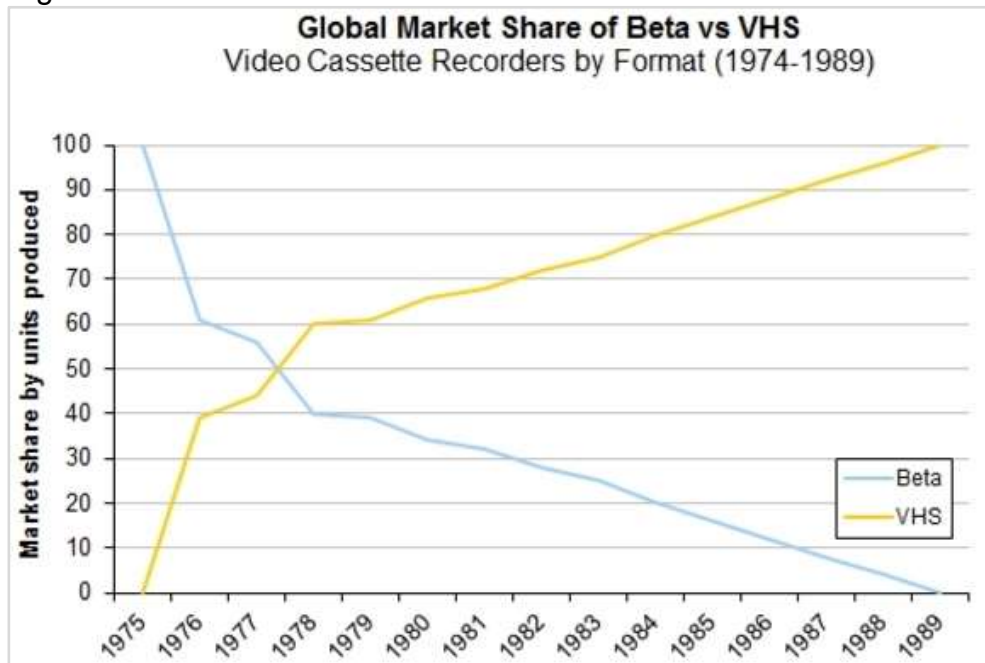


Figura 2 - Consumo europeu de vídeo físico entre 2001-2011.

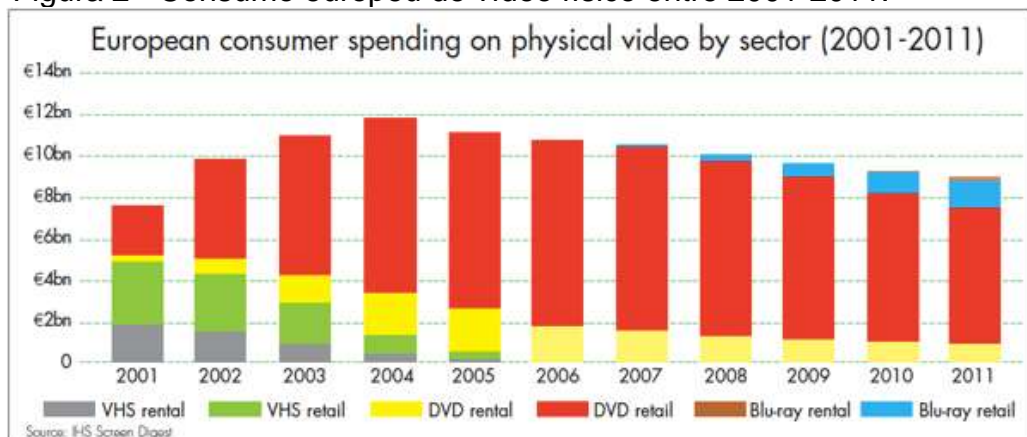
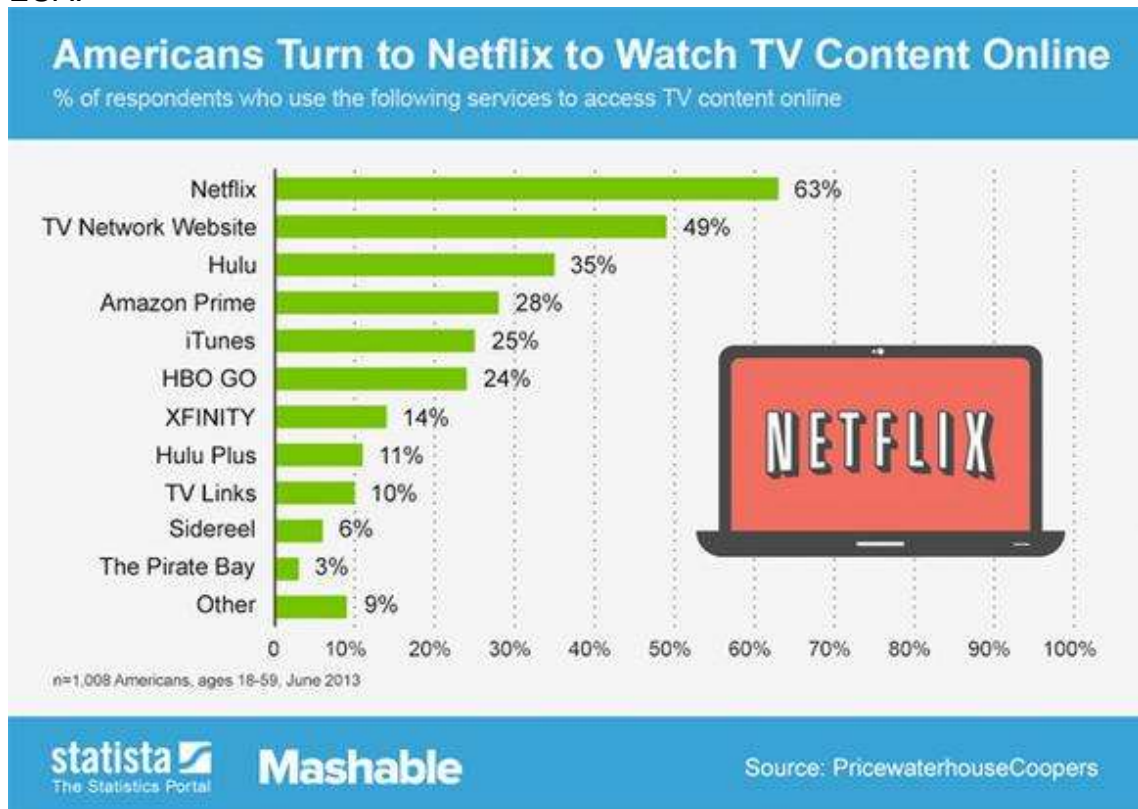


Figura 3 - *Market share* do Netflix no mercado de *streaming* de vídeo digital nos EUA.



#### 1.4 Os princípios das novas mídias de Manovich e a virtualização das películas

Segundo as teorias das novas mídias, conforme desenvolve em “*The Language of New Media*”, de Lev Manovich, podemos observar que as antigas películas, mídias analógicas, foram substituídas por arquivos digitais. Segundo o autor, este processo pressupõe quatro princípios:

- a) a representação numérica: trata-se da redução da mídia ao código binário 0/1, isto é, sua algoritmização. Aqui produtos midiáticos são traduzidos/representados em funções matemáticas passíveis de substituição universal;
- b) modularidade: a mídia digital é formada pela combinação de módulos (texto, música, filme), que podem ser manipulados separadamente para a geração de um produto final distinto daquele obtido na mídia analógica;
- c) variabilidade: pode-se fazer cópias do produto midiático conforme seu gosto; pode-se personalizar o produto; podem ser produzidas “n” cópias idênticas sem prejuízo do original;

d) transcodificação: as linguagens midiáticas possuem uma lógica, a lógica das mídias computadorizadas é a lógica da informática.

Atualmente, a digitalização das películas, ao mesmo tempo que gerou uma redução tremenda nos custos de produção de novos filmes, facilitando seu processo de produção, distribuição e consumo, também facilitou o processo de circulação de cópias não-autorizadas pelo autor inicial, propiciando a pirataria e a redução dos dividendos advindos dos direitos de autor.

Se por um lado, o processo de produção de um filme ficou muito mais simples e barato, ele também, por outro lado, gerou uma potência de difusão de cópias não-autorizadas em escala muito avançada, diminuindo os dividendos da exibição de cópias originais, como acontece no caso das películas que já estão ultrapassadas. O próprio mercado de mídias físicas, DVD's e blu-rays está em franca queda de consumo, porque os consumidores têm acesso aos arquivos dos filmes em *websites* piratas na rede mundial de computadores sem pagar os direitos de autor ao proprietário destes direitos. A vida útil comercial de um novo lançamento se torna bem menor, e cada vez mais, vemos encurtado o período em que víamos filmes nas salas de cinema, que estão ficando vazias, sendo lançados em plataformas de distribuição digital como o Netflix por exemplo, onde encontramos com facilidade títulos do próprio Almodóvar como “A pele que habito”, “Amantes passageiros” ou “Julieta”.

A partir do entendimento de Dwight Macdonald<sup>2</sup> sobre a estratificação da cultura em erudita, de massa e popular, nos colocamos diante de um paradoxo: por um lado, sendo o cinema uma indústria, sua categorização neste caso tenderia a reproduzir os ditames da cultura de massa assim como da cultura popular (isto é, a noção de senso comum de que seus produtores, em função da necessidade de auferir lucro, subordinam as intenções artísticas do diretor às vicissitudes da média de espectadores internacionais); por outro lado, vendo o cinema como arte, nossa perspectiva se alinharia ao estrato erudito da cultura (isto é, o cinema como arte é aquele em que o diretor desfruta de liberdade estética e pode, se assim o desejar, confrontar os valores de mercado). No último caso, fica patente a importância da política de autor proposta por Bazin na *Cahiers du Cinema*, em que o diretor de um filme deveria ser visto como artista, como um escritor de imagens cuja independência se inspirava no estatuto da literatura moderna. Este processo gerou o que se conhece,

---

2 MACDONALD, Dwight. *Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture*. Nova Iorque, Da Capo Press, 1983.

atualmente, como cinema independente. Almodóvar surge no cenário da produção cinematográfica alternativa, não necessariamente anti-hegemônica, impulsionado pelo processo de globalização dos fluxos imagéticos da pós-modernidade.

No decorrer do século XX, em função da radicalidade das mudanças ocorridas durante este período histórico, as posições da academia sobre os meios de expressão da arte e suas articulações com a cultura como um todo, tenderam a reproduzir a polaridade ideológica vinculada às lutas políticas travadas no campo do poder, sofrendo mutações constantes e extremas. A respeito da estratificação da cultura, Jameson explica:

[...] o tema familiar do *elitismo* defende a prioridade da cultura de massa com base unicamente na quantidade de pessoas a ela expostas; a busca da alta cultura, ou cultura hermética, é então estigmatizada como um passatempo típico do *status* de um reduzido grupo de intelectuais. [...] Essa postura é tão invertida na teoria da cultura elaborada pela Escola de Frankfurt; de forma apropriada para essa antítese exata da posição populista, a obra de Adorno e Horkheimer, Marcuse e outros é intensamente teórica e fornece uma metodologia de trabalho para a análise atenta precisamente desses produtos da indústria cultural que ela estigmatiza e que a vertente militante exalta. (JAMESON, 1995, p. 10)

Quando os irmãos Lumière inventaram o cinema, vivia-se um período de fim de século, marcado pelo surgimento vertiginoso de inovações tecnológicas e da intensificação da industrialização. Era necessário expandir os mercados consumidores. As novas soluções científicas e tecnológicas demandavam novos comportamentos e atitudes. A circulação das mercadorias se apropriou rapidamente destes novos dispositivos. Em “O cinema e a invenção da vida moderna”, vários autores discorrem sobre o desenvolvimento das estratégias de comunicação na modernidade, partindo das necessidades comerciais como precursoras da propaganda, importante influência para o cinema desde o seu surgimento no final do século XIX. Ismail Xavier comenta a respeito do livro: “O lema aqui é “historicizar”.” (CHARNEY e SCHWARTZ (org.), 2004, p. 11).

O que se procurará fazer nesta tese é, de certa maneira e guardadas as devidas proporções, isto: procurar um modelo de sujeito marginal representado em Almodóvar que não ignora sua intencionalidade, levando em conta as restrições da produção cinematográfica e da indústria cultural e apoiando-nos num arcabouço teórico da Sociologia do Desvio.

Em Almodóvar, o óbvio se torna insuportavelmente ululante. A lente do diretor volta-se para o marginal, o excluído, o imoral, o anormal e produz na platéia uma

empatia, um sentimento de compaixão talvez, mas nunca pena. Almodóvar não é algoz ou réu, muito menos passivo, ele é cúmplice. A ação que se desenvolve na *widescreen* dita o compasso da vida e da morte entremeada por loucas paixões e desejos avassaladores.

Charney e Schwartz listam seis elementos que caracterizam o cinema como a arte inspiradora da modernidade:

[...] se mostram centrais para a história cultural da modernidade e para a sua relação com o cinema: o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividades de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão. (CHARNEY e SCHWARTZ (org.), 2004, p. 19).

Kracauer observou que a cultura de massa, típica da modernidade, proporcionou ao público espectador uma forma de compreender suas condições de vida, e, desta forma, assumir a possibilidade de auto-reflexão (no mínimo) ou, mais ainda, de consciência emancipatória. Mas, isto, entre as décadas de 1920 e 1930, assim como Benjamin (CHARNEY e SCHWARTZ (org.), 2004, p. 20). Como poderíamos ratificar que Almodóvar estimula essa capacidade de auto-reflexão e emancipação pela representação da marginalidade em seus filmes dos anos 1980 e 1990, com início na Espanha da transição? Ou, de outra maneira, poderíamos pensar que sua integração paulatina ao circuito internacional de filmes *cult* ou independentes representa a perda do potencial crítico de sua produção cinematográfica?

Rappaport demonstra que “os fenômenos sociais da modernidade somente podem ser entendidos por meio das representações que os construíram.” (CHARNEY e SCHWARTZ (org.), 2004, p. 26). Da mesma maneira, para compreender a marginalidade é fundamental estudar suas formas de representação. Sobre esse assunto, Aumont comenta:

A representação social — Trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período



do cinema como também de um período da sociedade. (AUMONT, 1995, p. 98)

Em “A estética do filme”, Aumont compara duas vertentes teóricas no campo do cinema que se opõem e se relacionam ao debate proposto neste capítulo sobre as interfaces entre comunicação, cinema e representações sociais. André Bazin desenvolveu a noção de um “cinema da transparência”. Para ele, como na realidade nenhum acontecimento tem sentido por si só (o que ele chama de “ambigüidade imanente do real”), o cinema deve se ajustar a esta limitação, deixando entrever no âmbito das representações na tela esta dualidade, tendo em vista que, para Bazin, o cinema deve reproduzir o real. Em síntese, a idéia de transparência no cinema para Bazin é que “a função essencial do filme é *mostrar* os eventos representados e não deixar ver a si mesmo como filme.” (AUMONT, 1995, pp. 72-74).

Por outro lado, há o ideário de Eisenstein, para quem, afirma Aumont:

[...] no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico). (AUMONT, 1995, p. 79)

O autor conclui, razoavelmente, que a postura denunciante sobre a indústria do cinema como manipuladora de consciências e alienante é útil para valorizar a criatividade artesanal do autor, o responsável pelo chamado cinema independente. Ele defende, no entanto, que a crítica posta desta maneira, apresenta uma visão romântica do diretor de cinema e do processo de produção de um filme. Para Almodóvar, “*what I like in cinema is the artifice, the representation of reality.*”<sup>3</sup>(STRAUSS, 2006, p. 116)

Ao observarmos mais atentamente, podemos fazer um paralelo entre essas visões do cinema e os debates ideológicos no campo das ciências humanas que opuseram marxistas ou apocalípticos, partidários da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, aos intelectuais chamados “integrados”, aqueles que defenderam os benefícios do desenvolvimento da comunicação de massa na segunda metade do século XX. No período em que foram produzidos os filmes a serem analisados nesta tese, entre 1986 e 1997, este debate era acalorado e colocava em lados diametralmente opostos, ao modo moderno, intelectuais e pesquisadores da área de

---

<sup>3</sup> O que eu gosto no cinema é o artifício, a representação da realidade. (tradução nossa)

comunicação. Neste período histórico, não podemos subestimar as influências da Guerra Fria na produção cinematográfica mundial e cabe valorizar a importância e a ousadia de Pedro Almodóvar ao produzir filmes que contestavam, mesmo que, na aparência, de forma superficial, os estilos de vida hegemônicos.

Nesta tese, faremos uma revisão da Sociologia do Desvio de Goffman, Becker e Elias. Os três autores compõem um quadro teórico que servirá como âncora para definirmos a que espécies de marginalidade vamos nos referir quando estudarmos suas representações na obra do cineasta espanhol, tendo como pano de fundo a materialidade dos meios de comunicação. Originárias da década de 1960, essas teorias sociológicas esboçaram os princípios clássicos que delineiam a estrutura das relações de poder na sociedade, identificando como se dá o processo de exclusão social ou marginalização. Recorreremos, então, a Yoshino para atualizar o debate do desvio. É importante ressaltar que aqui não se pretende apresentar uma perspectiva psicológica da marginalidade, tampouco a sua variante jurídica. Será dada ênfase à marginalidade como fator de resistência cultural, com um recorte especial para as décadas de 1980 e 1990, quando foram produzidos os filmes que pretendemos analisar.

O conhecimento básico do processo produtivo cinematográfico pode nos dar uma noção inicial de como se opera o impacto da visibilidade de *outsiders* na obra do diretor espanhol. Três agentes compõem o ciclo do cinema: (a) produtores, (b) distribuidores e (c) exibidores. Os (a) produtores são os agentes responsáveis pelo planejamento administrativo-financeiro de um empreendimento cinematográfico e, freqüentemente, intencionam obter, numa economia de mercado, retorno igual a, pelo menos, o valor dispendido na produção. Muitas vezes, outras motivações fazem com que produtores realizem certos projetos. Fora a razão econométrica, pretensamente imperativa hoje e descrita acima, já houve em certa fase e, supomos, ainda existe, a necessidade de criação de mecanismos de controle dos governos sobre suas populações. O cinema, como forma de expressão artística, não escapa a este tipo de utilitarismo. Trata-se da propaganda.

No pós-guerra, durante a segunda metade do século XX, tanto os EUA quanto a ex-URSS se utilizaram deste recurso para disseminar mundialmente seus campos de influência político-econômica. Assim, foi produzida uma série de filmes que usaram como tema a questão da espionagem e da guerra fria. Um filme em especial parece estranhamente visionário: *Wargames*, de David Lightman (fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

Nele, um jovem Matthew Broderick [que, posteriormente viria a estrear *Ferris Bueller's Day Off* (fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)), espécie de ode ao “malandro americano” (?)<sup>6</sup>, um tipo de marginal], aparece interferindo no conflito bélico entre EUA e Rússia a partir de um microcomputador (não muito diferente do que temos hoje) instalado em sua residência. Alguma semelhança com vírus, *hackers*, *crackers*, *bugs* do milênio e congêneres? Há uma espécie de ciberativismo em voga que poderia muito bem ter sido um pouco algo previsto neste filme, lembrando que a internet foi projetada inicialmente em âmbito militar, nos EUA, com o objetivo de fomentar a troca de conhecimento entre instituições universitárias com alta capacidade de produção científica.

Nos anos 1980 e 1990, quando foram produzidos os filmes que serão analisados nesta tese, a Guerra Fria atingiu seu auge. Mas o que isso tem a ver com Almodóvar? Simples: se podemos observar na produção cinematográfica norte-americana a clara imposição de um padrão cultural, com conseqüências políticas e ideológicas, o que esperar do movimento contrário, quando a cinematografia minoritária retrata a sociedade sob um outro ponto de vista, diametralmente oposto ou complementar? Como veremos adiante na dinâmica de assimilação dos discursos marginais ou minoritários ou *outsiders* ao *mainstream* na teoria de *covering* de Yoshino<sup>7</sup>, Almodóvar revelou, nos anos 1980 e 1990, toda uma produção cultural de resistência aos cânones da sociedade espanhola, que também pode ser extrapolada para outras sociedades ocidentais. Pensar na cinematografia de Almodóvar a partir do ponto de vista da sociologia do desvio é pensar numa política da visibilidade de identidades culturais minoritárias. O trabalho do diretor apresenta menos inovações formais, pois segue estruturas narrativas clássicas, mesmo quando mistura os gêneros; mas inova quando revela a marginalidade, cotidianiza-a, potencializando o processo de sua assimilação. Cabe destacar ainda as limitações que o governo franquista impôs à produção cinematográfica espanhola durante o período ditatorial. Os cineastas foram não só censurados, como sua arte foi utilizada para forjar uma certa identidade nacional com base em estereótipos vinculados ao exotismo da cultura espanhola em relação aos outros países europeus. Os filmes espanhóis produzidos nessa época eram adaptações literárias de grandes romances e narrativas em torno dos símbolos da cultura nacional: o flamenco e a tourada, por exemplo. É evidente que a ditadura na Espanha e as conseqüências sócio-culturais dela na produção artística e cinematográfica, mais especificamente, têm uma relação com o contexto

político internacional pós-segunda guerra. Em meados do século XX, vários países foram vítimas da instalação de regimes ditatoriais que impediram a livre expressão da opinião pública. No Brasil, esse período começou em 1964, com a queda de Jango e a posterior radicalização do regime, alguns anos depois, com a aprovação do Ato Institucional Número 5. Se conjecturarmos que esses regimes resultaram de uma conspiração internacional arquitetada por uma elite político-econômica vinculada às multinacionais indica ingenuidade, ignorância e maniqueísmo, também não podemos deixar de observar as conexões entre essas ditaduras que não foram simplesmente coincidências ocasionais proporcionadas pela história mundial.

Ao contrário da polarização existente na década de 1950, quando o cinema americano vendia a nação EUA assim como o cinema russo vendia a nação Rússia, hoje, há uma internacionalização de modos de ser, o que Maffesoli identifica, positivamente, como a unidade básica das tribos urbanas (MAFFESOLI, 2006). Evidentemente, existe uma intencionalidade na produção de determinados filmes em detrimento de outros. Percebemos, então, a que tipo de produção estamos assistindo e a que critérios devemos recorrer para avaliá-la. Apocalíptica ou integrada? Nacional ou internacional? Local ou global? Muitos intelectuais contemporâneos apontam na direção construtiva dos processos de internacionalização dos fluxos de informação. Coincidentemente, é neste mesmo momento que vemos guerrilhas urbanas, em especial no Brasil, sufocarem as classes médias trabalhadoras a ponto de disseminarem um pânico generalizado. Em “Culturas extremas - mutações juvenis nos corpos das metrópoles”, Massimo Canevacci fala de culturas intermináveis, de jovens intermináveis, mas em nenhum momento refere-se ao fim da política. Existiria mesmo hoje um cinema não-político, não-ideológico? (CANEVACCI, 2005). O cinema produzido por Almodóvar, segundo ele mesmo, não ignora a necessidade de circulação por um mercado de distribuição internacional. Mesmo assim, ele perde seu caráter político? A Madri dos anos 1980 e 1990 representada por Almodóvar nos parece um campo de batalha pela sobrevivência, pela construção de novos modos de ser e viver. Quanto mais íntimos ficamos de seus personagens, mais surpresos ficamos com as suas estratégias para realizar suas paixões, seus desejos. O diretor espanhol que iniciou a carreira como um *enfant terrible*, parece hoje integrado ao circuito *cult*. Suas produções rendem milhões de dólares e os atores que aparecem em seus filmes são logo catapultados ao estrelato internacional e convidados a participarem de produções em *Hollywood*.

O “cinema da transparência” de Bazin não seria um exemplo útil neste caso? Retomando a visão de Canevacci de que a simples descrição do processo produtivo do cinema não é suficiente para explicá-lo, ainda assim refazer este percurso neste capítulo nos ajuda a localizar o leitor diante do desafio de Almodóvar. Os agentes que aparecem em seguida são os (b) distribuidores. Eles representam os intermediários que escoam o produto pelos canais de distribuição (as salas de cinema). No caso, com o advento do cinema digital, essa função parece estar seriamente comprometida ou num processo drástico de transformação, dependente da implantação das novas tecnologias como os dispositivos *mobile* e a digitalização das antigas películas de 35mm.

Na ponta do processo cinematográfico, estão os (c) exibidores. São as organizações sociais, públicas ou privadas, cuja finalidade é exibir o produto final. É a ponta do negócio, onde o produto é vendido, é o ponto de venda do produto. Uma sala de exibição, além de um ponto de venda de um filme, também pode ser um ponto de venda de uma ideologia ou de um projeto político. Uma sala de exibição pode ser um espaço de reflexão sobre a cultura, a partir da projeção de imagens da marginalidade como um modo contemporâneo de evidenciar subversões. Em Almodóvar, a marginalidade é sempre sublinhada, enfatizada, destacada. O desvio é ponto de partida para suas histórias. Ele não é tão reconhecido por experimentações formais, quanto por suas inovações nos conteúdos dos filmes. Almodóvar não pode ser classificado como um vanguardista propriamente dito e, como veremos adiante, ele parte de um ambiente cravado de questões políticas e ideológicas para registrar o florescer de uma nova Espanha, livre dos horrores de um regime autoritário e ansiosa com a incerteza de seu futuro.

O cinema será utilizado como meio de comunicação e representação neste trabalho. Isto é: ele será um veículo para o estudo de uma outra questão que são as representações da marginalidade em Almodóvar, tendo como pano de fundo as materialidades da comunicação.

Podemos finalizar esta discussão reproduzindo a importante distinção elaborada por Gilbert Cohen-Séat e citada por Christian Metz em “Linguagem e cinema”: o *fato cinematográfico* difere do *fato fílmico*. Metz a resume da seguinte forma:

[...] o filme é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta um vasto conjunto de fatos, alguns dos quais intervêm antes do filme (infra-estrutura econômica da produção, estúdios, financiamento bancário ou de

outro tipo, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisão, estado tecnológico dos aparelhos e emulsões, biografia dos cineastas, etc.), outro, depois do filme (influência social, política e ideológica do filme sobre os diferentes públicos, patterns de comportamento ou de sentimento induzidos pela visão dos filmes, reações dos espectadores, enquetes de audiência, mitologia dos “astros”, etc.), outros, enfim, durante o filme mas ao lado e fora dele: ritual social de sessão de cinema (menos pesado que no teatro clássico, mas que extrai dessa própria sobriedade seu status no cotidiano sócio-cultural), equipamento das salas, modalidades técnicas do trabalho do operador de projeção, papel do lanterninha (isto é, sua função em diversos mecanismos econômicos ou simbólicos, que sua inutilidade prática não engendraria), etc. (METZ, 1980, p. 11)

Portanto, parece-nos evidente que estudar as representações da marginalidade em Almodóvar é uma contribuição intimamente vinculada ao campo da Comunicação Social, uma vez que o cinema é uma mídia de massa, aliás, uma das mais importantes. Seria uma pretensão, neste pequeno capítulo, propor a resolução das questões apresentadas. Ao contrário, o que se pretendeu fazer foi levantar o debate sobre a categorização do filme como produto de arte ou como produto meramente mercadológico, recorrendo a consagrados autores das áreas de comunicação, antropologia e cinema. A visão mais ponderada sobre o assunto é a de Aumont. O autor não nega a preponderância da mercadoria no processo produtivo do cinema e as suas conseqüências ideológicas, alinhando-se, de certa maneira, ao pensamento de Eisenstein. Parece-nos, ao mesmo tempo, que o “cinema da transparência” de Bazin é visto por Aumont como uma teoria menos dialética e muito comprometida com a legitimação de uma certa visão romântica do diretor. Canevacci não ignora o problema da ideologia no cinema. Ele evidencia, no entanto, que, mesmo quando intelectuais e pesquisadores se unem em tom denunciante contra a industrialização do filme, eles estão reproduzindo uma visão parcial do processo. Jameson propõe com razão:

[...] devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa de modo que a ênfase valorativa a que ela tradicionalmente deu origem — e que, entretanto, o sistema binário de valores utiliza (a cultura de massa é popular e portanto mais autêntica que a alta cultura; a alta cultura é autônoma e daí totalmente incomparável a uma cultura de massa degradada), tendendo a funcionar em algum domínio intemporal do juízo estético absoluto — seja substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética desses fenômenos. (JAMESON, 1995, p. 14)

A chave do problema então é historicizar e relativizar a abordagem das representações da marginalidade nos filmes de Almodóvar. Ao analisar a visão de Jameson sobre a oposição cultura erudita X cultura de massa, Prof. Ricardo Ferreira Freitas, da UERJ, explica:

[...] não se pode mais idealizar uma separação radical entre "cultura de elite" e "cultura de massa" como bem notam diversos pensadores contemporâneos, dos quais destacamos o pensamento de Fredric Jameson quando estuda as relações entre o cinema e a pós-modernidade. Para o sociólogo americano, um importante crítico marxista de cultura dos EUA, é preciso repensar a oposição "cultura de elite/cultura de massa", já que toda produção social pode ser entendida como cultura, sobretudo quando esse processo acontece essencialmente por meio de conjuntos de redes de imagens. Tal abordagem pede que vejamos "culturas de massa" e "de elite" como um fenômeno dialético, sobretudo se pensarmos a pós-modernidade como a mais completa tradução do capitalismo já vista, dada a ilusão de se viver qualquer situação via consumo. Nesse contexto, Jameson defende que quase todos os valores urbanos são mediados pela cultura de massa, inclusive as representações políticas e ideológicas. Assim, as obras de cultura de massa deveriam oferecer uma semente genuína de conteúdo como recompensa ao público sempre prestes a ser tão manipulado (Jameson, 1992, p. 9-14) (FREITAS, 2005, pp. 125-137)

Parece-nos que a produção cinematográfica de Almodóvar se inscreve, então, neste âmbito, inicialmente, assumindo contornos mais críticos e, conforme se incorpora ao mercado internacional, ao longo dos anos 1980 e 1990, tem seu caráter contestatário reduzido, culminando com a conquista do Oscar de melhor filme estrangeiro para "Tudo sobre minha mãe" em 2000.

Em *A imagem Espectral – Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*, o Prof. Erick Felinto faz um estudo das mitologias e representações ficcionais que associam nossas tecnologias de comunicação, especialmente as tecnologias de imagem, aos fenômenos fantasmagóricos e às figuras de fantasmas. Podemos fazer um paralelo entre as imagens de fantasmas e as representações de marginais na filmografia de Almodóvar, notando que esses marginais, como confirma Jeffrey Sconce em *Sleaze artists – cinema at the margins of taste, style and politics*, assombram o *establishment* com seus estilos de vida, identidades e performances *outsiders*. Podemos dizer que, em relação ao cinema hollywoodiano, a filmografia de Pedro Almodóvar ilumina as diversas telas onde as imagens cinematográficas contemporâneas são exibidas e/ou projetadas, invertendo a lógica do processo de reprodução do sistema produtivo. Os fantasmas e/ou marginais que são representados pelo cineasta espanhol, durante o ócio ou lazer do espectador, propicia a estes que enunciem suas carreiras desviantes como protagonistas e não meros antagonistas ou fantasmas do maniqueísmo mal contra o bem, tão comum no cinema hegemônico.

## 1.5 A algocracia e a virtualização das películas

Segundo John Danaher, em seu texto sobre a algocracia, a predominância de algoritmos tem um lado positivo e um lado negativo. Trata-se do problema de privacidade. Os algoritmos são opacos, isto é, incompreensíveis para a maioria dos seres humanos. Os algoritmos restringem as interações humanas, porque sua base de dados é manipulada por uma elite epistemológica. Falta transparência aos sistemas algorítmicos. O problema não está nos algoritmos em si, mas na elite que os cria e manipula. O sistema algorítmico é um sistema de tradução, basicamente. John Danaher preocupa-se em manter a influência humana no processo algorítmico. Danaher sugere como solução a integração entre sistemas algorítmicos e sistemas baseados em decisões humanas. Podemos observar que as antigas películas, mídias analógicas, foram substituídas por arquivos digitais.

Outra questão que se pode levantar é a rugosidade da superfície fílmica, que faz brotar uma espécie de verruga ou superfície friccional entre a imagem fílmica projetada na tela da sala de cinema e no olhar do observador informado. Laura Marks, em *“The skin of film – intercultural cinema, embodiment, and the senses”* nos faz pensar em que densidade dérmica a película assume sobre o espectador de cinema, fazendo com que seus sistemas de representações tradicionais sejam postos em xeque via manipulação dos sentidos do espectador na construção de uma obra fílmica que o tempo inteiro seduz o olhar do espectador com uma miríade de estímulos multicoloridos, por meio de cenários e figurinos, e da incorporação do melodrama e do *camp* como estratégias narrativas. A autora destaca que muitos novos trabalhos em filme e vídeo recorrem a memórias dos sentidos de forma a representar as experiências das pessoas vivendo sob a diáspora. O título do livro de Laura Marks oferece uma metáfora para enfatizar a maneira como os filmes produzem significado por meio de sua materialidade, através de um contato entre receptor e objeto representado. Ela também sugere uma certa tactibilidade da visualidade, como se alguém estivesse friccionando o filme com a peculiaridade de seu olhar, o que Laura chama de visualidade tátil (MARKS, Laura U., 2000, p. xi). Para a autora, o corpo é fonte não só de memória cultural individual, mas também coletiva (MARKS, Laura U.). A autora escolheu focar na questão intrigante de como filme e vídeo representam os sentidos irrepresentáveis, como toque, cheiro e gosto; e, é claro, da trilha sonora compondo uma resposta multissensorial. Para Marks, todos os sentidos atuam juntos



na experiência corporificada do filme. A autora sentiu a necessidade de compreender como os sentidos têm impacto no corpo, e não somente no nível apenas dos signos. Para ela, a experiência cinematográfica é mimética, ou uma experiência de similaridade corporal em relação às imagens que penetram nosso campo visual. Para Marks, o cinema não é simplesmente um mero transmissor de signos; ele testemunha um objeto e transfere a presença daquele objeto para os espectadores (MARKS, Laura U., 2000, p. xvii). Para a autora, o cinema intercultural é caracterizado por estilos experimentais que buscam representar a experiência do vivido entre dois ou mais regimes culturais de conhecimento, ou da vivência como minoria no panorama majoritário branco, ocidental euro-americano (MARKS, Laura U., p. 1). O cinema intercultural, para a autora, é um movimento da emergência de expressão de um grupo de pessoas que compartilham as questões políticas de deslocamento e hibridação, embora suas circunstâncias individuais adquiram uma variação ampla (MARKS, Laura U., 2000, p.2). Muitos termos, para a autora, foram propostos e depois rejeitados para descrever esse tipo de produção cultural e seu contexto sóciopolítico: eles incluem “Terceiro Mundo”, “minoritário”, “marginal”, “antiracista”, “multicultural”, “híbrido”, “mestiço”, “pós-colonial”, “transnacional”, “Terceiro Cinema”, “cinema imperfeito”, “cinema híbrido”, “cinema intersticial”, e assim por diante. Para Marks, “intercultural” indica um contexto que não pode ser confinado a uma única cultura. (MARKS, Laura U., 2000, p. 6). Certamente, o aspecto dominante nos casos que a autora discute são quase sempre a hegemônica, branca, cultura Euro-Americana. (MARKS, Laura U., 2000, p. 7). Para a autora, o “multiculturalismo” vem sendo e, algumas vezes, ainda é um termo útil para nos lembrar que vivemos em uma sociedade composta de muitos grupos – mas ele implica a perspectiva dos brancos ou de outras pessoas dominantes que foram capazes de assumir que a sua sociedade continua a constituir a cultura predominante. (MARKS, Laura U., p. 7). Os trabalhos feitos por minorias que continuam a clamar por um patrimônio cultural não-assimilado são em geral rejeitados como não realmente “americanos”, canadenses, britânicos. (MARKS, Laura U., p. 9). Certamente, muito do cinema intercultural se qualifica como o que Julio García Espinosa (1970) chama de cinema imperfeito porque os recursos dos realizadores são limitados. (MARKS, Laura U., p. 10). A infraestrutura do cinema intercultural é uma delicada, mas ainda assim rede material conectando artistas, fontes de financiamento, locais de produção e espaços para distribuição e exibição. (MARKS, Laura U., 2000, p. 13). Uma vez que o trabalho está pronto, cineastas e

*videomakers* enfrentam um grande obstáculo para distribuí-los e exibí-los. (MARKS, Laura U., 2000, p. 17). Como outros tipos de cinema experimental, o cinema intercultural raramente chega às salas de exibição comercial (MARKS, Laura U., 2000, p. 18). Segundo a autora, porque o público do cinema intercultural é pequeno e heterogêneo, eles possuem uma relação mais autoral com as obras do que aqueles filmes cuja audiência é composta por consumidores do cinema comercial (MARKS, Laura U., 2000, p. 20). Segundo Marks, os trabalhos interculturais são costurados para um pequeno grupo de pessoas (MARKS, Laura U., 2000, p. 21). Para a autora, muitos trabalhos do cinema intercultural partem da inabilidade de enunciação, de representar objetivamente a cultura de determinado grupo, sua história e memória; eles são marcados por silêncio, ausência e hesitação. (MARKS, Laura U., 2000, p. 21). Para Marks, uma das formas importantes como o cinema pode incorporar a memória cultural se dá por meio do processo de despertar memórias de toque. Marks sugere que se a visão pode ser entendida como incorporada, o toque e outros sentidos, necessariamente desempenham um papel na visão. (MARKS, Laura U., 2000, p. 22). Embora o cinema seja um meio audiovisual, a sinestesia, bem como a visualidade tátil, possibilita ao público a experiência do cinema como multisensório. Marks sugere que o encontro de culturas nas metrópoles está gerando novas formas de experimentar os sentidos e novos meios de incorporar nossa relação com o mundo. (MARKS, Laura U., 2000, p. 23).

Para Marks, o cinema intercultural se move retroativamente e adiante no tempo, inventando histórias e memórias de forma a criar uma alternativa aos violentos apagamentos, silêncios e mentiras das histórias oficiais. Marks considera a filosofia cinematográfica de Gilles Deleuze muito útil para explorar como o cinema intercultural desenvolve uma multifacetada atividade de escavação, falsificação, e fabulação, ou da criação de mitos. (MARKS, Laura U., 2000, p. 26). Como Dudley Andrew escreveu, “Deleuze não lê as imagens; ele vê com as imagens, usando-as como uma fonte daquilo que pode vir a ser pensado, não como registro daquilo que já foi pensado.” (MARKS, Laura U., 2000, p. 26).

Uma das distinções básicas de Deleuze é aquela entre o cinema imagem-movimento, no qual quadro segue quadro casualmente, de acordo com as necessidades da ação, e o cinema imagem-tempo, que liberta o tempo da causalidade. Simplificando, na imagem-movimento, Arnold pega a arma é seguida de Arnold atirando no vilão; no imagem-tempo, Arnold pega a arma pode ser seguida de

Arnold entrando em devaneio, ou talvez da impressão passo-a-passo da reprise da sequência de pegar a arma. Deleuze atribui a emergência do cinema imagem-tempo aos diretores europeus do pós-guerra como Rossellini, Antonioni e Godard.

Para Marks, a teoria cinematográfica de Deleuze deriva do princípio simples, que ele elaborou com Félix Guattari, de que os discursos não são apenas restritivos, mas propositivos. Enquanto eles limitam o que pode ser dito, eles também fornecem a única linguagem por meio da qual enunciar o que precisa ser dito. (MARKS, Laura U., 2000, p. 28). No cinema intercultural, a escolha é, usualmente, manter a imagem aberta àquelas possibilidades de expressão que são ao mesmo tempo ameaçadoras e potencializadoras. (MARKS, Laura U., 2000, p. 29). O cinema intercultural não se restringe a encontrar a verdade de um evento histórico, mais do que isso fazer a história revelar o que ela não foi capaz de narrar. (MARKS, Laura U., 2000, p. 29), ou seja, o que vemos nunca está no que dizemos, e vice-versa, escreve Marks ao citar Deleuze comentando Foucault. (MARKS, Laura U., 2000, p. 30). Segundo Marks, essa teoria de uma arqueologia da imagem nos ajuda a demonstrar como o cinema intercultural expressa a disjunção entre ordens de conhecimento, como a história oficial e a memória privada, ao justapor diferentes ordens de imagens, ou imagens e trilhas sonoras que não correspondem umas às outras. Afirma Marks que, quando nenhuma imagem está disponível, em resumo, a arqueologia deve ser feita de maneira a criar imagens. (MARKS, Laura U., 2000, p. 33). Marks cita então Akomfrah que afirma, “Qual a melhor maneira de citar pessoas que não querem ser reconhecidas? Emudecê-las.” (MARKS, Laura U., 2000, p. 37).

Entre as diversas categorias de imagens de Deleuze, a imagem atual, a imagem virtual, o clichê, a imagem óptica, e a imagem-memória são especialmente importantes para a discussão de Marks de cinema intercultural. Quando Deleuze, seguindo Bergson, se refere à imagem atual e à imagem virtual são dois aspectos do tempo enquanto ele se divide, a imagem atual correspondendo ao presente que passa, e a imagem virtual ao passado que é preservado. (MARKS, Laura U., 2000, p. 40). Segundo Marks, a televisão, os filmes e outras imagens públicas compõem uma espécie de história oficial, enquanto o presente que passa não-preservado se assemelha mais a história não-oficial ou memória privada. Como Marks defendeu, um certo silêncio da imagem caracteriza muitos trabalhos de cinema intercultural, uma relutância de balanço dentro da narrativa. Essa relutância resulta do fato de que as imagens não são reflexões neutras, mas representações feitas a partir de um ponto-

de-vista interessado. (MARKS, Laura U., 2000, p. 41) Deleuze argumenta que o cinema, necessariamente, empurra o espectador entre pólos objetivos e subjetivos, entre aceitar e refletir sobre uma determinada imagem. (MARKS, Laura U., 2000, p. 42). Para Marks, enquanto os clichês escondem o objeto na imagem, a imagem óptica torna o objeto visível, no sentido que Foucault revela do conhecimento que ele constitui. (MARKS, Laura U., 2000, p. 46). Ao retornar a terminologia de Bergson, nós não percebemos uma imagem óptica puramente no seu sentido cognitivo, mas, ao contrário, nosso reconhecimento atento vem à tona. Reconhecimento atento é a forma como um espectador oscila entre ver o objeto, rememorar imagens virtuais que ele traz à memória, e comparar o objeto rememorado então criado àquele diante de nós. (MARKS, Laura U., 2000, p. 48). As afirmações de Deleuze de que muitos filmes feitos por minorias invocam memórias – não uma memória psicológica, mas a estranha faculdade que põe em contato imediato o interior e o exterior, as questões pessoais e as questões privadas. (MARKS, Laura U., 2000, p. 50). Ainda segundo Marks, a imagem-memória, uma imagem que confronta o que não pode ser representado e que tenta estabelecer um diálogo com a memória, é muito similar à definição de imagem dialética de Walter Benjamin. Marks cita Foucault: o que vemos nunca está no que falamos. (MARKS, Laura U., 2000, p. 51).

Segundo Marks, a formulação de um cinema político de Deleuze, repetida frequentemente em seus escritos, é esta: “Se houvesse um cinema político moderno, ele existiria com essas bases: o povo não mais existe, ou ainda não.” (MARKS, Laura U., 2000, p. 55). Como Marks sugere, as políticas identitárias dependem estrategicamente do reconhecimento de questões étnicas, nacionais, de gênero, e outras afiliações de maneira que esses grupos possam tomar parte nos debates políticos estabelecidos. (MARKS, Laura U., 2000, p. 55)

Deleuze escreve: “as pessoas desaparecidas são um porvir, elas inventam a si próprias em favelas ou em campos, ou em guetos, em novas condições de luta para as quais uma arte necessariamente política deverá contribuir. (MARKS, Laura U., 2000, p. 55). Segundo Marks, um cinema político é caracterizado por lacunas e silêncios, os locais de emergência desses presunçosos e sedimentados discursos. (MARKS, Laura U., 2000, p. 56) Trabalhos literários como “As mil e uma noites” (adaptado por Pasolini em “Noites árabes”, 1974) e mitos tradicionais como o coreano *Tale of Kieu* (filmado por Trinh com o título “*A tale of love*”, 1995) podem significar um rico patrimônio cultural para os marginais, mas para aqueles para os quais este

patrimônio pertence eles significam a irrevogável perda do passado. (MARKS, Laura U., 2000, p. 56). Quando cineastas pós-coloniais fazem trabalhos difíceis de se ler e interpretar, eles não estão simplesmente tentando frustrar o público, mas revelar que as coisas mais importantes que aconteceram são invisíveis e não-visualizáveis.

É aí que se mostra a importância do estudo das representações da marginalidade na cinematografia de Almodóvar. Os *outsiders* tomam o espaço da tela como protagonistas dela para narrar suas histórias a partir de seus próprios pontos-de-vista, criando um tensionamento com as representações maniqueístas do grande cinema hollywoodiano, que, por meio do desenvolvimento de novas tecnologias audiovisuais, pretende transformar em imagem tudo o que for possível, dando origem aos populares *reality shows* em que a encenação do real passa a ganhar uma primazia diante do próprio real, como denunciou Debord em “A sociedade do espetáculo”. Tudo, absolutamente tudo, deve ser fotografado e filmado, para ser selecionado tatilmente nas telas dos milhões de celulares que, mais do que telefones, funcionam como próteses da imaginação humana.

Laura U. Marks destaca em “*Touch – sensuous theory and multisensory media*”, de 2002, que ela pretende investigar como a experiência de um som, uma cor, um gesto, dos sentimentos de excitação, ansiedade, náusea ou luto que eles provocam, podem ser comunicadas em palavras? Elas precisam ser traduzidas. Como a sinestesia, a tradução de qualidades de uma modalidade de sentidos para outra, a escrita, traduz experiências particulares e corporais em palavras. (MARKS, Laura U., 2002, p. ix).

Ao traduzir de um meio para outro, especificamente do relativamente mais sensual meio audiovisual para o relativamente mais simbólico meio das palavras, a tarefa é fazer com que as palavras secas retenham um traço de umidade do referido encontro. Ao citar Maurice Merleau-Ponty, a percepção é uma dobra na carne do mundo. (MARKS, Laura U., 2002, p. x). Segundo Marks, como André Bazin, a autora busca na imagem um traço do evento físico originário. A materialidade é mortalidade. A simbolização, ou a abstração da comunicação em informação, é uma tentativa de ancorar a mortalidade. Apreciar a materialidade de nossas mídias nos afasta de uma compreensão simbólica em direção a uma existência física. (MARKS, Laura U., 2002, p. xii). Parte do materialismo, então, é celebrar a especificidade do outro. Coisas, pessoas, e momentos passam, eles envelhecem e morrem e nunca podem ser duplicados; portanto, o corolário do materialismo é a afetividade. Marks explora como

uma aproximação tátil pode rematerializar nossos objetos de percepção, especialmente agora que a visualidade óptica está sendo reconstruída como epistemologia virtual para a era digital.

A crítica tátil é mimética: ela pressiona o objeto e assume sua forma. Mímesis é uma forma de representação baseada em aproximar-se da outra coisa no sentido de assumir o lugar dela. O objetivo de Marks não é apenas celebrar os objetos culturais que resistem ao poder dominante. (MARKS, Laura U., 2002, p. xiv). Segundo Marks, o amor constrói, e estes trabalhos produzidos a partir do amor não resistem, simplesmente, mas, de fato, constróem novas ideias e afetos. Os eventos aos quais os críticos pretendem abordar são infinitamente complexos e cheios de nuances; suas superfícies possuem texturas e poros. Segundo Marks, o erro básico do tradutor é que ele preserva o estado em que sua própria linguagem sucede ao invés de permitir que sua linguagem seja poderosamente afetada pela língua estrangeira. A crítica tátil é tão sensível a seu objeto que ela assume a forma de uma complexidade sutil, construindo em direção a seu objeto, escovando por entre seus poros e tocando suas variadas texturas. (MARKS, Laura U., 2002, p. xv). Mas é apenas num mundo idealista que a estética precisa ser repartida entre material e ideal. A crítica tátil é uma estética no sentido de que ela encontra razão para esperar pelo futuro dentro, e não apesar, do mundo material e sensual. (MARKS, Laura U., 2002, p. xvi)

Para Marks, a erótica é a habilidade de oscilar entre proximidade e afastamento. No sexo, o que é erótico é a habilidade de mover entre controle e renúncia, entre ser aquele que dá e aquele que recebe. No relacionamento fluido entre tátil e óptico, a visão distante dá lugar ao toque, e o toque reconcebe o objeto a ser visto à distância. Manter a distância óptica é morrer a morte da abstração. (MARKS, Laura U., 2002, p. xvi). O que é erótico é tornar-se capaz de se tornar um objeto com e para o mundo; ser capaz de confiar em alguém ou em algo que o leve por meio desse processo; e ser recipiente da confiança para fazer o mesmo pelos outros. (MARKS, Laura U., 2002, p. xvi). A crítica tátil requer faculdades eróticas bem desenvolvidas. Marks cita Joanna Frueh, “O pensador erótico e prático pode focar no sexo, mas as faculdades eróticas afetam todas as conexões que os seres humanos fazem com outras espécies e com todas as coisas invisíveis e visíveis.” (MARKS, Laura U., 2002, p. xvii). Ao invés de incorporar a nova ideia numa totalidade, a crítica tátil abre o conhecimento para fora de si, para o não-pensado, e para o novo. (MARKS, Laura U., 2002, p. xvii).

Marks examina como o vídeo pode ser tátil, e explora o erotismo ao qual a imagem tátil apela. O termo visualidade tátil enfatiza a disposição do espectador de perceber tatilmente, porém um trabalho por si só pode oferecer imagens táteis. (MARKS, Laura U., 2002, p. 3). O termo tátil como usado por Marks aqui tem origem na virada do século XX, com o historiador de arte Aloïs Riegl. A abstração facilitou a criação de um plano pictórico ilusionista que seria necessário para a identificação de, e identificação com, figuras no sentido que usamos identificação agora. A revolução em estilos visuais identificada por Riegl coincidiu com a revolução no pensamento religioso. A invasão bárbara do Império Romano precipitou o embate entre a crença sulista de que o corpo poderia ser veículo de graça e da crença do norte de que a espiritualidade requeria a transcendência do corpo físico. (MARKS, Laura U., 2002, p. 5). A representação tátil continuou a ser uma estratégia viável na arte Ocidental, embora até recentemente ela tenha sido relegada a tradições menores. (MARKS, Laura U., 2002, p. 6).

Segundo Marks, há uma tentação de ver o tátil como uma forma feminina de observar; de seguir o pensamento, por exemplo, de Luca Irigaray de que as mulheres obtêm prazer mais do toque do que do observar e de que a genitália feminina é mais tátil que visual. (MARKS, Laura U., 2002, p. 7) O fenômeno inicial do cinema como um cinema de atrações descreve uma resposta incorporada, na qual a ilusão que permite identificação distanciada com a ação na tela dá passagem a uma resposta imediatamente corporal à tela. (MARKS, Laura U., 2002, p. 7). É comumente argumentado que o filme é um meio tátil e o vídeo um meio óptico, uma vez que o filme pode ser trabalhado com as mãos. Enquanto o filme se aproxima do nível de detalhe da visão humana, o vídeo oferece muito menos detalhes. (MARKS, Laura U., 2002, p. 10). Uma terceira qualidade intrínseca do vídeo, e uma importante fonte da tactibilidade do vídeo, é sua manipulação eletrônica. (MARKS, Laura U., 2002, p. 10). A percepção óptica nos permite simbolizar; dar a cada objeto um nome, e pela mesma razão ela nos cega para a riqueza da experiência sensorial. A percepção tátil nos permite experimentar detalhadamente, mas não tomar uma distância da experiência no sentido de defini-la. (MARKS, Laura U., 2002, p. 12)

Se alguém compreende assistir a um filme como uma troca entre dois corpos – aquele do espectador e aquele do filme – então a caracterização do espectador de filmes como passivo, vicário, ou projetiva deve ser substituída por um modelo de um espectador que participa na produção da experiência cinemática. (MARKS, Laura U.,

2002, p. 13). A percepção cinematográfica não é meramente (áudio)visual mas sinestésica, um ato em que os sentidos e o intelecto não são concebidos separadamente. (MARKS, Laura U., 2002, p. 13). Então, o ato de ver, observado nos termos da fenomenologia existencial, é aquele em que tanto eu quanto o objeto de minha visão constituem um ao outro. (MARKS, Laura U., 2002, p. 13)

Como a perspectiva renascentista que é sua progenitora, as imagens ópticas do cinema se dirigem a um espectador que está distante, distinto e desincorporado. As imagens táteis convidam o espectador a dissolver sua subjetividade no contato próximo e corporal com a imagem. A oscilação, entre as duas, cria uma relação erótica, uma alternância entre distância e proximidade. (MARKS, Laura U., 2002, p. 13). Imagens táteis são eróticas apesar de seu conteúdo, porque elas constroem uma relação particular de intersubjetividade entre espectador e imagem. (MARKS, Laura U., 2002, p. 13)

A pornografia é usualmente definida em termos de visibilidade – a inscrição ou confissão do corpo orgásmico – e uma presumida tendência a predominância do espectador. A relação erótica que Marks identifica no cinema tátil depende da visibilidade limitada e da falta de preponderância do espectador sobre a imagem. (MARKS, Laura U., 2002, p. 15)

O cinema de Almodóvar, nesta medida, pode ser considerado pornográfico, não por apresentar cenas de sexo explícito, mas por suscitar no espectador uma relação co-autoral, em que todos os sentidos do espectador são mobilizados, pelo intenso uso de cores vivas, figurinos rebuscados e trilha sonora correspondente, criando um espaço de pulsão escópica para o espectador que vê na tela suas fantasias encenadas catarticamente, principalmente por meio da ênfase de comportamentos sociais por seus personagens considerados marginais.

A seguir, vamos estabelecer a metodologia a ser utilizada no trabalho.



## 2 METODOLOGIA

A metodologia do estudo inspirou-se nas discussões teóricas que colocaram em campos opostos o cinema da transparência de Bazin ao cinema assumidamente ideológico de Eisenstein, conforme discussão feita por Aumont em “A estética do filme”, bem como nas contribuições de Jameson, Canevacci e Metz. Buscamos suturar as noções de ponto de vista para Diana Rose, Aumont, Branigan, Browne e, sobretudo Vanoye e Goliot-Lété, Aumont e Marie às noções de marginalidade de Goffman, Becker, Elias e Yoshino. Por fim, optamos por uma análise de conteúdo não totalmente comprometida com uma estrutura específica, evitando a análise fílmica em sua tradição semiológica, mas originada do estudo desses autores, tendo como âncora sempre o conceito das **representações sociais** e a **historicização** sugerida por Ismail Xavier em “O cinema e a invenção da modernidade”. Dois métodos então serão fundamentais: a contextualização histórica da produção dos filmes analisados e a revisão bibliográfica de autores que previamente estudaram tais obras. Procuramos estudar a marginalidade representada pelos protagonistas dos filmes.

### 2.1 Pontos de vista na análise audiovisual

No capítulo 14 de “Pesquisa qualitativa com texto imagem e som”, intitulado “Análise de imagens em movimento”, Diana Rose apresenta uma metodologia para análise de imagens audiovisuais cuja utilidade será fundamental para a realização desta pesquisa. Logo no início do texto, a autora recorre a um trabalho por ela realizado como exemplo para demonstrar o uso das técnicas de análise em foco. Rose investigou as representações da loucura na televisão britânica, especialmente em dois canais, a BBC e o ITV. O exemplo abordado pela autora inclui um subgrupo social pertencente à classe de “marginais”, cuja representação é objeto desta tese. Inicialmente, a autora destaca a complexidade do meio audiovisual, descrevendo-o como um “amálgama [...] de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, seqüência de cenas e muito mais.” (ROSE in BAUER (org.), 2002, p. 343). Aqui, cabe um questionamento: até que ponto um diretor cinematográfico intencionalmente trama um filme? O cinema é essencialmente uma obra coletiva. Há uma enorme margem de imponderabilidade na concepção e execução de uma obra cinematográfica.

O Cinema Novo no Brasil saiu da vida e entrou para a história com o *slogan* “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. De alguma forma, os processos totalitários (capitalista e comunista) do séc. XX parecem ter estimulado esse espírito “um quê de” anárquico, mobilizando as artes a partir de fins do séc. XIX. Eadweard Muybridge (1830-1904), já em 1887, onze anos antes dos Lumière, antecipou em *Animal Locomotion* os efeitos do cinema na percepção do homem e nas suas visões de mundo. Curiosamente, Muybridge, ele mesmo, assassinou o amante de sua esposa durante o desenvolvimento de seu trabalho fotográfico dedicado ao registro do movimento. Marginal?

Rose continua. Há um trajeto a ser percorrido que ela denomina translado, isto é, a decomposição da linguagem cinematográfica em narrativa e a sua posterior análise, onde não se pode deixar de observar o que também não está presente. “Nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto.” (ROSE in BAUER (org.), 2002, p. 344), afirma. A pesquisadora aconselha então que se deixe o mais explícito possível os vários modos de translação e simplificação, para que eles também sejam objeto de análise do leitor. Assim, com o método explícito, ele também pode ser debatido.

Ao descrever como selecionou os programas a serem analisados na televisão britânica, Rose cita como critério para escolha dos canais a serem gravados a popularidade. Em analogia, se queremos provar que Almodóvar utiliza recursos da cinematografia hegemônica para subvertê-la ao enquadrar a marginalidade como algo da ordem do cotidiano, trivializando-a, permitindo ao público uma identificação com a personagem marginal, gerando empatia, rompendo estereótipos e paradigmas, a escolha pelos filmes posteriores aos iniciais de sua carreira justifica-se em função de que, àquele tempo, as influências mercadológicas sobre sua produção eram menores, visto que a circulação de seus filmes era restritíssima. É nestes filmes, quando ele ainda não fazia tantas concessões ao mercado internacional, segundo seus críticos mais saudosistas, que encontraremos o maior potencial político e subversivo da representação positiva da marginalidade. Rose ainda fala sobre a necessidade de se partir de um determinado universo bem conhecido para realizar um recorte, portanto, mesmo com o critério já definido, não foi tarefa muito difícil, senão demorada, assistir a todos os longa-metragens produzidos pelo diretor até hoje. “Se a linguagem é, porém, um sistema, então os signos pertencentes a um contexto, quando presentes em um outro contexto completamente diferente, irão ainda carregar consigo algum peso do sentido original.”

Neste ponto, a pesquisadora destaca a importância da fundamentação de escolhas teóricas e escolhas éticas. (ROSE in BAUER (org.), 2002, p. 348)

Ao dissertar sobre o processo de transcrição, Rose aponta como procedimento inicial a definição da unidade básica de análise que, no caso do trabalho usado como exemplo no texto, foi uma tomada feita pela câmera de filmagem. Ela explica essa escolha pelo fato de que sendo o cinema essencialmente visual, nada mais adequado do que uma unidade visual para servir como base de análise. Em seu estudo, Diana Rose propôs que, na televisão britânica, a doença mental era estigmatizada e excluída. A hipótese do estudo avançou no sentido de demonstrar que as pessoas mentalmente perturbadas são fotografadas de maneira diferente daquelas que não são diagnosticadas do mesmo modo. Segundo uma expectativa orientada pelo senso comum, ou pelos cânones hegemônicos do cinema, “as disposições de ânimo e a expressão de desconformidade podem também ser representadas através da iluminação e da música, e através de outros efeitos.” (ROSE in BAUER (org.), 2002, p. 349) Na presente tese, pretende-se demonstrar que Almodóvar utiliza recursos de linguagem tipicamente pós-modernos, como o pastiche, a paródia e a metalinguagem<sup>4</sup>, para subverter os cânones do cinema hegemônico, utilizando esses mesmos recursos de iluminação, música e outros efeitos, para reposicionar a marginalidade no cotidiano e conferir-lhe um caráter essencialmente humano. Assim, o diretor gera empatia da personagem marginal com o público e o leva à catarse, ou à purgação de sua própria marginalidade, mas não como recurso pedagógico-repressivo, como na *Grécia Antiga* de Aristóteles, e sim com claros intuítos libertários e políticos<sup>5</sup>.

A preocupação com o espectador não será tema do trabalho em questão, uma vez que não utilizaremos um estudo de recepção para avaliar o impacto dos filmes selecionados de Almodóvar em determinado segmento de público. No entanto, referirmo-nos ao aspecto da função da tragédia na *Grécia Antiga* conforme estudada por Aristóteles, pode nos dar pistas sobre as potencialidades políticas das representações de marginais em Almodóvar. Benedikt, ao analisar “*Fale com Ela*”, em artigo publicado na revista *Alceu*, cita:

---

<sup>4</sup> Muitos filmes de Almodóvar usam sets de filmagem de filmes fictícios ou bastidores de produções teatrais como cenário (ex. “*Ata-me*”, “*Tudo sobre minha mãe*”). Pastiche e paródias também são recursos constantes como no caso de “*Tudo sobre minha mãe*”, com a encenação de “*Um bonde chamado desejo*” e em “*Fale com ela*”, quando Benigno, ao acariciar Alicia em coma descreve um filme que teria assistido na Cinemateca, enquanto Almodóvar nos faz ver o que Benigno descreve.

<sup>5</sup> Almodóvar integrou a movida madrilenha, movimento cultural de resistência à ditadura espanhola nos anos 1970.

Originalmente, a idéia de espectador estético pode ser encontrada na Grécia Antiga, remontando a Aristóteles (384-322 a.C.) e sua concepção de que o espetáculo trágico mobilizava nos espectadores, duas emoções básicas, o medo e a piedade. Ao assistir as imitações da ação humana dramatizadas no palco, o espectador não apenas se deixa afetar em sua sensibilidade, mas, estabelece laços de identificação com os atores que encenam suas paixões livremente. Para Aristóteles, o espectador, ao se deixar afetar e comover com o drama encenado, libera suas emoções, colocando-as para fora e encontrando a purificação e alívio (catharsis). (BENEDIKT, 2005, p. 49)

Diana Rose faz uma colocação importante sobre seu estudo: ela utilizou o método de contrastes, ou seja, investigou se um dado grupo social e uma dada situação são representados diferentemente da maneira como são representadas pessoas “comuns” que apareciam na televisão na mesma hora. À primeira vista, buscar personagens comuns na obra de Almodóvar pode ser um desafio e tanto se quisermos utilizar o mesmo método da pesquisadora. Após demonstrar exemplos de estrutura referencial de codificação de cenas, a autora comenta:

Moscovici criou o conceito de ancoragem. Um objeto social novo, e não familiar, se tornará mais familiar à medida que assimilado a um outro que já o seja. Meu parecer é que a loucura ou não é assimilada de modo algum, e permanece excluída, ou é assimilada a outros objetos que nunca se tornam realmente familiares, tais como pessoas com deficiências na aprendizagem, pessoas com deficiências físicas, pessoas ou coisas que se relacionam com algo monstruoso. (ROSE in BAUER (org.), 2002, p. 354)

Em certo ponto, Rose nos fez considerar a possibilidade de Almodóvar fazer parte de um grupo de cineastas contemporâneos que criou uma estética/cosmética da marginalidade (em referência à expressão utilizada pelos críticos do trabalho do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado), mas esta é uma questão a ser desenvolvida mais adiante. Reproduzimos abaixo o quadro<sup>6</sup> com o passo-a-passo da análise de textos audiovisuais:

#### Quadro 1 - Passo-a-passo da análise de textos audiovisuais

1. Escolher um referencial teórico e aplicá-lo ao objeto empírico;
2. Selecionar um referencial de amostragem — com base no tempo e no conteúdo;
3. Selecionar um meio de identificar o objeto empírico no referencial de amostragem;
4. Construir regras para a transcrição do conjunto das informações — visuais e verbais;
5. Desenvolver um referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados: que inclua regras para a análise, tanto do material visual, como do verbal; que contenha a possibilidade de desconfirmar a teoria; que inclua a análise da estrutura narrativa e do contexto, bem como das categorias semânticas;
6. Aplicar o referencial de codificação aos dados, transcritos em uma forma condizente com a translação numérica;
7. Construir tabelas de frequências para as unidades de análise, visuais e verbais;
8. Aplicar estatísticas simples quando apropriadas;
9. Selecionar citações ilustrativas que complementem a análise numérica.

<sup>6</sup> ROSE in BAUER (org.), 2002, p. 362.

Um filme é parte da sociedade onde ele é produzido. É uma espécie de testemunho de um momento daquela sociedade. Nele, encontramos pistas de seus valores, dogmas, normas, moral, costumes, hábitos, necessidades. A metodologia de análise fílmica apresentada por Nick Browne em “O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*” baseia-se numa interpretação semiótica dos textos fílmicos. Inspirados, em parte, por Browne, Bakhtin e Metz, seguiremos, com maior fidelidade, em nosso trabalho a metodologia sintetizada a partir do livro “Ensaio sobre a análise fílmica” de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Para eles, “analisar um filme ou um fragmento é” [...] “decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”” [...] (VANOYE, 1994, p. 15)

Os autores constroem um quadro comparativo que esclarece a função do analista em oposição à postura do espectador normal de cinema em relação ao filme:

Quadro 2 - Comparativo analista e espectador normal

ESPECTADOR NORMAL	ANALISTA
Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.	Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.
Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.	Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espregueia, procura indícios.
Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.	Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.
Processo de identificação.	Processo de distanciamento.
Para ele, o filme pertence ao universo do lazer.	Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.

Fonte: VANOYE, 1994, p. 18)

Eles também sistematizam quadros<sup>7</sup> para explicitar os componentes fundamentais do filme.

Quadro 3 - Os componentes do plano

<p><i>Definição:</i> Porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte.</p> <p><i>Componentes do plano</i></p> <p>a) A duração (do “instantâneo fotográfico” ao plano que esgota a capacidade total de carga do filme na câmera).</p>
--

<sup>7</sup> VANOYE, 1994, pp. 37-9.

- b) Ângulo de filmagem (tomada frontal/tomada lateral, *plongée/contreplongée* etc.). Fixo ou em movimento (câmera fixa/câmera em movimento: *travelling*, panorâmica, movimento com a grua, câmera na mão etc; objetiva fixa/zoom: movimento ótico). O plano seqüência, fixo ou em movimento, realiza a conjunção de um único plano e de uma unidade narrativa (de lugar ou de ação).
- c) Escala (lugar da câmera com relação ao objeto filmado): plano geral ou de grande conjunto; plano de conjunto; plano de meio conjunto; plano médio (homem em pé); plano americano (acima do joelho); plano próximo (cintura, busto); primeiríssimo plano (rosto); plano de detalhe (*insert*, pormenor).
- d) Enquadramento: inclui o lugar da câmera, a objetiva escolhida, o ângulo de tomadas, a organização do espaço e dos objetos filmados no campo.
- e) Profundidade de campo: de acordo com a objetiva escolhida, a iluminação, a disposição dos objetos no campo, o lugar da câmera, a parte de campo nítida visível, será mais ou menos importante.
- f) Situação do plano na montagem, no conjunto do filme: Onde? Em que momento? Entre o quê e o quê? Etc.
- g) Definição da imagem: cor/preto e branco, “grão” da fotografia, iluminação, composição plástica etc.

Sobre o plano, “Voici”, de Pascal Bonitzer, in *Cahiers du cinéma*, n. 73-275, 1977.

#### Quadro 4 - Seqüências e perfis seqüenciais

- a seqüência “comum”: comporta elipses temporais mais ou menos importantes; sucessão cronológica;
  - a seqüência alternada: mostra alternadamente duas (ou mais do que duas) ações simultâneas;
  - a seqüência “em paralelo”: mostra alternadamente duas (ou mais do que duas) ordens de coisas (ações, objetos, paisagens, atividades etc.), sem elo cronológico marcado, para estabelecer, por exemplo, uma comparação;
  - a seqüência “por episódios”: uma evolução que cobre um período de tempo importante é mostrada em alguns planos característicos separados por elipses;
  - a seqüência “em colchetes”: montagem de muitos planos que mostram uma mesma ordem de acontecimento (a guerra, por exemplo).
- Parâmetros de roteiro: permitem distinguir as seqüências:
- em externa/em interna;
  - de dia/de noite;
  - visuais/dialogadas;
  - de ação, de movimento, de tensão/inação, imobilidade, distensão;
  - íntimas/coletivas, públicas;
  - com um personagem / com dois personagens/ de grupo; etc.

#### 2. Perfis seqüenciais

Dependem das seguintes variáveis:

- número e duração das seqüências = permitem opor filmes (ou partes de filme) muito “decupadas” a outras pouco decupadas (comparar Hitchcock e Angelopoulos, por exemplo);

- encadeamento das seqüências: rápida/lenta; corte seco / corte demarcado (escurecimentos, encadeamento musical ou sonoro etc.); cronologicamente marcada; acronológica; logicamente motivada / não claramente motivada; contínua / descontínua;
- ritmo inter e intra-sequencial: rápido / lento; seco / suave; contínuo / descontínuo etc.

### 1. Seqüência

Definição: conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação. O *plano*-seqüência corresponde à realização de uma seqüência num único plano.

Alguns grandes tipos de seqüências:

— Parâmetros fílmicos (segundo Christian Metz)

- a cena ou seqüência em tempo real: a duração da projeção iguala a duração ficcional.

Michel Marie desenvolveu a seguinte metodologia de análise fílmica muito utilizada por outros pesquisadores:

- i. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas.
- ii. Elementos visuais representados.
- iii. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada.
- iv. Movimentos
  1. no campo, dos atores ou outros;
  2. da câmera.
- v. *Raccords* ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos.
- vi. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora.
- vii. Relações sons/imagens: sons *in/off/fora* de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons.”  
(VANOYE, 1994, pp. 69-70)

Todos estes aspectos serão levados em conta em nossa análise, mas nenhum deles será usado de forma absoluta. Optamos por trabalhar com uma análise fílmica menos atada às especificidades técnicas do cinema, certamente influenciada por elas e informada por intertextualidades. Consideramos, entretanto, excessivos os procedimentos de pormenorização das imagens a serem analisadas, pelo menos no que diz respeito à utilidade desses detalhamentos para a comprovação das hipóteses levantadas na tese. A de que Almodóvar representa personagens marginais usando técnicas do cinema narrativo clássico. A subversão, portanto, potencial de seus filmes está contida no conteúdo das narrativas e não nas estratégias técnicas que ele utiliza para representar estes personagens.

### 3 DISCUSSÕES SOBRE MARGINALIDADE

Nos subcapítulos a seguir, vamos apresentar as visões de Goffman, Becker, Elias e Yoshino sobre a questão da marginalidade. Faremos uma análise comparativa entre as teorias apresentadas por cada um dos autores e definiremos o perfil de marginal que será analisado nos filmes de Pedro Almodóvar no capítulo 6.

#### 3.1 Goffman e o estigma

Em “*Stigma – notes on the management of spoiled identity*”, Goffman estudou a condição do indivíduo excluído de total aceitação social. É exatamente essa aceitação que os personagens de Almodóvar, frequentemente, desprezam. A palavra estigma surgiu na Grécia Antiga e se referia a sinais corporais que expunham algo ruim sobre o *status* de quem os tinha. Todas as sociedades criam formas de hierarquizar as pessoas. O termo estigma é usado por Goffman para designar uma qualidade que é desabonadora, mas que, no entanto, deve ser analisada, do ponto de vista sociológico, como uma série de relações. Alguém que seria facilmente inserido socialmente em determinado grupo pode possuir um aspecto físico, um comportamento ou pode crer ou praticar em determinadas posições sociais cuja ênfase no grupo faz com que aqueles que se aproximariam dele, se afastem, bloqueando o impacto que seus outros atributos menos evidentes ou observáveis poderiam ter diante da coletividade (GOFFMAN, 1963, pp. 2-5).

A principal interdição contra pessoas estigmatizadas é a aceitação, nomeada pela Sociologia contemporânea como inclusão. Quando a falha de alguém é visível durante o contato social, ela sentirá que sua presença é indesejável. Os personagens de Almodóvar parecem não se sentir vitimizados pelos estigmas que possuem. Eles os potencializam como argumentos contraculturais. A pessoa estigmatizada, diz Goffman, oscila entre covardia e coragem, o que torna a comunicação interpessoal difícil. (GOFFMAN, 1963, pp.16-18)

Quando estigmatizados interagem com pessoas consideradas “normais”, estes poderão lidar com o estigma de uma melhor maneira se o estigmatizado se assemelhar a um dos tipos de pessoas presentes ao evento. O autor observa que a tendência é que os normais ajam como se o estigmatizado estivesse ausenteo ambiente caso ele não se enquadre no perfil dos demais membros de grupo em



questão. A pessoa portadora do estigma é ignorada, ela se torna transparente. O autor observa que existe uma diferença entre a identidade virtual e a identidade real de cada indivíduo. Essa distinção, quando nítida, pode desconstruir a identidade social do sujeito. Os marginais de Almodóvar não se importam com a destruição de suas identidades sociais, contanto que eles obtenham o que desejam ardentemente, seja recuperar um amor do passado, seja esconder uma vida dupla. (GOFFMAN, 1963, p. 19)

Ao dissertar sobre a carreira moral de estigmatizados, Goffman diferencia quatro situações possíveis:

- a) a do estigma natural que se torna social na medida em que o sujeito toma conhecimento dos padrões contra os quais ele não se adequa;
- b) aquela em que a família ou vizinhança se caracterizam como bolhas protetoras;
- c) uma terceira seria a de quem se estigmatiza em idade mais madura, ou descobre mais tarde que sempre foi menosprezado;
- d) e, em último caso, há a situação daqueles que são inicialmente socializados numa comunidade, mas que, depois, deverão construir uma nova forma de se relacionar com o grupo.

Neste ponto, Goffman já identifica quatro origens distintas para o estigma. Estas categorias serão úteis na análise que faremos dos filmes dos anos 1980 e 1990 de Almodóvar.

Em muitos casos onde a estigmatização corresponde a admissão à cadeia, ao sanatório, ou ao orfanato, muito do que se aprende sobre o estigma será transmitido no decorrer do contato com aqueles que se tornarão seus pares. Surgirão ciclos de filiação por meio dos quais emergirão oportunidades para participar no grupo ou, de outra maneira, o indivíduo poderá rejeitá-las após tê-las aceito. A maneira como o estigmatizado se relaciona com as informalidades e as formalidades do grupo se torna central no seu processo de socialização. O estigma é então algo que se define nas relações sociais, na vivência delas. Um indivíduo ermitão, ou totalmente isolado, não pode ser estigmatizado nunca, porque ele não vive em sociedade. O eremita nunca vai ser objeto de estigma. Apenas aquele que participa da vida em sociedade pode vir a ser estigmatizado, porque o processo decorre do contraste diante da aplicação bem-sucedida da norma pelos outros membros do grupo. (GOFFMAN, 1963, p. 38)

Goffman explica que quando há uma distinção entre a imagem social real de um sujeito e sua imagem virtual, é possível que os “normais” tenham a informação disso antes de se ter contato com o indivíduo, ou que seja evidente quando o contato ocorrer. Gerenciar os dados desabonadores revelados sobre o *self* é o foco do estudo do autor. (GOFFMAN, 1963, p. 41-2). Os marginais de Almodóvar recorrem a esse expediente. No filme de 1986, “Matador”, o vilão atua normalmente em sua escola de touradas, sem que seus alunos saibam que ele é um *serial killer*. No caso do filme de Almodóvar, centrado em torno da tourada, importante tradição cultural espanhola que remonta aos tempos medievais, o protagonista usa seus conhecimentos sobre o esporte para assassinar suas amantes, como também faz uma de suas fãs. Em “A lei do desejo”, o diretor de cinema homossexual Pablo Quintero é assassinado pelo amante no desfecho da história de amor gay. Em “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, a personagem de Carmen Maura desenvolve uma paixão mortífera pelo ex-amante, que a larga para ficar com outra mulher. Em “Kika”, a repórter Andrea Caracortada, interpretada por Victoria Abril, é uma jornalista sensacionalista que dá mais valor às imagens que captura para suas reportagens do que ao conteúdo mórbido delas, revelando uma espécie de caráter necrófilo.

A informação, assim como o signo por meio do qual ela é tornada pública, é reflexiva, isto é, é transmitida pela própria pessoa com expressões corporais na presença daqueles que têm contato com ela. Aos signos que comunicam informações sociais constantemente Goffman denomina “símbolos”. A informação social comunicada por um símbolo pode estabelecer prestígio ou honra: são os signos de *status*. Símbolos de prestígio são contrários aos estigmas, como por exemplo: as cicatrizes nos pulsos de um suicida; as marcas nas veias de viciados em drogas; os pulsos algemados de presos; olhos de mulheres com hematomas, vítimas de violência doméstica. Em certos casos, a identidade daqueles com quem um indivíduo está pode ser usada como fonte de informação de que ele é o que os outros que o acompanham são. A sabedoria popular diz: “Diga-me com quem andas que te direi quem és”. Goffman debate a visibilidade do estigma, ou seja, como ele é usado para comunicar que o indivíduo o possui. A visibilidade é um fator fundamental. Há alguns estigmas que são tão facilmente camuflados que não aparecem nas relações do indivíduo com estranhos, nem com conhecidos, ganhando efeito apenas no decorrer do contato daqueles que possuam intimidade com a pessoa, por exemplo: frigidez, impotência e esterilidade. (GOFFMAN, 1963, pp. 45-54)

A identidade do indivíduo se relaciona à suposição de que uma pessoa pode ser diferenciada de todas as outras por meio de uma única ficha contínua de fatos sociais. Goffman revela que a identidade pessoal desempenha um papel estruturado, rotineiro e padronizado na organização social exatamente por causa de sua qualidade única. O autor demonstra que enquanto a linha biográfica de um indivíduo permanecer nas mentes de seus íntimos ou nos arquivos de pessoal de uma organização, ele é uma entidade que pode ser reconstruída. Ele é ancorado como objeto para biografia (GOFFMAN, 1963, pp. 57-62).

A pessoa cujo estigma é conhecido pode ou não saber deste conhecimento; por outro lado, os “normais” podem saber (ou não) que o estigmatizado sabe (ou não) da divulgação de informações negativas que o estigmatizam. Enquanto acreditar que não se sabe nada que o inferiorize, ele nunca poderá ter certeza. Goffman explica ainda que se o indivíduo estigmatizado sabe que os “normais” têm conhecimento de sua inferioridade, ele deve, de certa maneira, perceber isto nas relações que estabelecer. A visibilidade do estigma é fundamental para a concretização do processo de marginalização. Goffman coloca que enquanto as ruas das grandes cidades oferecem situações anônimas para aqueles que se comportam bem, essa “anonimidade” é biográfica; não existe completa anonimidade em relação à identidade social. A imagem pública de um indivíduo que está disponível para aqueles que não o conhecem pessoalmente, será necessariamente diferente da imagem que ele projeta por meio de relações diretas com aqueles que o conhecem pessoalmente. Goffman acredita que os contatos diários da vida cotidiana devem constituir algum tipo de estrutura ligando o indivíduo a uma biografia. Entre o segredo completo e a informação completa, parece que os problemas enfrentados pelas pessoas no esforço para não serem estigmatizadas são também vividos por grande parte das pessoas consideradas “normais”. Falhar em aderir aos códigos sociais é tornar-se alguém auto-iludido, “fora da linha”; ser bem-sucedido é ser tanto real quanto virtuoso, as qualidades espirituais que se combinam para produzir autenticidade. A natureza de um indivíduo é criada pela natureza de nossas participações em grupos. (GOFFMAN, 1963, p. 66-74)

Para Goffman, aquele que é estigmatizado deve atuar com a finalidade de não revelar que sua carga lhe pesa, nem que carregá-la o torna distinto dos outros. Ele é aconselhado a ser recíproco em suas relações sociais, a agir naturalmente com a aceitação de si mesmo e do grupo, uma aceitação que os “normais” não lhe deram

antes de qualquer coisa (GOFFMAN, 1963, p. 122). Aqui, surge uma questão política importantíssima: o estigmatizado aprende sua inferioridade porque incorpora em sua identidade pessoal valores relacionados ao grupo que cria as normas de inserção social. De fato, não há **um** grupo, mas **diversos** grupos, **diversas** tribos, como define Maffesoli, e a filiação do indivíduo a essas tribos é que determinará seu nível de inserção social, seu *status* ou seu estigma (MAFFESOLI, 2006). Todos usamos o ponto de vista de um determinado grupo. A situação especial dos estigmatizados é que a sociedade lhes incorpora como membros de um grupo maior, o que significa que eles são seres humanos normais, mas que também são diferentes graças a certo aspecto, e seria inútil negar suas diferenças. A alteridade é criada em sociedade, porque antes que uma diferença possa ser destacada como tal ela deverá ser conceituada coletivamente (GOFFMAN, 1963, p. 123). Nas sociedades contemporâneas, embora o tabu quanto a determinados assuntos e comportamentos tenha diminuído, o estigma de drogadictos, alcoólatras, doentes mentais, homossexuais, travestis, transgêneros, criminosos e vagabundos, por exemplo, permanece muito destacado. Almodóvar se aproveita dos estigmas associados a estes grupos para denunciar ironicamente a hipocrisia da sociedade espanhola e a decadência das instituições, ao mesmo tempo em que, segundo autores como D'Lugo, Cañizal, e Acevedo-Muñoz, ambicionam propor uma nova família, reconstruída a partir dos destroços da atomização social contemporânea.

Goffman argumenta sobre a importância de conferirmos maior destaque aos indivíduos considerados “normais”. Preocuparmo-nos com as normas sociais é fundamental, mas os desvios banais do cotidiano são bem mais reveladores. Normal e estigmatizado são parte de um mesmo complexo, mas não são simplesmente complementares. Existem paralelos e similaridades entre suas funções sociais. Eles são parte um do outro; a vulnerabilidade de um pode se tornar a fraqueza do outro, dependendo da circunstância (GOFFMAN, 1963, p. 127-135).

Não podemos simplesmente separar estigmatizados e normais como duas pilhas de papel. O normal e o estigmatizado não são indivíduos, mas sim perspectivas, ou pontos de vista. Aqui, é interessante voltarmos a pensar nas definições de ponto de vista trabalhadas no capítulo 2. Branigan, Aumont, Vanoye e Lété referem-se à questão do ponto de vista no cinema como um elemento fundamental para a análise fílmica. Podemos, a partir deste ponto, suturar a noção de ponto de vista dos teóricos

do cinema à noção de ponto de vista de Goffman e dos sociólogos que apresentaremos a seguir.

Aquele que é vítima de estigma, segundo um ponto de vista, pode demonstrar os preconceitos normais usados contra aqueles que são estigmatizados sob outro ponto de vista. Para o sociólogo, a estigmatização daqueles com um histórico moral inferiorizante claramente pode funcionar como meio de controle social; a estigmatização daqueles em certos grupos raciais, religiosos ou étnicos aparentemente funcionou como instrumento de exclusão destas minorias de espaços competitivos (GOFFMAN, 1963, p. 139).

Goffman argumenta que podemos nos remeter a qualquer membro que não adere às regras sociais como um desviante, e à sua peculiaridade como um desvio. Ele não considera que os desviantes tenham o suficiente em comum para garantir uma análise coletiva em especial. Prostitutas, viciados em drogas, delinquentes, criminosos, músicos, boêmios, ciganos, artistas, jogadores, homossexuais, pobres, entre outros (dependendo da sociedade que se está analisando) estão inclusos nesse grupo. Em geral, eles são considerados como sujeitos que desafiam a ordem social vigente. É comum que desviantes sintam não serem meramente iguais, mas melhores do que os normais, e que suas vidas sejam mais autênticas que as dos outros. (GOFFMAN, 1963, p. 145)

Considerando então a colocação de Goffman de que o estigma é uma questão de ponto de vista, podemos afirmar que sendo o ponto de vista de Almodóvar contracultural, especialmente na produção dos anos 1980, e continuando na produção dos anos 1990, a representação da marginalidade, ou a visibilidade que ele oferece a numerosos coletivos estigmatizados, revela uma perspectiva imbuída de não-conformidade típica do ambiente de abertura política. Neste sentido, a marginalidade que ele representa é uma resposta estética a uma realidade plural cuja representação no cinema espanhol foi completamente ignorada por anos, já que a maior parte das produções realizadas no país, dependentes de subsídios estatais, retratava peculiaridades folclóricas ou derivavam de adaptações literárias.

### **3.2 Becker e os outsiders**

Em “*Outsiders – studies in the sociology of deviance*”, Howard Becker, sociólogo norte-americano, investiga como funciona o processo de marginalização na

sociedade. Inicialmente, ele afirma que todos os grupos sociais impõem regras e tendem a aplicá-las em determinadas circunstâncias. Diz Becker:

As regras sociais definem as situações e os tipos de comportamento apropriados a estas, especificando certas ações como “corretas” e proibindo outras como “incorretas”. Quando uma regra é aplicada, a pessoa que supostamente a quebrou deverá ser vista como um tipo especial de pessoa, uma em quem não se pode confiar que viva sob as regras do grupo. Ela é vista como uma outsider. (BECKER, 1963, p. 1 – tradução nossa).

Becker relata-nos, entretanto, que o sujeito estigmatizado como *outsider* pode ter uma visão distinta do tema. Ele pode negar a regra sob a qual está sendo julgado e pode não visualizar os que o julgam como competentes para fazê-lo. Surge, assim, um segundo sentido do termo que seria: aquele que rompe as regras pode ver seus detratores como *outsiders*. Aqui observamos a preocupação de Becker em vislumbrar no sistema de promoção social uma via de mão dupla. O *outsider/marginal* também tem uma ideologia que justifica o seu estilo de vida. Goffman trabalha com esta premissa ao identificar que os marginalizados muitas vezes se percebem como pessoas mais livres e felizes que os “normais”. Almodóvar retrata muito bem em seus filmes essas ideologias, como veremos mais adiante no capítulo de análise de suas oito obras fílmicas de 1986 a 1997. Em “*Outsiders*”, Becker tem o intuito de evidenciar o processo ocorrido entre as situações de ruptura e afirmação das regras. Idealmente, se uma regra tem força de lei ou tradição ou é resultado de consenso, deverá ser função de um corpo de especialistas, como a polícia ou o comitê de ética de uma categoria profissional, aplicá-la. A aplicação das regras, de outra maneira, deveria ser uma função colegiada, ou pelo menos, de todos aqueles pertencentes ao grupo que formulou as normas. Em seu trabalho de pesquisa, o sociólogo se preocupa sobretudo com as regras operacionais dos grupos, aquelas que são mantidas nas tentativas de aplicação (BECKER, 1963, p. 2).

Becker refere-se, assim, ao senso comum, que faz com que pensemos em pessoas que cometem infrações de trânsito ou ficam bêbadas em uma festa como sendo não muito distintas de nós, resultando num tratamento tolerante quanto a suas infrações. Goffman também trata deste aspecto em “*Stigma*”, ao destacar a importância de refletirmos sobre os pequenos desvios do cotidiano como fontes de conhecimento sobre o funcionamento de determinada sociedade. Em geral, somos educados para observar um ladrão como diferente dos outros membros da sociedade e o punirmos severamente. Assassinato e estupro, por exemplo, transformam um

indivíduo em verdadeiro *outsider*. Almodóvar começa sua carreira profissional no cinema representando dois desvios de imediato: o estupro e o vício em maconha na primeira cena de “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão”. Assim como Goffman, Becker cita as ideologias de *outsiders*, que explicam seus comportamentos e ignoram aqueles que os excluem (BECKER, 1963, p. 3).

Resumidamente, o *outsider* é a pessoa que se desvia das regras do grupo. É facilmente perceptível que grupos distintos julgam aspectos diferentes como desviantes. Construir uma definição de desvio torna-se, portanto, o principal problema. A visão mais simples de desvio é a estatística, que retrata o desviante como aquele que varia muito amplamente da média. Segundo esta visão, canhotos e ruivos são desviantes, porque a maioria das pessoas é destra e morena. A visão estatística é muito simplista e encontra-se longe da preocupação com a quebra das regras (BECKER, 1963, p. 4).

Outra visão comum de desvio é aquela que o caracteriza como algo patológico, revelando a presença de uma doença. Há pessoas que associam o desvio às doenças mentais. Então, o comportamento de um homossexual ou de um drogadicto assim como a dificuldade de cicatrização em diabéticos podem ser vistos como sintomas. Para Becker, a doença mental se assemelha às doenças físicas apenas em termos metafóricos. Neste ponto, ele cita Szasz em seu estudo sobre doenças mentais que afirma, por exemplo, que a homossexualidade é doença porque a heterossexualidade é a norma social (BECKER, 1963, pp. 5-6).

<b>DEFINIÇÕES PARA <i>OUTSIDERS</i> – Becker</b>
1. indivíduo que não cumpre as regras de um determinado grupo
2. visão que o estigmatizado tem sobre o indivíduo que aplica as regras

<b>VISÕES SOBRE <i>OUTSIDERS</i></b>	<b>CRÍTICAS DE BECKER</b>
1. visão estatística	SIMPLISTA
2. visão médica	LIMITADORA
3. visão sociológica	INSUFICIENTE

Para Becker, alguns sociólogos se baseiam na visão médica. A questão de que regras deverão ser utilizadas, que comportamentos vistos como desviantes, e que pessoas estigmatizadas como tais deve também ser vista como política. Outra visão sociológica descrita pelo autor é mais relativista. Ela identifica o desvio como a falha em obedecer às regras de um determinado grupo social. Becker conclui ser melhor

usar uma definição que permita que lidemos com situações duais e não-duais (BECKER, 1963, p. 7-8). A visão sociológica define, portanto, o desvio como a infração de uma regra. Desta maneira, Becker reflete que, aqueles que quebraram a regra são vistos como uma categoria homogênea, porque cometeram o mesmo ato desviante. Para o autor, essa visão ignora o principal fato sobre o desvio: ele é criado pela sociedade (BECKER, 1963, p. 8). Isto é, os grupos sociais criam o desvio ao elaborar regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar aquelas regras às pessoas e rotulá-las como *outsiders*. Becker destaca que o desvio não é a qualidade do ato que a pessoa comete, mas a consequência da aplicação das regras e sanções ao estigmatizado. **O *outsider*, então, é aquele sobre quem o rótulo foi aplicado com sucesso**<sup>8</sup>. A visão de Becker, neste ponto, se coaduna à visão de Goffman quando este último destaca ser o estigma uma questão de perspectiva. Para aplicar o rótulo com sucesso, para estigmatizar, é preciso não apenas conceituar as normas cuja infração constitui desvio, como também aplicá-las. Isto significa: tornar visível o estigma, publicizá-lo, difundí-lo, comunicá-lo socialmente. O *outsider*, para assumir esse *status* diante do grupo, deverá ter seu símbolo de inferioridade à mostra. O processo de comunicação, neste caso, é fundamental. Como afirma Goffman, se o grupo não tem conhecimento do estigma, não poderá aplicar a regra de exclusão sobre o *outsider* e ele poderá facilmente participar das atividades do grupo, mesmo sabendo, em seu íntimo, que poderá ser descoberto a qualquer momento. Aqueles que estigmatizam o fazem partindo de um ponto de vista. Uma determinada atitude só é desviante quando as pessoas assim a rotulam. Becker questiona que a única coisa compartilhada por pessoas rotuladas como desviantes, muitas vezes, é a experiência da estigmatização (BECKER, 1963, p. 9-10). Entretanto, como explica Goffman, não se pode afirmar que haja uma homogeneidade além deste aspecto entre os marginais. Apesar de também constituírem-se em grupos, os desviantes não podem ser homogeneizados pelo simples fato de terem infringido a mesma regra. Até porque, não é raro observar como desviantes pertencentes a um mesmo grupo podem circular por outros grupos sociais considerados “normais” utilizando estratégias distintas e alcançando resultados completamente diversos. A rotulação de um ato como desviante depende de como as pessoas reagem a ele. O grau com que um ato será tratado como desviante depende também de quem comete o ato e de quem se

---

<sup>8</sup> Grifo nosso.



sentiu prejudicado por ele. As regras tendem a ser mais aplicadas a certos grupos de pessoas do que a outras. Pessoas de bairros de classe média não chegam a ser punidas com o mesmo rigor que pessoas de áreas mais pobres, por exemplo. No Brasil, as situações que comprovam a visão de Becker neste ponto são muito contundentes. Não é difícil encontrar na mídia reportagens sobre a prisão de ladrões de galinhas, enquanto executivos praticantes de delitos não são punidos.

Becker comprova que o desvio não é uma simples qualidade atribuída a determinados tipos de comportamento e ausente em outros. O autor demonstra que o desvio é produto de um processo relacionado às respostas de um grupo de pessoas a certo comportamento ou aspecto de um indivíduo. Para utilizarmos o termo desvio devemos nos remeter a situações em que um grupo rotula um comportamento como desviante. Quando nos referirmos a comportamentos que quebram regras sem levar em conta as reações do grupo, Becker então alerta que o termo desvio não deve ser utilizado. Isto porque não se sabe se um determinado ato será considerado desviante até que a resposta coletiva tenha ocorrido. **O desvio não é uma qualidade do comportamento, mas decorre da interação entre pessoas que cometem um ato e aquelas que reagem a ele** (BECKER, 1963, p. 14 – grifo nosso).

O termo *outsiders* é utilizado por Becker para designar aquelas pessoas que são consideradas por outras como desviantes e, portanto, deverão se posicionar fora do círculo de membros de um grupo. Para Becker, apenas aqueles que detêm poder econômico e político conseguem forçar os outros a aceitarem suas regras. As diferenças na capacidade de elaborar regras e aplicá-las a outras pessoas são essencialmente diferenças de poder. Neste ponto, revela-se uma grande contribuição de Becker ao pensamento sobre a marginalidade. Ao representar a marginalidade, Almodóvar confere poder aos estigmatizados, permitindo que eles enunciem suas ideologias e, assim, questionem os considerados “normais” (BECKER, 1963, pp. 15-17). Neste ponto, o pensamento de Becker fica em paralelo ao raciocínio desenvolvido por Elias. Ambos reconhecem a importância do poder e da política, portanto, no processo de marginalização.

Para Becker, o desvio é criado pelas respostas de certas pessoas a alguns tipos de comportamentos. As regras utilizadas neste processo de rotulação não resultam de consenso; ao contrário, elas são objeto de conflito e desentendimento, parte do processo político da sociedade (BECKER, 1963, p. 18). Segundo o autor, o comportamento em conformidade é aquele que obedece a regra e que outros

percebem como resultado do cumprimento da regra. No outro extremo, o comportamento desviante em seu estado puro é aquele que desobedece a regra e é percebido como o descumprimento da regra.

<b>TIPOS DE COMPORTAMENTO DESVIANTE</b>		
	Comportamento Obediente	Comportamento Desobediente
Visto como desviante	Falsamente acusado	Puramente desviante
Não visto como desviante	Em conformidade	Secretamente desviante

Fonte: BECKER, 1963, p. 20, tradução nossa

Muitos homossexuais são capazes de manter seu desvio em segredo dos heterossexuais com os quais têm contato. Assim como usuários de drogas conseguem esconder seu vício daqueles que não são usuários e com os quais se relacionam. Cabe destacar que muitas pesquisas sobre desvio partem do ponto de vista de que ele é patológico (BECKER, 1963, p. 21).

Becker cria um modelo sequencial de vários tipos de comportamento desviante a partir da noção de carreira, como faz Goffman. Originalmente desenvolvida nos estudos de ocupações, o conceito se refere à sequência de movimentos de uma posição para outra num sistema ocupacional feito por qualquer indivíduo que trabalhe neste sistema (BECKER, 1963, p. 24).

O autor argumenta que o primeiro passo em carreiras desviantes é cometer um ato de não-conformidade, um ato que quebre um determinado conjunto de regras. As teorias psicológicas localizam as motivações para atos desviantes nas experiências iniciais de um indivíduo que produzem necessidades inconscientes as quais devem ser satisfeitas se ele pretende manter seu equilíbrio. As teorias sociológicas buscam por forças socialmente estruturadas na comunidade, posições sociais que apresentam demandas conflitantes sobre as quais o indivíduo busca uma maneira ilegítima de resolver os problemas que sua posição apresenta (BECKER, 1963, pp. 25-26).

Becker acredita ser provável que grande parte das pessoas experimenta impulsos desviantes com frequência. Ele defende que, ao menos em termos de fantasia, as pessoas são mais desviantes do que aparentam. Ao invés de questionar porque os desviantes querem fazer coisas que são desaprovadas, é mais interessante perguntar porque pessoas convencionais não cedem aos impulsos desviantes que possuem. Becker explica que este processo está relacionado ao nível de comprometimento que um indivíduo “normal” assume progressivamente com

instituições e comportamentos. Como Becker explica, o indivíduo descobre, como consequência de atos do passado ou da operação de várias rotinas institucionais, que ele deve aderir a certas linhas de comportamento, porque muitas outras atividades com as quais ele está envolvido serão afetadas negativamente se ele não o fizer. Portanto, a juventude de classe média não deve abandonar a escola porque seu futuro ocupacional depende de seu nível educacional, por exemplo. (BECKER, 1963, p. 27)

A ascensão social se dá a partir do estabelecimento de uma série de compromissos progressivos do indivíduo com normas e instituições convencionais. A pessoa “normal”, quando descobre um impulso desviante em si mesma, é capaz de avaliar esse impulso ao pensar nas consequências por realizá-lo. O autor defende que a maioria das pessoas permanece sensível a códigos de conduta e deve lidar com esta sensibilidade para se envolver num ato desviante pela primeira vez. Becker afirma que o ponto mais importante é que o desvio de certas normas deve ocorrer não porque elas são rejeitadas, mas porque outras normas, consideradas de maior força ou que envolvam mais lealdade, possuem prioridade (BECKER, 1963, pp. 27-29).

Em seu estudo, há maior interesse nas pessoas que sustentam um padrão de desvio por um longo período de tempo, que fazem do desvio um estilo de vida, que organizam suas identidades em torno de um padrão de comportamento desviante. Um dos mecanismos que leva de uma experimentação casual a um padrão mais sustentado de atividade desviante é o desenvolvimento de motivações e interesses desviantes. O vocabulário utilizado por desviantes revela que aqueles que o utilizam o adquiriram em interações com outros desviantes. O indivíduo aprende a participar de uma subcultura organizada em torno de uma atividade desviante específica (BECKER, 1963, pp. 30-31).

Ser rotulado como estigmatizado tem importantes desdobramentos na participação social de um indivíduo e em sua auto-imagem. A consequência mais imediata é uma drástica mudança na sua identidade pública. Cometer um ato impróprio e ser flagrado o coloca em um novo *status*. Ele foi revelado como um tipo diferente de pessoa da qual deveria ser. Será rotulado como “bichinha”, “drogado”, “louco” ou “lunático” e tratado de acordo. Ser pego em um ato desviante expõe uma pessoa à tendência de ser vista como indesejável em outros aspectos (BECKER, 1963, pp. 32-33).

Para Becker, por exemplo, ser um homossexual pode não afetar a habilidade de se trabalhar num escritório, mas ser reconhecido como homossexual em um

escritório pode fazer com que seja impossível trabalhar lá. O homossexual que não consegue um trabalho respeitável pela descoberta de seu desvio deverá se ocupar em profissões não-convencionais em que esta realidade não faça diferença. O comportamento é a conseqüência da reação pública ao desvio mais do que a conseqüência de qualidades inerentes ao ato desviante. O ponto é que o tratamento dado a desviantes nega a eles os meios comuns de desempenhar as rotinas do cotidiano abertas para a maioria das pessoas. O passo final na carreira desviante é a movimentação num grupo desviante organizado. Membros de grupos desviantes organizados têm uma coisa em comum, afirma Becker: seu desvio. É o que lhes dá um mesmo destino. A racionalidade de grupos desviantes contém um repúdio às regras morais convencionais, às instituições convencionais, e a todo o mundo convencional. (BECKER, 1963, pp. 34-38)

### 3.3 Elias: estabelecidos e *outsiders*

Os termos *establishment* e *established* são usados no inglês para designar grupos ou indivíduos que ocupam posições de poder. Os chamados estabelecidos se autopercebem e são reconhecidos como modelo moral para os outros. Já os *outsiders* constituem um grupo heterogêneo de pessoas que se unem por laços sociais de menor intensidade. Como observa Neiburg, os *outsiders* existem no plural por não constituírem um determinado grupo social. O par estabelecidos-*outsiders* esclarece o funcionamento das relações de poder na sociedade. (ELIAS, 1994, p. 7)

Elias iniciou a pesquisa para escrever “Estabelecidos e *outsiders*” motivado pelo elevado índice de delinquência observado por moradores de um dos bairros da região ficticiamente chamada de Winston Parva. Com o passar dos anos, a área considerada mais nobre do local passou a ter os mesmos índices de delinquência que o outro bairro estigmatizado. No entanto, a imagem que os bairros mais antigos tinham da região mais recente permanecia estigmatizada. O estudo do autor nos permite observar características de uma comunidade que podem ser consideradas fundamentais, como as relações de poder e *status* e as tensões que derivam delas. A pesquisa de Elias prova que a partir de uma perspectiva local ou comunitária pode-se estudar o desenvolvimento de uma nação (ELIAS, 1994, p. 15).

O autor explica que, muitas vezes, membros de grupos com maior poder representam a si mesmos como humanamente superiores. Em geral, grupos mais

poderosos vêem-se como pessoas melhores, que compartilham de uma virtude específica. Em Winston Parva, o grupo estabelecido atribuía características humanas superiores a seus membros, excluindo do convívio não-profissional os membros do outro grupo. O controle desse processo se dava por meio de fofocas elogiosas e da ameaça de fofocas depreciativas. Elias acrescenta um elemento fundamental para o entendimento do processo de estigmatização: a fofoca (ELIAS, 1994, p. 20). Nem Goffman, nem Becker utilizam o termo, embora se refiram ao processo de visibilidade pública da característica desabonadora.

Na comunidade estudada por Elias, não havia diferenças de nacionalidade, ascendência étnica, raça, ocupação, renda e nível de educação. Os dois bairros eram habitados por trabalhadores. Apenas um aspecto os diferenciava: um grupo era composto por residentes antigos e o outro era formado por recém-chegados. O grau de organização dos envolvidos é que forneceu pistas sobre os diferenciais de poder.

Teorias que atribuem superioridade de um grupo a outro em função de armas ou meios de produção podem ser consideradas, na visão de Elias, limitadoras. As famílias que se conheciam, há duas ou três gerações, apresentavam um alto grau de coesão (ELIAS, 1994, p. 22).

Os estabelecidos atribuem ao conjunto do grupo *outsider* as piores características de sua pior parte. A possibilidade de um grupo lançar sobre o outro um rótulo de inferioridade humana e destacá-lo é resultado de uma sociodinâmica. A abordagem mais comum ao falar-se de estigmatização social é aquela que a caracteriza como um despreço acentuado por outras pessoas como indivíduos. Conceitua-se esse tipo de observação como preconceito. Elias chama atenção, no entanto, para a diferença entre a estigmatização grupal e o preconceito individual e afirma ser necessário relacioná-los. Neste ponto, ele evidencia que para configurar a exclusão é necessário basear a análise da situação na interdependência dos grupos e não nas qualidades individuais das pessoas envolvidas.

A peça central dessa figuração é um equilíbrio instável de poder, com as tensões que lhe são inerentes. [...] Um grupo só pode estigmatizar o outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído. (ELIAS, 1994, p. 23)

O estigma imposto pelo grupo mais poderoso tende a contaminar a autoimagem do outro grupo, enfraquecendo-o e desarmando-o. Quando a capacidade de estigmatizar diminui ou se inverte, os antigos *outsiders* tendem a retaliar. Há uma

complementaridade entre carisma grupal e desonra grupal. Os estabelecidos perpetuam o tabu contra um contato mais estreito com os *outsiders*, de geração para geração. Participar na superioridade de um grupo é uma recompensa por submeter-se às suas regras. Cada indivíduo deve pagar este preço seguindo padrões de controle dos afetos. Há uma associação entre a superioridade de forças e o mérito humano. Os *outsiders* são aqueles que não seguem as restrições. Eles são vistos como anômicos, fazendo com que o contato íntimo com eles seja desprazeroso. Ter contato com *outsiders* pode fazer com que o inserido tenha seu *status* diminuído dentro do grupo. Elias argumenta que a estigmatização possui um efeito paralisante em grupos com menor poder (ELIAS, 1994, p. 27).

O efeito dos termos comumente usados para designar membros de grupos *outsiders*, como “crioulo”, “gringo”, “sapatão”, “veado”, “drogado” depende da consciência que usuário e destinatário tenham de que seu uso tem o aval de um grupo estabelecido. É possível com esses termos constranger o membro de um grupo *outsider* por ele ser anômico em relação às normas do grupo superior. Os *outsiders* são vistos como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros (ELIAS, 1994, p. 27).

Elias explica que os sintomas de inferioridade identificados pelos estabelecidos nos *outsiders* costumam ser gerados nos membros do grupo inferior pelas condições de sua posição e pela humilhação e opressão que sofrem. Para ele, estes sintomas são iguais no mundo inteiro. Um exemplo disso seria a pobreza. Os estabelecidos costumam ver os *outsiders* como não sendo limpos, no sentido literal e figurado. Em casos extremos, em que as diferenças de poder são muito grandes, os *outsiders* são vistos como sujos e quase inumanos. Para Elias, “dê-se ao grupo uma reputação ruim e é capaz que ele corresponda a essa expectativa.” As observações feitas em Winston Parva demonstraram que o mau comportamento de crianças e adolescentes da minoria desprezada do loteamento era uma vingança contra a rejeição sofrida por eles quando em contato com jovens da área respeitável. Elias defende que crescer como membro de um grupo *outsider* estigmatizado pode resultar em déficits educacionais e emocionais. E afirma ainda que a superioridade de poder confere vantagens aos grupos que o detém. Quando os grupos *outsiders* vivem no nível de subsistência, a sua receita prepondera sobre todas as outras necessidades. O estigma social atribuído aos *outsiders* transforma-se em algo natural ou ofertado por entidades místicas. O grupo estabelecido não reconhece o estigma como uma construção da

exclusão gerada pelas relações de poder na luta pela sobrevivência (ELIAS, 1994, p. 30-33).

Observou-se na pesquisa uma grande coesão do grupo “antigo”, cujos membros não quebraram o tabu de travar contato pessoal não-profissional com membros do grupo mais recente. Quando os sentimentos e comportamento do membro de um grupo contrariam a opinião grupal, seu diferencial de poder diminui. A punição pelo desvio das normas de conduta do grupo, ou pela suspeita de desvio, é perda de poder e de *status*. Portanto, a auto-imagem de um indivíduo está ligada ao que os outros membros do grupo pensam dele. Somente a perda da sanidade intelectual provoca a ruptura da auto-regulação da conduta individual e de seus sentimentos e da opinião normativa interna do grupo. Elias afirma que a visão corrente hoje em dia de que alguém mentalmente sadio pode ser totalmente independente da opinião do grupo é tão equivocada quanto a que castra a autonomia do indivíduo totalmente reduzindo-o a um autômato (ELIAS, 1994, p. 40).

Numa crítica a Freud, Elias argumenta que seu conceito de homem era de um indivíduo isolado. Freud não compreendeu que a imagem e o ideal da coletividade de um indivíduo fazem parte de sua auto-imagem tanto quanto a imagem e o ideal do eu desta mesma pessoa compõem o que ela se refere como “eu” (ELIAS, 1994, p. 42). Em períodos de alternância de poder, quando os estabelecidos tendem a se tornar *outsiders* e vice-versa, há uma dissonância entre a imagem do grupo e o processo de redistribuição do poder. Como cada grupo tende a manter-se fiel a suas normas, a dificuldade de ajuste à nova realidade faz com que o grupo perca poder de realização, capaz de comprovar seu valor humano a si mesmo e aos outros.

Os estabelecidos repelem as ameaças à sua superioridade (notadamente em relação a sua coesão, à concentração de cargos oficiais e atividades de lazer) com contra-ataques que rejeitam e humilham o outro grupo. Elias cita a circulação de fofocas depreciativas e a auto-imagem prejudicada dos *outsiders* como exemplos deste processo de defesa. Neste ponto, o autor indaga como teria surgido no mundo a percepção de pessoas com outra cor de pele como pertencentes a um grupo diferente. Houve um longo processo de organização de grupos com características físicas diferentes em posições com muita diferença de poder. As castas indianas são um exemplo disso, assim como os burakumin no Japão. Elias considera provável que crianças criadas no chamado “beco dos ratos” de Winston Parva tenham constituído uma imagem comunitária distorcida e, portanto, tornado-se desviantes.

Como vimos, Elias desenvolve mais que Goffman e Becker, uma teoria política da marginalidade, reconhecendo a capacidade de rotular com sucesso como prerrogativa de grupos que detêm poder. A seguir, aprofundaremos a discussão sobre marginalidade refletindo sobre o desenvolvimento do processo civilizatório feita por Elias. Nossa intenção neste ponto da tese era revisar as categorias de *self* de Goffman, além dos comentários de Becker sobre a sociedade contemporânea em “Falando sobre a sociedade”, mas esta revisão revelou-se por demais extensa e infrutífera neste momento, podendo vir a ser desenvolvida em artigos avulsos, palestras, ou outros produtos acadêmicos relacionados a esta discussão. Não queremos perder o foco do estudo sobre os filmes de Almodóvar.

### 3.4 O processo civilizatório, uma breve retrospectiva

Em *The civilizing process*, Norbert Elias analisa por que o Ocidente se tornou paradigma civilizatório para a análise de outras comunidades. No texto, o referido autor busca compreender quais as causas, motivos e forças por trás deste movimento histórico. Para ter acesso às questões principais, é preciso, inicialmente, obter uma visão clara de como o comportamento e a vida afetiva dos povos ocidentais mudaram lentamente após a Idade Média (ELIAS, 2000, p. x – tradução nossa). O padrão das demandas sociais e daquilo que é proibido muda. (ELIAS, 2000, p. x – tradução nossa). O processo específico de amadurecimento nas sociedades Ocidentais, que frequentemente ocupa as mentes de psicólogos e pedagogos hoje em dia, é nada mais que o processo civilizatório individual ao qual cada jovem pessoa, como resultado do processo civilizatório social ao longo de muitos séculos, é automaticamente submetida da tenra infância, em um grau maior ou menor e com maior ou menor sucesso (ELIAS, 2000, p.xi – tradução nossa).

Quais são os padrões de relacionamento social que se transformam em direção ao desenvolvimento do que chamamos sistema feudal? (ELIAS, 2000, p. xii – tradução nossa). Ou, vejamos, por exemplo como a forma inicial do que chamamos um Estado se desenvolve. Na era do absolutismo, sob a expressão *civilité*, o comportamento se move perceptivelmente em direção ao padrão que definimos hoje como derivativo da palavra *civilité* como comportamento “civilizado”. (ELIAS, 2000, p. xii – tradução nossa). O estudo de Elias também questiona a sóciogênese do Estado. Max Weber destaca, para fins de definição, que uma das instituições constitutivas característica



da organização social que denominamos Estado é um monopólio do exercício da força física. (ELIAS, 2000, p. xiii).

Não se trata de um propósito de Elias de construir uma teoria geral da civilização, e observar como ela corresponde à experiência; mas sim se ela parece ser a primeira tarefa de reconstrução da área limitada de percepção perdida do processo em questão, a peculiar transformação do comportamento humano, do que buscar uma certa compreensão de suas causas e, finalmente, de reunir juntos os *insights* teóricos encontrados ao longo do caminho (ELIAS, 2000, p. xiv – tradução nossa). Elias não se guia neste estudo pela ideia de que nosso modo de comportamento civilizado é o mais avançado de todos os modos possíveis de comportamento humano, nem pela opinião de que “civilização” é a pior forma de vida, uma que esteja condenada. (ELIAS, 2000, p. xiv – tradução nossa).

#### 3.4.1 Sóciogênese da antítese entre Kultur e Civilização no uso alemão

O conceito de civilização refere-se a uma variedade de fatos: ao nível de tecnologia, aos tipos de comportamentos, ao desenvolvimento de conhecimento científico, a ideias religiosas e aos costumes. Ele pode se referir aos tipos de habitação ou às maneiras como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição judicial, ou ao modo como as comidas são preparadas. (ELIAS, 2000, p. 5 – tradução nossa). Ele se refere, ainda, a uma descoberta muito simples: esse conceito expressa a auto-consciência do Ocidente. Por meio deste termo, as sociedades Ocidentais buscam descrever o que constitui suas características específicas e daquilo de que têm orgulho: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de seu conhecimento científico ou visão de mundo, e muito mais (ELIAS, 2000, p. 5 – tradução nossa). A palavra por meio da qual os alemães interpretam a si próprios, que mais do que qualquer outra expressam seu orgulho de suas próprias conquistas e de sua existência, é *Kultur*. As noções francesa e inglesa de civilização podem referir-se a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* refere-se essencialmente a fatos intelectuais, artísticos ou religiosos, e possui uma tendência a desenhar uma linha divisória rígida entre fatos desses tipos, por um lado, e a fatos políticos, econômicos e sociais, por outro lado. O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a habilidades, mas também se refere igualmente às atitudes ou comportamentos das

peças, independentemente delas terem atingido certas habilidades (ELIAS, 2000, p. 6 – tradução nossa). Como o termo “civilizado”, *kultiviert* refere-se, primariamente, às condutas ou comportamentos das pessoas. Ele descreve uma qualidade social dos indivíduos, suas formas de morar, suas maneiras, sua linguagem, suas roupas, ao contrário de *kulturell*, que não se refere diretamente às pessoas, mas, exclusivamente, a habilidades humanas particulares (ELIAS, 2000, p. 6).

“Civilização” descreve um processo ou pelo menos o resultado de um processo. O conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre as pessoas; ele enfatiza o que é comum a todos os seres humanos ou – na visão de seus criadores – aquilo que deveria ser comum a todos. Ele expressa a auto-determinação de povos cujas fronteiras e identidades nacionais se concretizaram ao longo de séculos de tal forma que eles deixaram de ser tema de debate particular, povos que se expandiram além de suas fronteiras e colonizaram outros povos (ELIAS, 2000, p. 7 – tradução nossa). Enquanto o conceito de civilização tem a função de expressar a tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* espelha a auto-consciência de uma nação que constantemente buscou e constituiu novas fronteiras, de forma política e no sentido espiritual também, resultando de um processo de questionamento de sua identidade (ELIAS, 2000, p. 7 – tradução nossa). A civilização deles, tanto de alemães, quanto de franceses e ingleses, é vista, internamente, como modelo segundo o qual o mundo dos humanos deve ser visto e julgado (ELIAS, 2000, p. 7 – tradução nossa). É na polêmica do estrato da *intelligentsia* alemã de classe média contra a etiqueta da classe superior autoritária que a contraposição conceitual de *Kultur* e civilização originou-se na Alemanha. Mas esta polêmica é mais antiga e ampla do que sua cristalização nesses dois conceitos.

Cortesia, sem dúvidas, deriva seu nome da vida na corte. As cortes de grandes lordes são um teatro onde todos querem fazer fortuna. Isto só era possível pela conquista dos privilégios junto ao príncipe e das pessoas mais importantes de sua corte. (ELIAS, 2000, p. 10 – tradução nossa).

#### 3.4.2 Exemplos de atitudes de cortesia na Alemanha

No século XVII, e ainda no XVIII, a Alemanha e particularmente a burguesia alemã eram pobres, segundo os padrões franceses e ingleses. A grande riqueza das grandes casas mercantilistas havia sido destruída, em parte pela mudança nos

trajetos de comércio graças às descobertas além-mar, e parcialmente, como uma direta consequência do longo caos da guerra. O que restou foi uma burguesia de cidades pequenas com horizontes estreitos, vivendo essencialmente de prover necessidades locais. Não havia muito dinheiro disponível para luxos como literatura e arte. Nas cortes, onde quer que houvesse dinheiro, as pessoas imitavam a conduta da corte de Luís XIV e falavam francês. O idioma francês se espalhou das cortes para a camada superior da burguesia. Dominar o francês era símbolo de *status* de todas as classes superiores (ELIAS, 2000, p. 11 – tradução nossa). Aqui, assim como em muitos outros campos, uma pequena e desempoderada *intelligentsia* de classe-média herdou tarefas que na França e na Inglaterra eram realizadas pela corte e pela classe superior aristocrática. Surgiram servos de príncipes de classe média que, em primeiro lugar, tentaram criar, numa classe intelectual particular, modelos do que ser alemão significava, e, portanto, para estabelecer ao menos nessa esfera intelectual uma unidade alemã que ainda não era possível na esfera política. O conceito de *Kultur* tinha a mesma função (ELIAS, 2000, p. 12 – tradução nossa). A obra de Goethe *Götz von Berlichingen* havia sido produzida neste período. *Werther* estava em circulação, Lessing já tinha produzido a maior parte de seus trabalhos dramáticos e teóricos, incluindo *Laokoon*, em 1766, e *Die Hamburgische Dramaturgie*, em 1767. (ELIAS, 2000, p. 13 – tradução nossa). A conexão com a estratificação social é, particularmente, clara no sentido estético. Como se poderia ter compreendido e aprovado, um trabalho literário e dramático que tinha como epicentro, precisamente, a luta contra diferenças de classe, um trabalho que foi produzido para demonstrar que não apenas os lamentos de príncipes e reis e da aristocracia cortesã, mas daquelas pessoas em classes inferiores possuíam sua grandeza e sua tragédia? (ELIAS, 2000, p. 16 – tradução nossa). Lessing escreveu sobre as distinções sociais. Ele argumenta que essa distinção odiosa que homens fizeram entre si não é natural. Ela compreende as qualidades do coração sem qualquer preferência pelos nobres e pelos ricos. Com exceções isoladas, encontra-se na Alemanha, antes de 1789, nenhuma ideia de ação política concreta, nada reminescente da formação de um partido político ou programa de partido político. Encontra-se, especialmente na Prússia, propostas e também o início de reformas do ponto-de-vista do absolutismo iluminista. No trabalho de filósofos como Kant, encontra-se o desenvolvimento de princípios gerais básicos que eram, em parte, opostos às condições predominantes da época.

Por um lado, superficialidade, cerimônia, conversação formal; por outro, interiorização individual, profundidade de sentimentos, imersão em livros, desenvolvimento da personalidade individual: aqui, Elias começa a caracterizar como o processo civilizatório forjou normas atribuindo certos comportamentos como desejáveis e outros como reprováveis, como discutimos anteriormente nas questões da Sociologia do Desvio por Goffman, Becker e pelo próprio Elias. É o mesmo contraste expresso por Kant na antítese entre *Kultur* e *Zivilisation*, relacionada a uma situação social bem específica. Em *Werther*, Goethe identifica que sabe como qualquer outro como as diferenças sociais de classe são necessárias, quantas vantagens ele deve a elas, embora elas não devam permanecer diretamente em seu caminho. Segundo Elias, nenhuma outra declaração representa tão bem a consciência burguesa quanto esta.

Havia um movimento análogo na França. Lá também, em conjunto com uma mudança social similar, uma profusão de pessoas de destaque emergiu dos círculos de classe média. Elas incluem Voltaire e Diderot. Mas na França, esses talentos eram recebidos e assimilados sem grande dificuldade pela sociedade cortesã de Paris. Na Alemanha, por outro lado, filhos da classe média em ascensão que se distinguiam por talento e inteligência eram excluídos da vida aristocrática da corte. Esta divisão social, particularmente aguda entre nobres e classe média, é documentada por incontáveis documentos. Essa separação pronunciada, o baixo grau de mistura resultante dos modelos aristocráticos com seus valores baseados em qualidades com os valores burgueses baseados em conquistas teve uma decisiva influência por longos períodos no caráter nacional emergente dos alemães. (ELIAS, 2000, p. 19 – tradução nossa). A universidade alemã foi, em certo sentido, o contrapeso da classe média à corte.

### 3.4.3 A sociogênese do conceito de civilização na França

Na França a *intelligentsia* burguesa e os grupos líderes da classe média foram absorvidos relativamente cedo aos círculos da sociedade cortesã. No séc. XVIII, não havia mais diferenças consideráveis nas maneiras dos grupos burgueses líderes e da aristocracia cortesã. (ELIAS, 2000, p. 31 – tradução nossa). Tanto a burguesia cortesã quanto a aristocracia cortesã falavam a mesma língua, liam os mesmos livros e tinham, com particulares gradações, os mesmos costumes. (ELIAS, 2000, p. 32, tradução nossa). Não me parece que esse processo de distinção por meio do acúmulo

de conhecimento tenha sido pervertido pela pós-modernidade, apenas rearranjado para suprir as necessidades de uma classe dominante que tem horror a tudo o que é popular, ou que considera o que é popular de menor valor acadêmico, intelectual ou estético. Na Alemanha, a *intelligentsia* aspirante da classe média do séc. XVIII, se aperfeiçoava em universidades se especializando em certos assuntos, desenvolvia sua auto-expressão, sua própria cultura específica, nas artes e nas ciências. E, desde os séc. XVIII, assim permanecem as universidades, apesar das tentativas frustradas de popularizar o acesso a elas enquanto se mantém seu nível de qualidade em termos de contribuição científica. Na França, a burguesia já tinha se desenvolvido e era próspera num grau completamente diferente. (ELIAS, 2000, p. 32 – tradução nossa). Em contraste, a força de classe da burguesia, em manter seu poder econômico, era relativamente baixa na Alemanha até meados do séc. XIX. (ELIAS, 2000, p. 33 – tradução nossa). Não é desinteressante observar o quanto similar era o conceito francês de civilização, encontrado primeiramente na literatura, ao conceito ao qual muitos anos depois Kant opôs seu conceito de *Kultur*. A primeira evidência literária do desenvolvimento do verbo *civilizar* no conceito de *civilização* é encontrada, de acordo com descobertas feitas no presente, no trabalho do ancião Mirabeau nos anos 1760. O referido autor definia civilização como delicadeza nas maneiras, urbanidade, educação, e uma disseminação de conhecimento de tal forma que a propriedade é estabelecida no lugar das leis de detalhe: tudo o que se me apresenta sob a máscara da virtude e não sua face, e a civilização não faz nada pela sociedade se ela não lhe dá da mesma maneira tanto a forma quanto a substância da virtude. (ELIAS, 2000, p. 34 – tradução nossa). Mirabeau identificava civilização (por exemplo, educação e boas maneiras) com o ideal sob cujo nome em todo lugar, na Europa, as classes médias estavam se alinhando contra as altas classes aristocráticas cortesãs, e por meio do qual elas se legitimavam – o ideal de virtude. (ELIAS, 2000, p. 34 – tradução nossa).

Conceitos como educação ou civilidade tinham, antes da formação e do estabelecimento do conceito de civilização, praticamente a mesma função do novo conceito: expressar a auto-imagem da alta classe européia em relação a outras cujos membros eram considerados mais simples ou primitivos, e ao mesmo tempo, caracterizar o tipo de comportamento por meio da qual essa alta classe se sentia diferente das pessoas mais simples e primitivas. (ELIAS, 2000, p. 34 – tradução nossa). O que ainda ocorre no mundo globalizado, interligado por redes telemáticas, que insistem, por meio de algoritmos em hierarquizar matemática e estatisticamente

a população, ao ponto em que nossas vidas íntimas, antes objetos de escrita auto-analítica em diários de cabeceira, em *feeds* de notícias que alimentam padrões comportamentais e atitudinais como signos de prestígio ou crise. A atitude de uma pessoa diante de pessoas simples – sobretudo, em relação às pessoas simples em sua forma mais extrema, os selvagens – estava em todo o lugar, na segunda metade do século XVIII, como um símbolo de sua posição no debate social interno. (ELIAS, 2000, pp. 34-35 – tradução nossa). E assim ainda permanece: o que dizer dos índios brasileiros, romantizados modernamente como exemplares exóticos a serem fotografados, documentados, descritos, analisados e incorporados ao sistema civilizatório global?

### 3.4.4 Civilização como uma transformação específica do comportamento humano

#### 3.4.4.1 A história do conceito de civilidade

A antítese decisiva que expressava a auto-imagem do Ocidente durante a Idade Média era aquela entre o Cristianismo e o paganismo, mais exatamente, entre a devoção da Cristandade Latino-Romana, por um lado, e do paganismo e da heresia, incluindo a Cristandade Grega e Oriental, por outro lado.

O primeiro volume sobre civilidade é um curto tratado escrito por Erasmo de Rotterdam, *De civilitate morum puerilium* (A civilidade dos rapazes), que surge em 1530 (ELIAS, 2000, p. 47 – tradução nossa). Erasmo fala, por exemplo, da maneira como as pessoas aparentam. Para ele, o assento da alma está nos olhos. (ELIAS, 2000, p. 49 – tradução nossa). Deveria-se lavar as mãos antes das refeições, recomenda Erasmo. Não é educado lambar os dedos ou limpá-los nas vestimentas. Não exponha, sem necessidade, as partes íntimas. Não tenha medo de vomitar, se for preciso, pois não é o ato de vomitar que é reprovável e sim reprimí-lo.

Ao seguirmos o conceito anterior de civilidade que deu origem à civilização, encontramos-nos na trilha do processo civilizatório, das mudanças de comportamento que tomaram lugar no Ocidente. Nosso tipo de comportamento cresceu a partir daquilo que consideramos não-civilizado. A civilização com a qual estamos acostumados como posse que vem até nós aparentemente pronta, sem que nos questionemos como a possuímos, é um processo ou parte de um processo em que estamos nós mesmos envolvidos (ELIAS, 2000, p. 52 – tradução nossa).

#### 3.4.4.2 Razões dadas pelas pessoas para distinguir entre bom e mau comportamento

O melhor sexo gay acontece entre dois homens heterossexuais.

*Rafael Nacif, 2018.*

A linguagem é uma das incorporações da vida social e mental. Como na modelagem do discurso, também na modelagem de outros aspectos de comportamento em sociedade, motivações sociais, adaptações do comportamento aos modelos de círculos influentes, eram de fato mais importantes. Há um claro paralelo entre a civilidade ao alimentar-se e aquela associada ao desenvolvimento do discurso. O fato de um estrato social particular em uma ou outra fase do desenvolvimento social formou o centro de um processo e assim elaborou modelos para os outros, e que estes modelos foram difundidos para outros estratos e recebidos por eles, pressupõem-se, portanto, uma situação social e uma estrutura particular da sociedade como um todo, desta maneira, evidenciando que a função de criar modelos correspondia a um estrato e a de divulgar e difundir-los correspondia a outro estrato (ELIAS, 2000, p. 99 – tradução nossa). O que faz a indústria da moda, associada à tecnologia, senão reproduzir os sistemas de dominação que criam simulacros de ascensão social mediante o consumo de determinados produtos-fetiche? Canevacci, em “Fetichismos visuais – corpos eróticos e metrópole comunicacional” demonstra exatamente como esse processo de fetichismo toma conta, na contemporaneidade, das relações entre cidadãos e seus espaços de habitação que deverão ser múltiplos e híbridos até o limite que a cartilha do protestantismo capitalista autorizar, tornando os pobres, despossuídos e marginalizados espécies de manequins num shopping infinito de categorias e algoritmos que, estatisticamente, excluem do sistema de promoção social aquilo que lhes é não-rotulável, não-categorizável, não-comercializável, mesmo que seja a título de espaço de turismo sexual, interétnico ou intercivilizacional.

O sentimento de vergonha era claramente uma função social moldada de acordo com a estrutura social. Hoje, o âmbito de preceitos e regulações é desenhado de forma tão rígida sobre as pessoas, a censura e pressão da vida social que formam seus hábitos são tão fortes, que pessoas jovens só possuem duas alternativas: submeter-se ao padrão de comportamento demandado pela sociedade, ou ser excluído da vida na “sociedade decente” (ELIAS, 2000, p. 120 – tradução nossa).

Guardanapos, garfos, pratos e todos os instrumentos associados eram, inicialmente, artigos de luxo com um particular valor social de prestígio. Nos círculos da corte, o sinal de sua dependência, a compulsão crescente para se restringir e se autocontrolar, tornaram-se também uma marca de distinção que foi, imediatamente, imitada abaixo e disseminada com a ascensão de estratos mais amplos (ELIAS, 2000, p. 134 – tradução nossa). Tanto para os indivíduos considerados primitivos como os civilizados, existem proibições e restrições induzidas socialmente, junto a suas correspondências psicológicas, ansiedades induzidas socialmente, prazer e desprazer, desgosto e deleite (ELIAS, 2000, p. 135 – tradução nossa).

Se você fosse forçado a dividir o leito com alguém do mesmo sexo, o que acontecia raramente, você deveria manter uma modéstia rígida e vigilante (ELIAS, 2000, p. 141).

### **3.5 A formação do Estado e a civilização**

#### **3.5.1 Feudalização e formação do Estado**

As disputas entre a nobreza, a Igreja e os príncipes por seus privilégios no controle e na produção da terra desenvolveram-se durante toda a Idade Média. No decorrer dos séculos XII e XIII um outro grupo emergiu como parceiro neste cenário de forças: os privilegiados habitantes das cidades, a burguesia. É mais que uma coincidência de que nos mesmos séculos em que o rei ou príncipe adquiriu *status* absolutista, a restrição e moderação dos afetos discutidos anteriormente, a civilização do comportamento, foi aumentada consideravelmente. Este foi o período da Renascença. Nos movimentos deste período, as cortes gradualmente se tornaram o modelo e centros definidores de estilo. A mais influente sociedade cortesã foi formada, como sabemos, na França (ELIAS, 2000, p. 189 – tradução nossa).

Ao buscarmos as tradições sociais que caracterizam a base comum e unidade profunda das várias tradições nacionais ocidentais, devemos pensar não somente na Igreja Cristã, o legado comum Romano-Latino, mas também desta mais recente grande formação social pré-nacional que, já parcialmente sob a sombra das divergências nacionais dentro da sociedade Ocidental, elevou-se sobre as camadas mais baixas e estratos médios em áreas linguísticas diferentes. Parcialmente das populações ocidentais, apesar de todas as suas singularidades, elas se



caracterizaram por um certo tipo comum de desenvolvimento civilizatório (ELIAS, 2000, p. 191 – tradução nossa). A sociogênese do absolutismo de fato ocupa uma posição chave no processo mais amplo de civilização (ELIAS, 2000, p. 191 – tradução nossa).

O homem que tinha a sua disposição os impostos de todo um país estava numa posição de contratar mais guerreiros do que qualquer outro; pelo mesmo motivo, ele se desenvolveu menos dependente dos serviços de guerra os quais o vassalo feudal era obrigado a oferecer em troca pela terra que se tornara sua posse. A supremacia militar que se desenvolveu lado a lado com a superioridade financeira era, portanto, o segundo pré-requisito a habilitar o poder central de uma região a se tornar de caráter absoluto. Enquanto a circulação de dinheiro crescia e a atividade comercial se desenvolvia, enquanto classes burguesas e os lucros da autoridade central aumentavam, as receitas de toda a nobreza se reduziam (ELIAS, 2000, p. 193 – tradução nossa).

### 3.5.2 Os últimos estágios de luta competitiva livre e estabelecimento do monopólio final dos vitoriosos

Em tempos feudais como nos modernos, competição livre para oportunidades ainda não centralizadas, organizadas e monopolizadas, tende através de todas as suas ramificações em direção a subjugação e eliminação de um número sempre crescente de rivais, que foram destruídos como unidades sociais ou caíram em dependência; em direção à acumulação de possibilidades nas mãos de cada vez menor número de rivais; em direção à dominação e finalmente monopólio (ELIAS, 2000, p. 305 – tradução nossa).

Aqueles que lutavam ou não, podiam ser conquistados. Em casos extremos isso significava: aprisionamento, morte violenta ou perdas materiais, talvez inanição. Nos casos médios, isso significava declínio social, perda de independência, absorção por um complexo social maior; e, portanto, a destruição daquilo que dava sentido a suas vidas, valores e continuidade, mesmo que essas coisas aparecessem aos seus contemporâneos, ou aos que viessem depois deles, como contrários a seus próprios sentidos, existência social e continuidade, e assim sua inteira destruição (ELIAS, 2000, p. 305 – tradução nossa).

Assim como, na sociedade capitalista do século XIX e, sobretudo no século XX, o impulso geral em direção à monopolização mostra-se claramente, independente de quem triunfa sobre os outros; assim como, concomitantemente, uma tendência análoga em direção à dominação clara que precede cada monopolização, cada grande integração, está se tornando mais aparente na competição entre estados, primeiro na Europa; da mesma forma, as lutas entre as casas de guerreiros medievais e os tardios governantes territoriais e feudais, mostram um impulso geral em direção à formação de monopólio (ELIAS, 2000, p. 306 – tradução nossa). O poder ainda era, em considerável extensão, propriedade privada dependente das inclinações pessoais do governante (ELIAS, 2000, p. 307 – tradução nossa).

De fato, a Revolução de 1789 não foi simplesmente uma luta da burguesia contra a nobreza. Por meio dela a classe média, particularmente a fardada, os oficiais privilegiados do terceiro estado e também aqueles das ligas de artesanias, foram destruídos não menos do que a nobreza. E esse fim comum ilumina de um golpe só todo o arranjo social, a constelação específica de forças da fase anterior. (ELIAS, 2000, p. 326 – tradução nossa). Todas as classes privilegiadas tinham a preocupação de não estender a luta entre elas muito adiante; todos eles temiam nada mais que uma profunda emergência e mudança de peso dentro da estrutura social como um todo (ELIAS, 2000, p. 326 – tradução nossa). Portanto esse sistema multipolar de equilíbrio, constantemente, deu origem a explosões menores e ebulições, para julgamentos sociais de força em vários disfarces ideológicos e para as mais diversas e quase incidentais razões (ELIAS, 2000, p. 327 – tradução nossa). Como sabemos, foi em apenas um país, durante este período, que a burguesia e os grupos nobres formaram uma coalizão bem-sucedida contra o rei – na Inglaterra. Durante os séc. XVI e XVII, não havia ausência de, na França também, tentativas de pessoas das mais diferentes origens sociais se combinarem contra o aumento ameaçador do poder real. Todos eles falharam. (ELIAS, 2000, p. 327 – tradução nossa). Havia, em outras palavras, dentro da grande transformação social que fez dos grupos burgueses funcionalmente mais fortes e dos aristocráticos mais fracos, uma fase em que ambos os grupos – apesar de todas as tensões tanto entre eles quanto com terceiros e entre si – tornaram-se equilibradas em termos de poder social (ELIAS, 2000, p. 327 – tradução nossa). Na sociedade dos séc. IX e X haviam duas classes de homens livres, os clérigos e os guerreiros. Abaixo deles, a massa dos mais ou menos não-livres, que eram geralmente excluídos de portar armas, desempenhavam

um papel político secundário na vida social, embora a existência da sociedade dependesse de suas atividades. (ELIAS, 2000, p. 328 – tradução nossa). Os reis francos do Ocidente, por sua vez, inicialmente, colaboravam muito entrosadamente com a Igreja, em manter a regularidade estrutural que governava sua função. A associação próxima da casa real e da Igreja tornou os monastérios, abadias e bispos nas terras de outros lordes territoriais em bastiões da monarquia; ela depositou parte da influência espiritual da Igreja ao longo do país à sua disposição. E os reis se beneficiavam de inúmeras vantagens das habilidades de escrita dos clérigos, da experiência organizacional e política da burocracia eclesial, e não menos de suas finanças. (ELIAS, 2000, p. 329 – tradução nossa). Sobretudo elas fomentavam o poder financeiro e de impostos da burguesia. Mas eles se opunham enfaticamente, sempre quando tinham poder para fazê-lo, aos clamores das cidades por funções governamentais, clamores que não falhavam em emergir com o crescimento do poder econômico e social das classes urbanas. (ELIAS, 2000, p. 330 – tradução nossa). Dada o baixo grau de integração monetária e comercial no mundo medieval, primeiramente, nem a interdependência nem os antagonismos entre os proprietários de terras da classe guerreira e da classe burguesa urbana eram tais que eles precisavam submeter a regulação de suas relações ao governante central. (ELIAS, 2000, p. 331 – tradução nossa). Na França, a participação de grupos urbanos na administração real aumentou com o crescimento das cidades, e assim os membros da Idade Média desses grupos, gradualmente, permearam o aparato governamental numa extensão que não foi alcançada na maioria dos territórios germânicos até o período moderno. Elementos burgueses lentamente restringiram os elementos nobres e eclesiásticos no governo. A classe de servos reais, de oficiais, tornou-se – em contraste com a situação na Alemanha – uma formação exclusivamente burguesa. (ELIAS, 2000, p. 332 – tradução nossa). Aqui também, as classes burguesas elevaram a monarquia, e os monarcas elevaram as classes burguesas. Com a quase total expulsão da nobreza do aparato governamental, ao longo do tempo, a burguesia atingiu uma posição de poder que se tornou importante no equilíbrio de poder na sociedade. O estrato social burguês superior, que gradualmente se desenvolveu a partir das famílias dos servos reais, nos séc. XVI e XVII, atingiram tanto poder social que o poder central se curvou as suas demandas, mesmo obtendo contrapesos na nobreza e nos clérigos, cuja resistência neutralizou sua força; e não é difícil observar como os reis – sobretudo Luís XIV – atuavam, constantemente, neste sistema de

tensões. (ELIAS, 2000, p. 333 – tradução nossa). Luís XIV, havendo aprendido a lição por meio do *Fronde*, explorou a dependência da nobreza sobre ele em sua totalidade. Ele pretendia unir diante de seus olhos todos aqueles que pudessem se tornar líderes de levantes, e cujos castelos poderiam servir como pontos focais de rebelião. (ELIAS, 2000, p. 340 – tradução nossa).

A construção de Versailles correspondia perfeitamente a ambas tendências entrelaçadas da monarquia: prover e elevar visivelmente partes da nobreza enquanto as controlava e dominava. O rei prestigiava liberalmente, particularmente a seus favoritos. Mas ele demandava obediência; ele mantinha os nobres constantemente cientes de sua dependência do dinheiro e de outras oportunidades que ele pudesse distribuir. (ELIAS, 2000, p. 340 – tradução nossa). A habilidade central dos funcionários de governar toda a rede social humana largamente em seu interesse pessoal foi somente severamente restringida quando o equilíbrio sobre o qual ela repousava foi alterado em favor da burguesia, e um novo equilíbrio social com novos pontos de tensão se estabeleceu. Somente aí os monopólios pessoais passaram a se tornar monopólios públicos num sentido institucional. Numa longa série de competições de eliminação, numa centralização gradual dos meios de violência física e taxaço, em conjunção com uma constante divisão de funções e da emergência de classes profissionais burguesas, a sociedade francesa foi organizada passo a passo na forma de um Estado. (ELIAS, 2000, p. 344 – tradução nossa).

### **3.6 Em direção a uma teoria dos processos civilizatórios: a constrictão social dirigida à auto-constrictão**

O que a organização da sociedade em forma de estados, o que a monopolização e centralização de taxas e força física sobre uma grande área tem a ver com a civilização? O processo civilizatório é uma mudança nas condutas e sentimentos humanos numa direção bem específica. De fato, nada na história indica que esta mudança emergiu racionalmente, por meio de nenhum esforço educacional de indivíduos ou grupos. Tudo isso certamente não floresceu de uma ideia racional concebida há séculos atrás por pessoas individuais e então implantadas em uma geração depois de outra como propósito de ação e do estado desejado, até que se tornou realidade nos séculos do progresso. Ainda assim, mesmo não planejada e intencionada, esta transformação não é meramente uma sequência de mudanças

desestruturadas e caóticas. (ELIAS, 2000, p. 365 – tradução nossa). Planos e ações, os impulsos emocionais e racionais de indivíduos, constantemente se relacionam de forma amigável ou hostil. Esse tecido básico resultante de muitos planos singulares e ações de pessoas pôde dar origem a mudanças e padrões que nenhuma pessoa individual planejou ou criou. Desta interdependência de pessoas emerge uma ordem *sui generis*, uma ordem mais irrefutável e forte do que o desejo e razão dos indivíduos que a compõem. (ELIAS, 2000, p. 366 – tradução nossa). Ela foi interpretada por Hegel e alguns outros como uma espécie de espírito supra-individual. As regularidades imanentes das figurações sociais não são idênticas a regularidades da mente, da razoabilidade individual, nem com as regularidades do que chamamos “natureza”, embora funcionalmente todas essas diferentes dimensões da realidade são indissolúvelmente ligadas umas às outras. (ELIAS, 2000, p. 366 – tradução nossa). Foi demonstrado como a compulsão de situações competitivas levou um número de lordes feudais ao conflito, como o círculo de competidores foi lentamente diminuído, e como isto levou ao monopólio de um deles e finalmente – em conjunção com outros mecanismos de integração como processos de aumento contínuo de formação de capital e diferenciação funcional – levou a formação do estado absolutista. (ELIAS, 2000, p. 366 – tradução nossa).

E, somente então, portanto, podemos compreender que a mudança nos hábitos característicos de um processo civilizatório é sujeita a uma ordem e direção específicas, embora ela não tenha sido planejada por pessoas individuais ou produzidas por medidas razoáveis e intencionais. A civilização não é razoável, nem racional, mais do que ela é irracional. Ela é posta em movimento cegamente, e mantida neste movimento pelas dinâmicas autônomas de uma rede de relações, por mudanças específicas na forma como as pessoas se agrupam para viverem juntas (ELIAS, 2000, p. 367 – tradução nossa). A partir do período inicial da história do Ocidente até o presente, as funções sociais vêm se tornando mais e mais diferenciadas sob a pressão da competição. Quanto mais diferenciadas elas se tornam, assim cresce também o número de funções e, portanto, das pessoas das quais o indivíduo constantemente depende em todas as suas ações, das mais simples e comuns às mais complexas e incomuns. Quanto mais e mais pessoas devem regular suas condutas às dos outros, a rede de ações deve ser organizada mais e mais estritamente e com precisão, se cada ação individual deve preencher sua função social. Os indivíduos são compelidos a regularem suas condutas de forma cada vez

mais diferenciada, mais uniformes e de maneira mais estável (ELIAS, 2000, p. 367 – tradução nossa). A direção dessa transformação de conduta na forma de uma crescente regulação diferenciada de impulsos é determinada pela direção do processo de diferenciação social, pela progressiva divisão de funções e pelo crescimento das cadeias de interdependência dentro das quais, direta ou indiretamente, todo impulso, cada movimento de um indivíduo torna-se integrado. (ELIAS, 2000, p. 368 – tradução nossa). O tráfego nas ruas principais de uma grande cidade na sociedade diferenciada de nosso tempo, por contraste, demanda uma modelagem bem diferente do aparato psicológico. Aqui, o perigo de ataque físico é mínimo. Mas este controle externo é fundamentado na presunção de que cada indivíduo está ele ou ela própria regulando seu comportamento com a exatidão de acordo com as necessidades dessa rede (ELIAS, 2000, p. 368 – tradução nossa).

O padrão de auto-constricção, o modelo segundo o qual os desejos são moldados, certamente variam amplamente de acordo com a função e posição do indivíduo dentro desta rede, e há, ainda hoje, em diferentes setores do mundo Ocidental, variações de intensidade e estabilidade no aparato da auto-constricção que produz aparências muito distintas. Enquanto o tecido social se entrelaça cada vez mais intricadamente, o aparato sociogênico do auto-controle individual também se torna mais diferenciado, mais adaptado e mais estável. Mas a diferenciação crescente das funções sociais é apenas a primeira, mais genérica das transformações sociais que observamos na mudança de hábitos psicológicos conhecida como civilização. A estabilidade peculiar do aparato da auto-restricção psicológica que emerge como característica decisiva construída dentro do hábito de cada indivíduo civilizado, relaciona-se muito intimamente à monopolização da força física e da crescente estabilidade dos órgãos centrais da sociedade. (ELIAS, 2000, p. 369 – tradução nossa). De formas gerais, a direção na qual os comportamentos e afetos das pessoas mudam quando a estrutura das relações humanas é transformada da maneira descrita, é a seguinte: sociedades sem um monopólio estável da força são sempre sociedades nas quais a divisão de funções é relativamente suave e as cadeias de ação que unem os indivíduos são comparativamente menores. (ELIAS, 2000, p. 370 – tradução nossa). A moderação de emoções espontâneas, o controle dos afetos, a extensão do espaço mental além do momento em direção ao passado e futuro, o hábito de conectar eventos em termos de cadeias de causa e efeito – todos estes são aspectos diferentes da mesma transformação de conduta que necessariamente toma

lugar com a monopolização da violência física, e da crescente influência das cadeias de ação social e interdependência. Trata-se de uma mudança comportamental 'civilizada'. (ELIAS, 2000, p. 370 – tradução nossa). A transformação da nobreza de uma classe de cavaleiros para uma classe de cortesãos é um exemplo disso. Comparada a esta outra sociedade, ela permite ao guerreiro uma liberdade extraordinária em vivenciar seus sentimentos e paixões, ela permite alegrias selvagens, a satisfação desinibida de prazer pelas mulheres, ou do ódio em destruir e atormentar qualquer coisa hostil ou pertencente a um inimigo. Com a monopolização de uma autoridade central, a ameaça física ao indivíduo é lentamente despersonalizada. (ELIAS, 2000, p. 371 – tradução nossa). A crescente espontaneidade de desejos e medida maior de ameaça física, que são encontradas aonde quer que monopólios fortes e estáveis centrais ainda não se formaram são, como se pode observar, complementares. Para a estrutura dessa sociedade com sua extrema polarização, suas contínuas incertezas, corresponde à estrutura dos indivíduos que a formam e de suas condutas. Assim como nas relações de ameaça entre as pessoas bem como a possibilidade de vitória ou liberação aumentam mais abruptamente, mais repentinamente e incalculavelmente diante do indivíduo, desta maneira ele ou ela é lançado mais frequentemente e diretamente entre prazer e dor. (ELIAS, 2000, p. 371 – tradução nossa). Enquanto a situação momentânea muda, também mudam as expressões afetivas; se esta mudança traz prazer ela é saboreada ao máximo, sem cálculos ou pensamentos sobre possíveis futuras consequências. Se ela traz perigo, aprisionamento, derrota, estas também deverão ser sofridas desoladamente.

Enquanto a estrutura das relações sociais muda, enquanto as organizações que monopolizam o poder físico se desenvolvem e o indivíduo é mantido não mais na constante variação de disputas e guerras, mas, ao contrário, nas compulsões permanentes de funções pacíficas baseadas na aquisição de dinheiro e prestígio, as expressões afetivas também gradualmente passam a gravitar em torno de uma linha de equilíbrio. As flutuações de comportamentos e afetos não desaparecem, mas são moderadas. Os picos e abismos são menores, as mudanças menos abruptas. Por meio da constituição de monopólios de força, a ameaça que uma pessoa representa para outra é sujeita a um controle mais estrito e se torna mais previsível. O cotidiano é liberado de mudanças de destino. A violência física é confinada aos quartéis e deste local ela emerge apenas em casos extremos, em tempos de guerra ou de conflito

social, na vida individual. Como monopólio de certos grupos de especialistas ela é, normalmente, excluída da vida dos outros; e estes especialistas, toda a organização do monopólio da força, agora mantém-se a margem da vida social como forma de controle da conduta individual. (ELIAS, 2000, p. 372 – tradução nossa). A organização do monopólio da violência física não constrange o indivíduo por meio de ameaça direta. A monopolização da violência física, a concentração de armas e tropas armadas sob uma autoridade, faz do uso da violência mais ou menos calculável, e força pessoas desarmadas nos espaços sociais pacificados a restringir sua própria violência por meio de previsibilidade ou reflexão; em outras palavras, ela impõe sobre as pessoas um grau maior ou menor de auto-controle. (ELIAS, 2000, p. 372 – tradução nossa). O agenciamento de auto-controle individual, o superego, a consciência ou o que quer que a chamemos, é promovida, imposta e mantida nestas sociedades de guerreiros apenas em direta relação a atos de violência física; sua forma se combina a esta vida em seus grandes contrastes a transições mais abruptas. O que é estabelecido com a monopolização da violência física nos espaços sociais pacificados é um tipo diferente de auto-controle ou auto-constricção. É um auto-controle mais desapassionado. A agência de controle que se forma como parte da estrutura da personalidade do indivíduo corresponde à agência de controle na sociedade como um todo. (ELIAS, 2000, p. 373 – tradução nossa).

E é exatamente na mesma direção que as compulsões desarmadas operam, as constricções sem violência física direta às quais o indivíduo está agora exposto nos espaços pacificados, e das quais as restrições econômicas são uma instância. Elas requerem que o indivíduo incessantemente suplante seus impulsos afetivos momentâneos para manter os efeitos de longo prazo de seus comportamentos. Relacionados ao outro padrão, elas instilam um auto-controle que caracteriza suas condutas como um anel rígido, e uma mais estável regulação de seus impulsos de acordo com as normas sociais (ELIAS, 2000, p. 374 – tradução nossa). Mais tarde, como os laços que atravessam suas existências crescem e se tornam mais complexos, os indivíduos aprendem a se controlar mais estavelmente; eles se tornam menos prisioneiros de suas paixões do que anteriormente. Entretanto, enquanto estão mais ligadas pela sua dependência funcional das atividades de um número cada vez maior de pessoas, elas se tornam muito mais restritas em sua conduta, em suas oportunidades de satisfazer diretamente seus impulsos e paixões. Parte das tensões e paixões que eram anteriormente lançadas sobre a luta de homem a homem, devem



agora ser resolvidas a partir do interior do ser humano. A auto-transformação exigida pela vida em sociedade nem sempre leva a um novo equilíbrio entre satisfação dos impulsos e controle dos impulsos. Por meio das interdependências de grupos maiores de pessoas e da exclusão da violência física delas, um aparato social é estabelecido no qual as restrições entre as pessoas são transformadas mais longamente em auto-restrições. (ELIAS, 2000, p. 375 – tradução nossa). Tipos particulares de impulsos se tornam anestesiados pela estrutura específica de enquadramento social nos quais a criança cresce. Sob a pressão dos perigos que suas expressões implicam no espaço social da criança, eles se tornam cercados por medos automáticos em tamanha extensão que elas podem se ensurdecer e não responder a eles durante toda uma vida. Até agora o processo civilizatório individual, como o social, seguiu seu curso de maneira contínua. Sob o disfarce daquilo que os adultos pensam e planejam, as relações que se formam entre eles e os mais jovens possuem funções e efeitos nas personalidades destes últimos sobre as quais os adultos não intencionam e das quais eles mal tomam conhecimento. Neste sentido, aqueles resultados da padronização social dos indivíduos aos quais alguém se refere como “anormais” não são planejados; anormalidades psicológicas que não resultam da padronização social, mas que são causadas por características hereditárias não precisam ser consideradas aqui. (ELIAS, 2000, p. 376 – tradução nossa). Em ambos os casos é a rede de relações sociais nas quais o indivíduo vive durante sua fase mais inicial, isto é, durante a infância e a juventude, que se consolida sobre sua personalidade em desenvolvimento na forma de uma relação entre suas agências de controle, super-ego e ego, e seus impulsos libidinais. O aprendizado de auto-controles, chamadas “razão” ou “consciência”, “ego” ou “super-ego”, e a conseqüente formação de impulsos e afetos mais animais, em resumo a civilização do jovem humano, nunca é um processo totalmente sem dor; ele sempre deixa cicatrizes. Nestes casos, o sofrimento, transformado numa forma adulta, se repete de novo e de novo, e os conflitos não resolvidos da infância de uma pessoa nunca deixam de perturbar seus relacionamentos adultos (ELIAS, 2000, p. 377 – tradução nossa).

Teoricamente, portanto, não é difícil estabelecer em que se baseia a diferença entre o processo civilizatório que é considerado bem-sucedido e aquele que é considerado mal-sucedido. No primeiro, depois de todas as dores e conflitos deste processo, padrões de conduta bem adaptados ao enquadramento das funções sociais adultas são finalmente formados, um adequado tipo funcional de hábitos e ao mesmo

tempo – o que não necessariamente se desenvolve – um equilíbrio positivo do prazer. No outro, ou o auto-controle necessário socialmente é repetidamente adquirido, com um alto custo em satisfação pessoal, por um esforço enorme de mitigar energias libidinais opostas, ou o controle dessas energias, a renúncia de sua satisfação não é alcançada; e frequentemente não é possível desenvolver um equilíbrio positivo de prazer de nenhum tipo, porque os comandos e proibições sociais são representados não apenas por outras pessoas mas também pelo próprio *self*, já que uma parte dele proíbe e pune o que a outra deseja. A modelagem social de indivíduos de acordo com a estrutura do processo civilizatório do que o que agora nós chamamos “o Ocidente” é particularmente difícil. A resistência à adaptação aos padrões de civilização prevalecentes, o esforço que esta adaptação, esta profunda transformação de toda a personalidade custa alto ao indivíduo consideravelmente (ELIAS, 2000, p. 378 – tradução nossa). O que caracteriza o processo civilizatório no Ocidente de maneira única e especial é o fato de que aqui a divisão de funções atingiu um tal nível, os monopólios de força e taxaçaõ uma solidez, e a interdependência e competição se tornaram tão extensivas, tanto em termos de espaço físico e do número de pessoas envolvidas, sem paralelos na história humana.

Aqui cabe questionar por que a prevalência da Península Ibérica nas Américas a partir de 1492, com a descoberta de Cristóvão Colombo financiado pela Coroa Espanhola, não se traduziu numa hegemonia de representações simbólicas em períodos históricos posteriores. Nos sécs. XV e XVI, aconteceram os movimentos expansionistas com as grandes navegações que descobriram que não só a terra não era plana, como se imaginava, mas a América era habitada por índios das mais diferentes tribos, muitas das quais foram dizimadas pelo poder colonial que instalou um processo civilizatório centralizado na difusão do modelo europeu de sociedade. A religião, especialmente o cristianismo, teve um papel preponderante na formação dos Estados Nacionais modernos ameríndios, sendo que as colonizações inglesa e francesa da América do Norte deram origem ao imperialismo norte-americano, hoje, caracterizado pela hegemonia do modelo liberal capitalista criado na Inglaterra monárquica protestante do século XVIII. O cinema foi uma invenção francesa que tomou conta do mundo a partir de fins do século XIX e meados do séc. XX, especialmente depois dos esforços das duas grandes guerras mundiais vencidas pelos EUA e seus aliados, mesmo contra a máquina de propaganda totalitária de Goebbels e das inovações tecnológicas introduzidas pela famosa diretora de cinema

nazista Leni Riefenstahl. Aconteceram tentativas de implantação de uma indústria audiovisual nacional em diferentes países, como no Brasil, por exemplo, com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Atlântida Cinematográfica e a posterior estatal Embrafilme. Entretanto, estes esforços não foram suficientes para fazer frente ao poderio imagético e representacional das indústrias culturais norte-americanas, que contam com seis grandes estúdios de cinema até hoje: Universal Pictures, 20th Century Fox Pictures, Sony Pictures, Walt Disney/MGM Pictures, Paramount Pictures e Warner Brothers Pictures. Os únicos exemplos de cinematografias nacionais que fizeram frente à hegemonia hollywoodiana são o caso indiano, com *Bollywood*, assim como o caso nigeriano, a chamada *Nollywood*. Pedro Almodóvar se posiciona, portanto, num segmento de mercado dirigido a filmes de arte, ou de autor, com define Bazin na *Cahiers du Cinema*, abocanhando, ao redor do mundo, parte do mercado de cinema de arte ou independente que possui representatividade na Alemanha, com seu Festival de Berlim, na França, com seu Festival de Cannes e dentro dos próprios EUA com o *Sundance Film Festival*, dedicado a produções cinematográficas que não seguem o *script* das *majors* norte-americanas.

Vejamos, agora, como uma interpretação contemporânea do processo de desvio representado no cinema pode ser tratado segundo um autor contemporâneo, uma vez que as obras que analisaremos adiante foram produzidas entre 1986 e 1997. É preciso atualizar a interpretação da Sociologia do Desvio com um autor mais recente para que possamos compreender os processos de visibilização de identidades culturais minoritárias e seus silenciamentos.

### 3.7 Yoshino e a teoria de covering

Em “*Covering*”, Kenji Yoshino relaciona sua experiência como descendente de japoneses radicado nos EUA ao disfarce de identidade (que ele chama de *covering*) como um recurso comumente utilizado na sociedade norte-americana para que indivíduos considerados diferentes consigam algum nível de inserção social. Embora reconheçamos que a sóciodinâmica nos EUA possui peculiaridades relativas ao seu processo histórico, não podemos deixar de observar que lá também há disputas de grupos pela sobrevivência, o que significa lutas por poder e, portanto, o estabelecimento de regras que legitimam estes grupos, fazendo com que aqueles que não sigam as regras sejam estigmatizados como *outsiders*. A sociologia do desvio,

então, tem reverberações hoje e não poderia deixar de ter nos anos 1980 e 1990, quando Almodóvar produziu os filmes que serão analisados com base nas teorias estudadas anteriormente. Embora existam autores que caracterizem a pós-modernidade em função de uma transitividade das identidades nos fluxos informacionais contemporâneos, não nos parece que essa transitividade tenha eliminado a necessidade de associação do homem em grupos, um aspecto universal, assim como a criação de regras que legitimam esses grupos e, portanto, a possibilidade de uma perspectiva contrária ao normativo caracterizar a marginalidade.

O que é interessante observar na obra de Yoshino é que a conceituação do processo de *covering* (conceito cunhado por Goffman) revela um aspecto hipócrita da pretensa liberalização dos dogmas sociais: a necessidade de disfarçar, de encobrir um aspecto de um indivíduo (físico ou psicológico) para que ele tenha os mesmos direitos que os outros. Ou seja, a questão de Yoshino, que é advogado, é debater como a legislação civil americana não protege grupos minoritários ou *outsiders* de terem que camuflar suas identidades para alcançarem certa aceitação social. Os marginais em Almodóvar, que representam a redenção da sociedade espanhola em direção a uma nova realidade depois de anos de repressão política e cultural, são autenticamente *outsiders* com ideologias que justificam seus posicionamentos e não deixam de usar a estratégia de camuflagem para realizar seus desejos. Eles não estão em busca de aceitação social tanto quanto estão direcionados a satisfazer suas fantasias, mesmo que elas o levem a sua própria morte.

A camuflagem analisada por Yoshino nos EUA de hoje prova que o conceito de desvio não é tão anacrônico como parece à primeira vista. Quer dizer, falar em marginalidade nas décadas de 1980 e 1990 é perfeitamente plausível se considerarmos que ainda hoje, na nação considerada como paradigma civilizatório do Ocidente, a legislação não protege populações minoritárias de perda de espaços de poder em função de não assimilarem as normas do grupo dominante. O autor observa que a nova geração de americanos não discrimina um grupo, mas apenas a parte do grupo que não assimila as normas da maioria. Ele registra uma mudança: alguém não precisa mais **ser** branco, homem, heterossexual, protestante e sem deficiências para ser aceito, mas **agir** como se fosse branco, homem, heterossexual, protestante e não-deficiente. Em Almodóvar, esse escudo contra a exclusão social não existe. Seus personagens se lançam contra as normas sociais mais tradicionais com uma facilidade imensa e essa liberdade de ação os transforma em ídolos iconoclastas.

Para Yoshino, o *mainstream* é um mito. Os pesquisadores *queer* consideram que não é normal ser completamente normal. Todos temos necessidade de auto-expressão e *selves* disfarçados. A necessidade de gays assimilarem normas heterossexuais, ou de mulheres assimilarem normas masculinas ou de minorias raciais assimilarem regras brancas porque um grupo é considerado inferior ao outro é uma razão ilegítima para o processo de camuflagem da identidade. Nos EUA, hoje, todos os *outsiders* são sistematicamente convidados a assimilarem as normas do *mainstream* de forma que a igualdade é ferida. Para Yoshino, estes grupos deveriam se unir contra o disfarce coercitivo, exigindo igualdade não baseada na conformidade com as normas hegemônicas. Em Almodóvar, não observamos a discussão sobre a necessidade de igualdade de direitos civis para *outsiders*. Aparentemente, ele não se preocupa com esse posicionamento político. Mas ao mostrar os *outsiders*, a sua cultura, ele evidencia a liberalização dos comportamentos na Espanha pós-Franco.

Vimos então que a marginalidade é uma questão de perspectiva segundo Goffman, e que ela é resultado da luta por poder na sociedade, para Becker e Elias. Yoshino comprova que não só na década de 1960, quando foram desenvolvidas as teorias do desvio, mas também nas décadas de 1980 e 1990 e ainda hoje, faz sentido pensar em marginalidade, já que o autor identifica, ao estudar a assimilação de gays e negros à sociedade americana, o processo de camuflagem de suas identidades como condição para que eles sejam inseridos socialmente. Se não houvesse a imposição de determinadas normas e se os grupos que detêm o poder não se utilizassem das prerrogativas de rotular e estigmatizar com o objetivo de reforçar suas posições de superioridade, não seria necessário camuflar nada.

#### 4 MELODRAMA E CINEMA EM ALMODÓVAR

Siempre bajo mi punto de vista, los primeros ochenta fueron años intrépidos en los que el tiempo daba mucho de sí. No sólo éramos más jóvenes y más delgados, sino que el desconocimiento hacía que nos lanzáramos a todo con alegría. No conocíamos el precio de las cosas, ni pensábamos en el mercado. No teníamos memoria e imitábamos todo lo que nos gustaba y disfrutábamos haciéndolo. No existía el menor sentimiento de solidaridad, ni político, ni social, ni generacional, y cuanto más plagiábamos más auténticos éramos. Estábamos llenos de pretensión, pero la falta de perspectiva producía el efecto contrario. Las drogas sólo mostraban su parte lúdica y el sexo era algo higiénico. [...] ciertos círculos de Madrid eran idénticos a ciertos círculos de Nueva York. Círculos viciosos y sin salida, se entiende.<sup>9</sup>

*Pedro Almodóvar*

Segundo Jean Marie Thomasseau, o melodrama é um gênero que se pauta pela luta entre o bem e o mal absolutos. Há a ideia de um drama exagerado e lacrimojante. O melodrama pratica o culto da virtude e da família, remete à honra e ao senso de propriedade dos valores tradicionais (THOMASSEAU, 2005, p. 14). A virtude nunca fica sem recompensa e o crime nunca fica sem castigo (THOMASSEAU, 2005, p. 15). O melodrama seria uma degenerescência da tragédia. Ele era voltado a um público inculto, que não sabia ler. Tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania. Sempre termina com uma máxima moral.

---

<sup>9</sup> Sempre sob meu ponto-de-vista, o início dos anos 1980 foram anos intrépidos nos quais tínhamos muito tempo disponível. Não apenas éramos mais jovens e mais magros, como também o desconhecimento fazia com que nos lançássemos a tudo com alegria. Não conhecíamos o preço das coisas, nem pensávamos no mercado. Não tínhamos memória e imitávamos tudo o que gostávamos e tínhamos prazer ao fazê-lo. Não existia o menor sentimento de solidariedade, nem político, nem social, nem geracional, e quanto mais plagiávamos, mais autênticos éramos. Estávamos cheios de pretensão, porém a falta de perspectiva produzia o efeito contrário. As drogas só mostravam sua parte lúdica e o sexo era algo higiénico [...] certos círculos de Madri eram idénticos a certos círculos de Nova Iorque. Círculos viciosos e sem saída, sem e entende. (tradução nossa). (ALMODÓVAR, 2007, pp. 7-8 – tradução nossa).

No melodrama clássico, de um lado estão os bons, de outro, os maus. O vilão do gênero será sempre um solitário. A mulher aparece como a encarnação das virtudes domésticas. Segundo o autor, este tipo de narrativa se volta para o comportamento estereotipado dos personagens. Os dramaturgos adeptos do melodrama tinham uma missão moral e civilizatória.

Para Peter Brooks em "*The melodramatic imagination*", o melodrama é um sistema estético coerente. A consciência moral deve ser uma aventura, seu reconhecimento deve ser o material de um drama amplificado (BROOKS, 1995, p.6). Há uma metáfora de transação entre contextos. (BROOKS, 1995, p.9). O gênero se caracteriza pelo uso de forte emocionalismo; esquematização e polarização moral; formas de ser extremas em situações e ações; vilania explícita; perseguição do bem e recompensa da virtude; expressão extravagante e inflacionada; tramas obscuras; suspense; peripetéia de tirar o fôlego (BROOKS, 1995, pp. 11-12). O gênero valoriza o drama ético e intensamente emocional, baseado na oposição maniqueísta entre o bem e o mal. Para o autor, o melodrama revela o combate ético contra o mal na sociedade (BROOKS, 1995, pp. 12-13). Ele amplifica o cotidiano. O gênero se desenvolve a partir da Revolução Francesa como aquele que vai estipular o que é virtude e combater os inimigos da moral (BROOKS, 1995, p. 15). Deus havia se tornado uma interdição (BROOKS, 1995, p. 18). O melodrama encena a inocência perseguida e a virtude triunfante (BROOKS, 1995, p. 26). O bem e o mal são sentimentos morais. (BROOKS, 1995, p. 54)

O desenvolvimento dos meios de comunicação durante o século XX forjou o que se conhece como cultura de massa. Sua existência está condicionada aos avanços tecnológicos introduzidos pela chamada 3ª revolução industrial, que aglutinou aos princípios mecânico e elétrico das duas primeiras, respectivamente, a sofisticação da eletrônica. Mecanismos que possibilitam a troca de informações, em tempo real, entre regiões tão distantes quanto permite a esfericidade terrestre, ou, com uma defasagem mínima, entre astronautas russos tripulantes de uma estação espacial e espectadores de uma premiação musical num teatro de Nova Iorque, passam a fazer parte do cotidiano do homem contemporâneo crescentemente.

Massificar consiste em transmitir para o maior número de pessoas possível, através da mídia, uma determinada idéia que estimula o consumo de um produto, seja ele um brinquedo ou uma doutrina política, por exemplo. A origem dos princípios da massificação remonta ao discurso cristão do pecado, que pretendia introjetar nos fiéis

de fé católica a antecipação da culpa em relação a comportamentos que não interessavam à cúpula do poder eclesiástico, pois subvertiam (e ainda o fazem) a “ordem” que melhor lhes convinha. E não só à *techné* está subordinada esse processo de deturpação agenciada, mas também é evidente que esse é um instrumento que está intimamente ligado aos valores da economia capitalista: o objetivo é o lucro, portanto quanto mais publicidade melhor.

No início dos anos sessenta, quando os americanos já haviam solidificado sua hegemonia com a explosão das bombas atômicas na segunda guerra mundial, surge, lá mesmo nos Estados Unidos, um grupo de artistas que se volta para a temática da sociedade de consumo, tomando de empréstimo elementos - símbolos e estereótipos - da comunicação de massa, típicos daquela sociedade. Fruto do retorno à figuração nas artes visuais, a *Pop Art* foi, de certa forma, antecipada pelos *objets trouvés* e *ready made* de Marcel Duchamp no início do século XX. Ao aceitar, como artista, processos industriais de produção em massa, Duchamp quis pôr em questão o conceito de obra de arte e abalar o pensamento convencional.

Tendo como antecedentes imediatos a *Pop Art* inglesa e o Novo Realismo francês, a *Pop Art* surgida em Nova Iorque na década de sessenta é um movimento legitimamente americano. Segundo o artista *pop* Robert Indiana, a nova figuração

emerge do enfado com a supersaturação do Expressionismo abstrato, que, pela lógica de sua própria estética, é o fim da arte, o pináculo grandioso de um longo processo piramidal; os jovens artistas asfixiados pela atmosfera rarefeita (da arte abstrata) resolveram voltar-se para coisas menos exaltadas e menos refinadas, como, por exemplo, uma garrafa de Coca-Cola, um cone de sorvete, um hambúrguer ou um anúncio de supermercado, com a injunção COMA!. (MORAIS, s.d., p. 20)

Rauschenberg, Dime e Oldenburg com suas *combine-paintings* (pintura e objetos); Andy Warhol e suas serigrafias (a lata de sopa Campbell, Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Mao Tsé Tung); Lichtenstein e seu “pontilhismo” *sui generis* (que procura reproduzir os efeitos da imagem mecanicamente impressa); Indiana e a sinalização de estradas e *slogans*; Wesselmann e os “grandes nus americanos”; Rosenquist e a justaposição de imagens não-proporcionais; Segal e os manequins de gesso; e Allan D’Arcangelo, que se volta para uma “cultura das estradas”, construíram esse mosaico que assimila a realidade massificada do cotidiano, conferindo-lhe o *status* de obra de arte (ou vice-versa).

Douglas Davis, no ensaio “*The decline and fall of Pop: reflections on media theory*”, contido no livro “*Artculture - essays on the post-modern*”, defende:



The notion that a “print-culture” once existed and is now dying, to be replaced by a “visual culture”, with complete opposite values, linked in some manner to a pre-print, Catholic culture, is - in brief - absurd. The truth is, as always, far more difficult to state than that (which is why the truth is so often unpopular). [...] Both of these cultures have always existed side by side - that is, the instinct to write and read, away from the world, in meditation; the instinct to draw, to see, to embrace the world, and to perceive through the senses. They are in fact within us, as eye, mind and senses are yoked to each other. [...] Instead of thinking of the television set or the slide or the computer as icons for a new culture, I propose that they be considered extensions of the mind, like language, bound by the same laws, capable of the same open-ended activity, and of the same blunders.<sup>10</sup> (DAVIS, 1977, p. 58).

Davis nos ajuda a compreender melhor o impacto da emergência da arte pop no circuito das artes em geral. A incorporação dos ícones da comunicação de massa, antíteses da aura da obra de arte moderna, nos permite esclarecer uma das principais influências do trabalho cinematográfico de Almodóvar. Para Argan, em “Arte Moderna”:

A chamada morte da arte não é senão a decadência consumada de um conjunto de técnicas artesanais, que já não se coordena com o sistema industrial da produção - em muitos casos, da produção dos mesmos tipos de coisas que eram produzidas pela arte. É inquestionável, porém, que essa decadência criou um vazio cultural, por ora ainda não preenchido. Assim se explica porque a chamada morte da arte não acarretou o desaparecimento dos artistas e das instituições que se ocupam da difusão do conhecimento de suas atividades. É preciso tomar consciência do vazio deixado pela arte no contexto cultural, decidir a sorte da soma de valores, constituída pelo legado, ainda presente, das civilizações artísticas do passado; esse legado artístico ineliminável ainda é, pelo menos em termos quantitativos, o componente principal do ambiente material da existência, aquele que caracteriza as cidades. (ARGAN, 1993, 588).

Davis discorda de Argan no que diz respeito à visão fatalista de que o conceitualismo promovido pela *Pop Art* é um reflexo da limitação e não- funcionalidade do papel da arte num contexto cultural da sociedade de consumo. Enquanto Argan alega que não são os críticos que anunciam, mas que a própria arte vive seu fim, Davis preocupa-se em esclarecer a problemática sem radicalismos, através de uma proposta inteligente.

---

<sup>10</sup> A noção de que uma cultura-do-impresso existiu certa vez e está morrendo agora, e sendo substituída por uma cultura do visual, com valores completamente opostos, ligada de certa maneira a uma cultura Católica pré- impresso, é — em síntese — absurda. A verdade é, como sempre, muito mais difícil de se constatar do que isso (por isso ela é sempre tão impopular) [...] Ambas as culturas sempre existiram lado a lado — isto é, o instinto de ler e escrever, longe do mundo, em meditação; o instinto de desenhar, de ver, de descobrir o mundo, e de percebê-lo pelos sentidos. Elas estão de fato dentro de nós, como olho, mente e sentidos estão ligados uns aos outros. [...] Ao invés de pensar na televisão ou no retroprojeto ou no computador como ícones para uma nova cultura, eu proponho que eles sejam considerados extensões da mente, como a linguagem, submetidos às mesmas leis, capazes das mesmas atividades com início e fim e dos mesmos equívocos. (tradução nossa)

Certamente, frases como “*I want to be a machine*” ou profecias sobre o crescimento do poder da mídia feitas por Andy Warhol são suficientemente polêmicas em relação ao próprio cenário *Pop*. E não é de se espantar que a maioria dos críticos de arte, mesmo alguns anos depois, ainda não tenham conseguido sintetizar a realidade pós-moderna e os novos conceitos de arte que a acompanharam.

Corta. Do mundo das artes plásticas para a São Paulo dos anos 1980. Em *Cenas juvenis - punks e darks no espetáculo urbano*, Helena Whendel Abramo registra e analisa o movimento jovem na capital paulista da época, quando apareceram diversos grupos, com estilos diferenciados, articulados através da música, das roupas, dos adereços, das formas de lazer. Os pioneiros foram os *punks*, depois surgiram os metaleiros, carecas, *darks*, rastafáris, *rappers* e outros. Todos esses grupos chamaram a atenção pela agressividade real e simbólica de seus comportamentos, pelo pessimismo, pela elaboração da imagem, valorização do lazer e dos produtos culturais. Eles nasceram a partir do reconhecimento da juventude como classe social, que se deu após a segunda grande guerra, devido ao aumento do tempo livre do trabalhador, estimulado com a divulgação mundial das leis trabalhistas (ex.: diminuição da jornada de trabalho). Seus antecedentes podem ser reconhecidos nos chamados *teddy boys* (Teddy era o apelido do príncipe Edward, da Inglaterra), rapazes da classe operária londrina que, ao se vestirem, misturavam peças de diferentes ternos, e usavam gravatas mostrando os rostos de famosos atores de filmes de *cowboy*. Exemplos posteriores são os *skinheads*, os *mods*, *rockers*...

O movimento *punk surge*, inicialmente, como uma mobilização musical contra o estrelismo do *rock progressivo* dos anos 1970 (*Pink Floyd*, ...) que exigia uma grande infra-estrutura empresarial e financeira. Seu lema era: “*Do it yourself!*” (Faça você mesmo!). Essa proposta conquistou a adesão de jovens de classes trabalhadoras dos subúrbios ingleses, envolvidos na crise de desemprego gerada pela política de privatização de Margareth Thatcher. Sentiam-se estagnados, exilados socialmente, sem dinheiro e sem emprego. Outro lema era: “*No future!*” (Sem futuro! - afirmação realista, demonstração de preocupação com a contemporaneidade.). Adotaram a ideologia anarquista. O movimento chegou a São Paulo através da música de bandas inglesas como *Sex Pistols* e *The Clash*, e da banda americana *Ramones*.

Já os *darks* tinham uma preocupação mais incisiva de montar um espetáculo que chamasse a atenção para seus desencantos e para a aproximação do apocalipse.

Esses jovens formavam uma tribo singular, com sinais de identidade, locais de encontro, um imaginário e um discurso peculiares. Não se atribuíram um nome, nem se afirmaram como um grupo. A aglutinação deu-se em torno da música e da formação de bandas: o tipo de som e a temática das letras compunham um estilo reconhecível, diferenciado dos outros, que ficou conhecido como *rock* paulista. A imprensa acabou por batizá-los de *dark*s. Foram influenciados por bandas inglesas como *The Cure*, *Joy Division* e *Siouxsie and the Banshees*.

*Flashback.* Para Denilson Lopes, o *camp* não pode ser considerado exclusivamente gay, mas de fato tornou-se, ao longo do século XX, um elemento definidor da identidade homossexual. O autor identifica o surgimento do termo no artigo “Notas sobre o camp” (1964), de Susan Sontag (LOPES, 2002, p. 89). São desta mesma época os livros estudados no capítulo sobre marginalidade nesta tese. D’ Lugo nos informa sobre a emergência de uma cultura ligada ao universo gay na Espanha e que ganhou o rótulo de *cultura de la pluma*:

Though the culturally specific *cultura de la pluma* (Spanish gay culture) is at the heart of the artistic sensibility informing Almodóvar’s films, ironically it was not until his sustained international successes in the early 1990s, when the features of Spanish camp begin to diminish in his work, that the question of his films as “gay cinema” became an issue with some commentators (Leavitt 40; Pally 32-34; Smith, Laws 165-68). [...] Even my movies that are dominated by gay characters like *Bad Education* are not meant to have a homosexual sensibility... I make movies about strong passions. How a character jumps into a world to give sense to their life. I don’t like to classify movies in a sexual way. To me, it’s like saying, That’s a fat movie by Orson Welles. Or a brunette movie by Sofia Coppola. While it’s true that there is a gay culture that I draw from, this is only one influence on my films. I’m not a gay director who does gay movies for a gay audience. That would not interest me. (qtd. In Hirschberg 27) 11(D’LUGO, 2006, p. 6)

Em Calzada de Calatrava, La Mancha, Espanha, em 25 de setembro de 1949, nasce Pedro Almodóvar. Conforme registrado nos *press releases* distribuídos para promover seus filmes, até início dos anos 1990, embora tenha nascido na época da

---

<sup>11</sup> Embora a “cultura de la pluma” (cultura gay espanhola) esteja no coração da sensibilidade artística que informa os filmes de Almodóvar, ironicamente, não foi até seu sucesso internacional contínuo no início dos anos 90, quando os elementos do *camp* espanhol começaram a diminuir em seus filmes, que a questão de sua obra como “cinema gay” tornou-se um tema de debates para alguns críticos. (Leavitt 40; Pally 32-34; Smith, Laws 165-68). [...] Até meus filmes que são dominados por personagens gays como “Má Educação” não foram concebidos a partir de uma sensibilidade gay... Eu faço filmes sobre paixões fortes. Como um personagem salta num mundo para dar sentido à sua vida. Eu não gosto de classificar meus filmes de uma forma sexual. Para mim, seria como dizer, “aquele é um filme gordo de Orson Welles”. Ou “um filme moreno” de Sofia Coppola. Enquanto é verdade que há uma cultura gay da qual eu me alimento, esta é apenas uma das influências em meus filmes. Eu não sou um diretor gay que faz filmes gays para o público gay. Isto não me interessaria. (qtd. In Hirschberg 27) (D’LUGO, 2006, p. 6 – tradução nossa)

Guerra Fria, do mambo, de Balenciaga, da Guerra na Coréia, da Revolução Húngara, da morte de Stálin, nenhum destes grandes fatos históricos parecia abalar o vilarejo onde o jovem manchego crescia. Almodóvar, cita o material publicitário, sentia-se um astronauta na corte do Rei Artur. (STRAUSS, 2006, p. xi)

Claramente inspiradas pelas culturas e contraculturas norte-americanas, Madri e Barcelona tornaram-se, ainda durante o regime franquista, centros de uma produção cultural altamente criativa expressa não só em filmes, como também em histórias em quadrinhos, moda e um determinado estilo de vida muito semelhante àquele cultuado ao redor de Andy Warhol em Nova Iorque. Não é à toa que Almodóvar costumava ser apresentado em reuniões e jantares como o Warhol espanhol. (STRAUSS, 2006, p. 1)

Assumidamente influenciado por cineastas tão diversos quanto John Waters, Pier Paolo Pasolini, Cecil B. De Mille, Frank Tashlin, Blake Edwards, Billy Wilder, Stanley Donen, Visconti, Antonioni, Otto Preminger, Lubitsch, Preston Surges, Mitchell Leisen, Bergman e Alfred Hitchcock, entre outros, Almodóvar construiu sua carreira informado por diversos gêneros cinematográficos: *screwball comedies*, *thrillers*, épicos, filmes do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, películas do expressionismo alemão, filmes *noir* e melodramas. A falta de uma qualificação profissional específica na área de cinema foi certamente compensada pelo ávido consumo de filmes das mais variadas procedências que Almodóvar teve a oportunidade de vivenciar em sua juventude, desde os dez anos de idade, quando conta ter começado a freqüentar o cinema em Cáceres, cidade onde estudava nos anos 60. Após assistir *L'Avventura* (1960), de Antonioni, ele disse a si mesmo “Este filme se dirige a mim.”. *Bonjour Tristesse* (1958), de Otto Preminger, também causou um forte impacto, assim como *Cat on a hot tin roof* (1958), de Richard Brooks. Aos 12 anos de idade, conta ele, se alguém o perguntasse, definiria-se como um niilista. (STRAUSS, 2006, pp. 2-3).

Almodóvar também procurava se ocupar e esquecer a terrível solidão em que vivia lendo Lahos Zilahi, Mika Wattari, Morris West, Walter Scott e até Hermann Hesse e Françoise Sagan. Ao ler o romance que deu origem ao filme *Bonjour tristesse*, Almodóvar pensou: “Meu Deus, existem pessoas como eu! Não estou só!” (STRAUSS, 2006, p. 5). Ele conta:

My childhood was neither sad nor happy, I already felt the disapproval as a child I would later feel as an adult. Although my elder didn't know what they

disapproved of, their judgement of me had been made. I don't want it to sound dramatic but it was hard. Luckily, I wasn't traumatized by it because I have a very positive personality. I also escaped into books and films and this gave me enormous pleasure. But I did feel rejected and despised. The strength I possess, I found it within myself.<sup>12</sup> (STRAUSS, 2006, p. 8)

O depoimento acima evidencia o início de uma carreira *outsider* para Almodóvar. O cineasta aprendeu, desde criança, que havia algo de errado com ele pela forma como o tratavam. Nas relações sociais que estabeleceu, mesmo em sua família, lançaram-lhe olhares de reprovação. Almodóvar não fazia idéia do que reprovavam nele. Apenas sabia que isso o deixava extremamente isolado, ao ponto de ser hostilizado quando comentava sobre *A fonte da donzela* de Bergman, aos dez anos, com os amiguinhos da escola. (STRAUSS, 2006, p. 5) Almodóvar explica:

The first part of my career was highly influenced by the American underground, John Waters, Paul Morrissey, Russ Meyer, the Warhol factory and also English pop, Richard Lester and *Who are you, Polly Magoo?*, a wonderful film about fashion by William Klein.<sup>13</sup>(STRAUSS, 2006, p. 44)

Como explica D'Lugo, a origem rural e humilde de Almodóvar fez dele um cineasta *outsider* diante da turma de diretores espanhóis que lhe são contemporâneos, conforme defendem María Antonia García de León e Teresa Maldonado. O *background* do diretor se relaciona com um ambiente de pobreza, subdesenvolvimento e migração em busca de melhores condições de vida. Seus colegas, em geral, provinham da classe média urbana espanhola e tiveram acesso a sólidas formações educacionais num cenário metropolitano. (D'LUGO, 2006, p. 12)

O escritor Vicente Verdú classificou Almodóvar como membro de uma geração de espanhóis sem complexos. Segundo D'Lugo, "*that earlier generation's quest for artistic identity grew out of their awareness of Spain's marginalization within Europe.*"<sup>14</sup> (D'LUGO, 2006, p. 13). Ironicamente, marginalizada na Europa, a Espanha havia sido,

---

<sup>12</sup> Minha infância não foi triste nem feliz, desde criança eu já sentia a reprovação que mais tarde vivenciaria como adulto. Embora meus pais não soubessem o que eles desaprovavam, o julgamento sobre mim já havia sido feito. Eu não quero que soe dramático, mas foi difícil. Com sorte, eu não me traumatizei porque tenho uma personalidade muito positiva. Eu também me refugiava nos livros e filmes e eles me deram enorme prazer. Mas eu me senti rejeitado e desprezado. A força que tenho, eu tirei de dentro de mim mesmo. (tradução nossa)

<sup>13</sup> A primeira parte de minha carreira foi altamente influenciada pelo *underground* americano, John Waters, Paul Morrissey, Russ Meyer, a '*Factory*' de Warhol e o movimento *pop* inglês, Richard Lester e *Who are you, Polly Magoo?*, um maravilhoso filme sobre moda feito por William Klein. (tradução nossa)

<sup>14</sup> A busca daquela geração inicial por uma identidade artística emergiu da noção de que a Espanha estava marginalizada no continente europeu.

alguns séculos antes, a grande responsável pela descoberta da América e uma das maiores potências responsável pelas grandes navegações colonizadoras.

D'Lugo revela, curiosamente, que a mãe de Almodóvar, Francisca Caballero, o transformou em professor de literatura e escritor de cartas na vila onde moravam. A expectativa da família era que Almodóvar se tornasse padre. Portanto, foi encaminhado ao Colegio de los Salesianos em Cáceres aos oito anos de idade. (D'LUGO, 2006, p. 13)

Em 1967, aos 17 anos, mudou-se para Madri contra a vontade da família. “*I came to Madrid, and then, just as I arrived, there were, socially and literally speaking, two great explosions: one was the last cry of the hippy movement, and the other was the boom of South American literature.*”<sup>15</sup> Em 1970, o governo espanhol decretou a conhecida *ley de peligrosidad social* (lei de marginalidade), dando à polícia o poder de prender pessoas que aparentassem ser homossexuais. Na mesma época, a Escola Nacional de Cinema foi fechada sob suspeita de abrigar atividades comunistas. (D'LUGO, 2006, p. 14-5)

Enquanto trabalhava na companhia telefônica, Pedro Almodóvar conseguiu economizar dinheiro para comprar uma câmera de Super 8 e começou a produzir curtas-metragens no formato. Estes filmes chegaram a ser exibidos em festivais em Barcelona, o grande centro de atividade contracultural na Espanha da época. Lá, ele juntou-se a um grupo de artistas alternativos de vanguarda. Sua experiência com eles não foi bem-sucedida porque Almodóvar insistia em ser fiel a estruturas narrativas em seus roteiros cinematográficos. Mais exibições foram realizadas em Madri e Barcelona até que produziu, tecnicamente, seu primeiro longa-metragem, *Folle... Folle...Folleme... Tim*, com duração de 90 minutos, mas ainda filmado em Super 8. Almodóvar conta:

Cuando iba a trabajar a un almacén de la telefónica, cerca del pueblo de Fuencarral, pesaba todos los días por la M-30. Siempre me impresionaban esas enormes colmenas que se alzan sobre la autopista. Esa impresión y una determinada emoción encontraron su soporte años más tarde en ¿Qué he hecho yo para merecer esto?. Pero Madrid no sólo era esa miseria, también descubrí una ciudad enloquecida que se divertía clandestinamente bajo la dictadura y se preparaba para cambiar a ritmo de vértigo en el momento en que esa pesadilla desapareciera. [...] Mi vida y mis películas están ligadas a Madrid como las dos caras de una moneda.<sup>16</sup> (ALMODÓVAR, 2007, p. 136)

<sup>15</sup> Eu vim para Madri, e então, quando cheguei, haviam, social e literalmente falando, duas grandes explosões: uma era o último grito do movimento *hippie*, e a outra o *boom* da literatura sul-americana. (tradução nossa)

<sup>16</sup> Quando ia trabalhar na companhia telefônica, perto do povoado de Fuencarral, passava todos os dias pela M-30. Sempre me impressionavam as enormes colméias que surgiam sobre a auto-

Almodóvar é herdeiro de uma história que começou no fim do século XIX, quando chegou à Espanha o cinematógrafo dos irmãos Lumière<sup>17</sup>. O primeiro filme espanhol foi *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1897), dirigido por Eduardo Jimeno. O primeiro filme ficcional foi feito por Fructuoso Gelabert (*Riña en un café*, 1897). Durante anos, os temas dos filmes espanhóis reduziram-se a representações da tradição literária, dos costumes folclóricos e de episódios históricos. Nos anos 30, Buñuel abriu o estúdio Filmófono, numa tentativa de implantar uma indústria cinematográfica espanhola, no entanto, o problema da concorrência com o produto norte-americano impediu que a Espanha criasse uma indústria de cinema como aconteceu com a maioria dos países durante o século XX. Em 1947, é criado o Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas que se transformou depois na Escola Oficial de Cinematografia. Muitos diretores formaram-se nela e depois, transformaram-se em professores, como Berlanga, Bardem, Saura, Miró, Erice entre outros. Outra linha de diretores importantes surgiu da Escola de Barcelona, que se caracterizou por sua proposta de estruturas narrativas abertas e inovadoras. Entre os que ainda atuam hoje, estão Gonzalo Suárez e Vicente Aranda.

Junto com o movimento contracultural da década de 1980, principalmente em Madri e Barcelona, surgiu um cinema provocador, com apelo comercial reduzido, a princípio, mas que, posteriormente, demonstrou grande potencial. Nesta corrente, destacaram-se Pedro Almodóvar e, numa linha mais convencional, Fernando Colomo. Em Barcelona, entre as figuras mais notórias encontramos Bigas Luna com “*Bilbao*” (1978), “*Las edades de Lulú*” (1990) e “*Jamón, jamón*” (1992).

Entre os diretores da nova geração, destacam-se: Juanma Bajo Ulloa (*Alas de mariposa*, 1991, *La madre muerta*, 1993, e *Airbag*, 1997), Alex de la Iglesia (*Acción mutante*, 1992, *El día de la bestia*, 1995, e *La comunidad*, 2000), Julio Medem (*Vacas*, 1992, *La ardilla roja*, 1993, e *Los amantes de círculo polar*, 1998) e Alejandro Amenábar (*Tesis*, 1996, e *Los otros*, 2000).

[...]Really, my story is almost a low-level melodrama.” Pedro Almodóvar explains [...] I mean, a boy who comes from a village just trying to survive and all these kinds of things that happen only in the movies. It’s an impossible

---

estrada. Essa impressão e uma determinada emoção encontrarão expressão anos mais tarde em “O que eu fiz para merecer isto?”. Mas Madri não era apenas miséria, também descobri uma cidade enlouquecida que se divertia clandestinamente sob a ditadura e se preparava para mudar a um ritmo vertiginoso no momento em que ela desaparecesse. [...] Minha vida e meus filmes estão ligados a Madri como as duas faces de uma moeda. (tradução nossa)

<sup>17</sup> “Cine español” (2006). *Enciclopedia Microsoft Encarta Online 2005*. Consultado em 15/05/2006, 11h00. [http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761586869/Cine\\_espa%C3%B1ol.html](http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia_761586869/Cine_espa%C3%B1ol.html)

*story, but it happened like that. It's a surprise that I'm making movies, because in my case it was almost impossible to dream of that. I was not born in the right place in the right family in the right town in the right language or in the right moment to make movies. But I did, so it's like dreaming of being a bullfighter when you're born in Japan or England... I wanted to be a storyteller. I just wanted to tell stories with images in movement, Super 8, 35 mm, whatever. And I started doing it when I could. Before making features, I made ten years of Super 8 movies just with one small camera. For me, that was to be a director, not to go and be nominated for an Oscar in Hollywood. (Noh 124-25)<sup>18</sup> (D'LUGO, 2006, p. 2)*

É relevante voltarmos um pouco mais no tempo para compreender como surgiu e se desenvolveu essa Espanha autoritária contra a qual a cinematografia almodovariana investe com tanta libido. Nos primeiros anos do século XX, a Espanha não ficou imune ao surgimento do movimento proletário, dos partidos de esquerda e das centrais sindicais, responsáveis por ações grevistas e revolucionárias. A Monarquia espanhola, entretanto, não encontrou respaldo junto à população para realizar as reformas necessárias ao enfrentamento da crise econômica. O governo parlamentar foi dissolvido. Instalou-se uma crise constitucional no país, agravada por movimentos separatistas de bascos e catalães e pela guerra para manter o Marrocos colonizado. Em 1923, o Rei Afonso XIII, com apoio da burguesia, dos latifundiários, da Igreja e do exército, promoveu a instalação de uma ditadura militar chefiada pelo general Miguel Primo de Rivera. O regime espanhol inspirou-se no modelo fascista italiano. A Depressão de 1929 não foi controlada pelo general que sucumbiu à pressão popular e foi demitido. Eleições gerais foram convocadas em 1931. A vitória de socialistas, comunistas, empresários, separatistas e anarquistas fez com o que o Rei abdicasse do trono e proclamasse a República. Não havendo acordo entre os membros da coalização, o governo não se estabilizou adequadamente. As forças de direita fundaram um partido nacional-socialista em 1931, a *Falange*. Os esquerdistas organizaram-se na Frente Popular que venceu as eleições de 1936 com a proposta de realizar uma reforma agrária. (PAZZINATO, 1994, pp. 259-260)

---

<sup>18</sup> “Realmente, minha história é quase um melodrama de baixo-nível”, explica Pedro Almodóvar [...] “Quero dizer, um rapaz que vem de uma cidade apenas tentando sobreviver e todas estas coisas que acontecem apenas nos filmes. É uma história impossível, mas aconteceu assim. É uma surpresa que eu esteja fazendo filmes, porque no meu caso, era quase impossível sonhar com isso. Eu não nasci no lugar certo, na família certa, na cidade certa, falando a língua certa ou no momento certo para fazer cinema. Mas eu fiz, então é como se sonhasse em ser um toreador e tivesse nascido no Japão ou na Inglaterra... Eu queria ser um contador de histórias. Eu só queria contar histórias com imagens em movimento, Super 8, 35 mm, não importava. E eu comecei a fazê-lo quando pude. Antes disso, fiz dez anos de filmes em Super 8 com uma pequena câmera. Para mim, isto era ser um diretor, e não ser nomeado para um Oscar em *Hollywood*. (tradução nossa)



Militares conservadores resistiram às mudanças e organizaram a União Militar Espanhola (UME). Com o assassinato do líder conservador Calvo Sotelo em julho de 1936, as tropas chefiadas pelo general Franco, sediadas no Marrocos, se rebelaram e invadiram a Espanha pelo estreito de Gibraltar, dando início à Guerra Civil. Itália e Alemanha ajudaram Franco a esmagar os republicanos e, com a tomada de Madri em 1939, implantou-se a ditadura que só teria fim em 1975. Governada por mais de 30 anos pelo fascista Francisco Franco, a Espanha só começou o processo de distensão política em 1969, quando o general indicou como seu sucessor o príncipe Juan Carlos de Bourbon, após ter restaurado a monarquia constitucional. Somente com a morte de Franco, em 20 de novembro de 1975, o rei foi coroado e deu início a amplas reformas. Em 1977, foram realizadas Eleições Gerais, levando Adolfo Suárez, da União Centro Democrática, ao poder como primeiro-ministro. Suárez promoveu o desenvolvimento econômico e enfrentou o terrorismo separatista de catalães e bascos. Em 1982, Felipe González, do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE) elegeu-se primeiro-ministro e conseguiu incluir a Espanha no Mercado Comum Europeu em 1986. (PAZZINATO, 1994, pp. 260-261; 300-301)

Pedro Almodóvar começou sua carreira lançando o curta-metragem “Film político”, em 1974. O diretor, um dos mais criativos e polêmicos da atualidade, apresenta aos espectadores uma obra baseada na representação dos desvios humanos. Este aspecto atravessa toda a filmografia do diretor e constitui realmente um tema de seu interesse: ele o enfatiza. Temas fortes, tabus sociais como o incesto, a bissexualidade, a pedofilia e os distúrbios mentais compõem, ao lado de outros tópicos mais comuns nos meios de comunicação, como homossexualidade, violência e uso de drogas, um retrato crítico da sociedade espanhola, que ao representar com maestria um contexto bem localizado, se universaliza.

Segundo D’Lugo:

Almodóvar’s first two commercial features have often been characterized as chronicles of Madrid’s youth culture in the years immediately following Franco’s death and the beginning of the political transition to democracy (Mazierska and Rascaroli 30-31). [...] As author-in-the-text, he metaphorically embodies new cultural identities emerging from previously marginalized groups. [...] (his) youthful characters seek to identify with international youth culture. [...] these early films depict a utopian, asocial Madrid, highly inflected by the filmmaker’s personal style and yet “realistically symptomatic of present problems and lifestyles” (31).<sup>19</sup> (D’LUGO, 2006, p. 16-7)

<sup>19</sup> Os primeiros dois filmes comerciais de Almodóvar foram freqüentemente caracterizados como crônicas da cultura jovem da Madri nos anos imediatamente após a morte de Franco e o começo

Entre fins dos anos 1970 e início da década de 1980, Madri presenciou o surgimento de um movimento contracultural juvenil chamado “*La movida madrileña*”. Tratava-se de uma reação ao *Movimiento franquista*. O título também pode ter sido criado a partir de uma referência ao uso de drogas: fazer uma *movida*, segundo Javier Escudero (citado por D’Lugo), significava comprar drogas. O rompimento com as tradições culturais da Espanha totalitária de Franco envolveu os artistas no que D’Lugo explica ser o *pasotismo*, espécie de estilo pautado pela indiferença, letargia e despolitização. Almodóvar explica:

There existed a very independent playfulness. You did things because it was fun to do them. In a certain respect, frivolity became a political position in order to pose a way of life that absolutely rejected boredom. The apoliticism of those years was a very healthy response to all the disastrous political activity that had achieved nothing. (qtd. In Gallero 219).<sup>20</sup>(D’LUGO, 2006, p. 18)

A transição de regimes autoritários para a democracia, em geral, é precedida por uma espécie de produção cultural que anuncia os anseios de liberdade de expressão. Essa produção pode ser categorizada como contracultura e, de maneira alguma, fica restrita aos movimentos artísticos ligados à esquerda pós-68. Ken Goffman e Dan Joy nos mostram que o conceito de contracultura se aplica a diversos períodos históricos distintos, desde a Grécia Antiga até os dias atuais:

A contracultura é “ruptura” por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana que é a fonte perene do verdadeiramente novo — e verdadeiramente grandioso — na expressão e no esforço humano. Dessa forma, a contracultura pode ser uma tradição que ataca e dá início a quase todas as outras tradições. (SIRIUS, 2007, p. 13).

Em *Contracultura através dos tempos – do mito de Prometeu à cultura digital*, Ken Goffman e Dan Joy nos apresentam, em retrospecto historiográfico, uma série de manifestações culturais que, em suas épocas, representaram modelos de rompimento com a cultura hegemônica, caracterizando-se, portanto, como expressões de

---

da transição política para a democracia (Mazierska and Rascaroli 30-31). [...] Como autor-no-texto, ele metaforicamente incorpora novas identidades culturais que emergem de grupos previamente marginalizados. [...] (seus) personagens jovens buscam se identificar com a cultura juvenil internacional. [...] estes filmes iniciais retratam uma Madri utópica, asocial, altamente personalizada pelo estilo do diretor, mas ainda assim representando estilos de vida e problemas da época. (tradução nossa)

<sup>20</sup> Existia uma diversão independente. Você fazia coisas porque era divertido fazê-las. De certa maneira, a frivolidade tornou-se uma posição política de forma a impor um estilo de vida que rejeitava o tédio com veemência. A alienação daqueles anos foi uma resposta muito saudável a toda a desastrosa atividade política que não conquistou nada. (tradução nossa)

contracultura. Goffman e Joy argumentam, entretanto, que esta visão que opõe a produção contracultural à cultura hegemônica é simplista e questionável. Eles, então, listam aspectos que definem a contracultura:

- a) as contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais;
- b) as contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente;
- c) as contraculturas defendem mudanças individuais e sociais. (SIRIUS, 2007, p. 50)

A característica principal de um indivíduo contracultural é seu compromisso com a mutabilidade: os autores identificam nesse agente um processo fluido que admite constante transformação na identidade pessoal, nos interesses e objetivos. Pessoas contraculturais realizam o que Nietzsche chamou de “transposição dos valores” — a filosofia de vida que depende de permanente transformação de valores, percepções e crenças, como um objetivo em si. (SIRIUS, 2007, p. 53)

Pedro Almodóvar migra da Espanha rural para uma das mais importantes metrópoles do mundo, Madri, e é lá, em plena década de 70, quando o regime político autoritário de mais de 30 anos no país começa a ceder espaço à ordem democrática, que ele se junta a outros artistas. Inspirados por ícones da comunicação de massa, freqüentemente citados em seus filmes, no movimento *punk* inglês e na *Pop Art* capitaneada por Warhol em Nova Iorque, Almodóvar reconfigura a cinematografia espanhola documentando a ansiedade da juventude madrilenha por novos estilos de vida que os permitam ser mais autênticos e livres. Informado por *Hollywood* e pelo cinema de autor europeu, combinando *camp*, *kitsch* e a *cultura de la pluma*, o diretor de cinema parte de uma realidade estigmatizada como marginal.

Comentando o clima que pairava sobre a Espanha em 15 de junho de 1977, quando da realização das primeiras eleições gerais no país, após longuíssima ditadura, o historiador e cineclubista Martí i Rom destacou que, dado o grau de “agitação e conscientização” generalizada, a sensação que se tinha era de que, finalmente, a política e a cultura haviam abandonado as catacumbas, saindo das “cloacas (e prisões) às quais o franquismo as havia confinado” para “inundar o espaço público” (MARTÍ I ROM, 1983: 141). Independente do fato de que essas eleições dariam vitória, com 34% dos votos, aos “herdeiros” de Franco, disfarçados agora sob o manto da UCD (Unión de Centro Democrático), a Espanha se fazia festa. Franco estava morto e seu famigerado regime definhava a olhos vistos. Neste mesmo período, Almodóvar trabalhava sobre o roteiro daquele que seria seu primeiro filme comercial, *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* (1980). (SILVA in CAÑIZAL (org.), 1996, p. 54)

## 5 O GROTESCO EM ALMODÓVAR

No livro clássico “A comunicação do grotesco” (Vozes, 1972), Muniz Sodré faz uma introdução à cultura de massa brasileira. Para o autor, os pesquisadores de trabalhos sobre comunicação ou cultura de massa, no Brasil, lembram bastante Bouvard e Pécuchet, personagens de Flaubert, muito ligados aos princípios dos manuais e pouco aos fatos. E, ainda segundo Sodré, a época, quase nada se dizia sobre a cultura de massa nacional. Para ele, isto decorre do fato de que há o velho vício de transplante cultural das elites intelectuais nacionais e à, segundo ele, pobre tradição de reflexão sobre nossa realidade. Também, em certa medida à confusão em torno da Teoria da Comunicação e todas as suas variantes (SODRÉ, 1972, p.5).

Sodré observa que Althusser já identificara que uma ciência em nascimento corre o risco de pôr a serviço de suas metodologias habituais a ideologia em que se baseia. Segundo Sodré:

[...] sem a instauração do processo teórico necessário à sua constituição definitiva como ciência, a comunicação corre o risco de converter-se numa técnica de recursos gigantescos destinada à promoção e à perpetuação dos objetos e símbolos da sociedade de consumo ocidental. (SODRÉ, 1972, pp. 5-6)

Ainda de acordo com o referido autor, quando são visíveis a derrocada dos sistemas tradicionais da política e de comunicação e o avanço inexorável dos meios eletrônicos, “a cultura nacional permanece presa a padrões imobilistas”. Para Sodré, enquanto a ciência se desenvolve, as representações coletivas continuam séculos atrasadas. É a partir do ponto-de-vista da alienação e de uma crise que o autor observa a cultura de massa brasileira.

Para o pesquisador, todo grupo de pessoas só é possível mediado por uma coerência interna – a qual ele chama de cultura – que é também parte de sua estrutura (SODRÉ, 1972, p. 12). As sociedades históricas possuem diferentes sistemas de comunicação, entretanto a Sociologia identifica dois tipos principais: o sistema oral e o sistema por *media* (veículos indiretos ou de comunicação de massa). Sodré elabora, já em 1972, um quadro que nos permite visualizar essa distinção:

	2	1
	<b>Sistema de <i>media</i></b>	<b>Sistema oral</b>
Canal	<i>media</i> (com. indireta ou difusão)	oral (com. direta ou face-a-face)
Público	massa (ampla, dispersa, heterogênea)	primário (homogêneo)
Fonte	profissional (habilitação)	hierárquica (baseada no <i>status</i> social)
Conteúdo	Descritivo	prescritivo (baseado no costume e na tradição)

Fonte: SODRÉ, 1972, p. 12

Para o autor, o fenômeno da *cultura de massa* só foi possibilitado pelo desenvolvimento do sistema de comunicação por *media*, isto é, pela difusão e multiplicação desenfreada de veículos de massa – o jornal, a revista, o filme, o disco, o rádio, a televisão e, acrescentamos, mais recentemente, a rede mundial de computadores e suas páginas sociais, profissionais, fotográficas, multimídia e também de vídeo. Como causas desse processo, Sodré identifica a urbanização crescente, a formação de públicos de massa e o aumento nas necessidades de lazer e entretenimento, além, é evidente, do desenvolvimento da infraestrutura tecnológica que permite a interligação de todos esses meios na contemporaneidade.

Sodré argumenta que, no séc. XIX, a classe vitoriosa, detentora dos meios de produção, buscou patrocinar integralmente a cultura e seus intelectuais. Segundo o autor, estes se mantinham disponíveis, periodicamente, para a vida social, entretanto, de forma mais geral, esta era compreendida como a vida da nova classe no poder. No séc. XX, a cultura tida como erudita voltou a fechar-se sobre si mesma numa posição que elogiava a aristocracia do espírito, diferenciando-se – como após a Reforma – da vida comum.

De desenvolvimento veloz e em escala planetária, ela apresenta características transnacionais em vários aspectos. São exemplos comuns os modelos (de corpos, de beleza, de auto-realização, de felicidade, de bem-estar etc.) do cinema americano, os atributos da redação publicitária, os *copyrights* de grandes publicações européias ou americanas, em geral, importados, adaptados e consumidos por países de culturas nacionais diversas (lembramos que Sodré escreve o texto no início da década de 70, antes da revolução digital, das redes sociais como Facebook, Instagram, YouTube e dos sistemas de comércio eletrônico como a Amazon e o Netflix, que alteraram significativamente este panorama, com a difusão cada vez maior de segmentos de consumo antes marginalizados pela indústria de massa como as identidades culturais

minoritárias como LGBT`s, negros, pobres e oprimidos em geral, que, hoje, fazem um uso intensivo destes novos meios). Apesar da lacuna tecnológica, o texto de Sodré é contemporâneo quando enfatiza que estes meios valorizam o que ele chama de grotesco. Naquele período, a cultura de massa e a cultura considerada erudita eram dois aspectos de uma mesma realidade antropológica, não significando que não houvesse mais hierarquização entre eles.

Para Sodré, a partir do séc. XIX, o monopólio da cultura foi desconstruído pelos ideais democráticos e pelo maior acesso à educação. Segundo o autor, as massas recém-despertadas para conteúdos que anteriormente eram objeto privilegiado das elites, tornaram-se excelentes mercados consumidores para uma indústria que engatinhava. Sodré identifica, como parte do processo, inicialmente, o barateamento do jornal, a difusão do folhetim que viria a desembocar no sucesso das telenovelas, por exemplo.

O que acontece com a cultura oral durante este processo, perguntava-se Sodré nos anos 70? Para ele, ela é destruída e incorporada ao novo sistema. Podemos dizer que é exatamente o que vem acontecendo como processo de digitalização dos meios de comunicação. Como as telecomunicações se tornaram onipresentes no mundo contemporâneo, a informática e os algoritmos passaram a reger a hierarquização de conteúdos culturais, aumentando, em muitos casos, as lacunas entre os diferentes estratos de cultura, popular, de massa e erudita, que, organizadas em redes, têm sua hierarquização horizontalizada em prol da inclusão total por meios eletrônicos e digitais. Como dizia McLuhan, o meio é a mensagem. Os celulares, disponíveis em várias faixas de preços e modelos acessíveis a todos os segmentos de mercado, tornam essa antiga hierarquização da cultura em cultura erudita das classes dominantes, cultura popular ou folclore pertencente ao povo e cultura de massa transnacional, ou indústrias culturais (jornais, revistas, televisão, softwares), numa grande única indústria que passa a monetizar informações e comportamentos de consumo em grandes bases de dados gerenciadas automaticamente por microcomputadores capazes de processarem uma infinidade de cálculos matemáticos na expectativa de criar perfis de consumo para cada nó da rede, oferecendo-lhe o conteúdo apropriado, sem distinção de classe ou estrato social. Imaginar, entretanto, que neste mundo de *big data*, prevalece a democracia e a meritocracia é de uma ingenuidade pueril. Na plataforma de *streaming* de vídeos YouTube, publicidade é anexada a vídeos de autores pulverizados pela plataforma que passaram a ter acesso

aos meios de produção que do ponto de vista tecnológico, se tornaram acessíveis em larga escala. Essas plataformas privilegiam a mobilidade, a personalização e circuitos de consumo de informação e de arte. Assim, elas permitem a emergência de grupos sociais minoritários, como os LGBT`s, os negros, os oprimidos em geral.

Na década de 70, Sodré caracterizava o sistema de comunicação nacional como aquele que acionava uma política de manutenção de um sistema de inércias, ajustado ao interesse de forçar o consumo. Segundo o autor, num país de poupança deficiente, o sistema da cultura de massa estava, contraditoriamente, montado para forçar o que os economistas chamam *efeito de demonstração*: havia o estímulo de necessidades por meio de modelos sócio-culturais importados e adaptados, embora não houvesse dinheiro suficiente para remunerá-las. Deste modo, a poupança que, se dirigiria a investimentos produtivos, poderia financiar o desenvolvimento nacional, se empobrecia (SODRÉ, 1972, p. 22).

Diz o autor:

Como a precariedade do equilíbrio financeiro é uma das características básicas da economia da cultura de massa, os veículos – no caso, a televisão e a imprensa – dependem hoje [em 1972] quase inteiramente da Publicidade, que não é um mecenas desinteressado. A cultura de massa tem de ser entendida, portanto, no interior de um sistema complexo, para o qual confluem: (a) as motivações de consumo orientado segundo os interesses das empresas nacionais e estrangeiras, através do financiamento publicitário; (b) os interesses eventuais dos governos; (c) a recuperação mítica da cultura oral; (d) a diluição da cultura elevada, mas também o processo de criação em termos de cultura de elite; (e) o acionamento dos velhos mecanismos da consciência coletiva nacional, através dos quais os detentores do sistema de comunicação projetam a sua formação psicológica (as suas alucinações) de elite. (SODRÉ, 1972, pp. 21-22).

Para Sodré, depois de 1940, o processo de industrialização do Brasil diversificou o sistema industrial brasileiro, levando o país a reduzir a um mínimo as importações de bens de consumo. Ele argumentava, entretanto, que, na época, essa industrialização se fez sem a participação integral da nação, apenas um seleto segmento da população – cerca de 5% do total – pôde ingressar na chamada era do consumo. Este segmento, ora privilegiado, que se concentrava na maior parte no Rio e em São Paulo, passou a importar padrões da cultura de massa dos países de economia desenvolvida, consumindo-os e retransmitindo-os ao restante da população. Voltados para o lazer, ideal mítico do consumo, num país que, na década de 1970, ainda aspirava ao pleno emprego industrial, os veículos de massa brasileiros desenvolveram, na sua maioria, segundo Sodré, uma trajetória alienante e imobilista.

Será que a internet, as redes sociais e as plataformas de *streaming* modificaram esse panorama?

Para o autor, em 1972, a ênfase recaía sobre uma espécie de realização introspectiva, de autoconhecimento, desconectada dos valores materiais, de certo modo mais próxima da cultura hedonista (helenística) do Terceiro Século Grego – que se caracterizou pelo misticismo, pelo desprestígio da razão, pela busca do orientalismo – do que da civilização tecnológica do século XX.

Em “A comunicação do grotesco”, Muniz Sodré denuncia que a extrodeterminação brasileira ainda atravessava sua pré-história. Para ele, os veículos de massa operam como modelos transplantados da cultura de massa estrangeira, apoiadas em velhos mecanismos psicossociais tais como: (1) o espírito de conciliação; (2) o otimismo generalizado; (3) o personalismo exagerado; (4) o gosto pelo verbalismo; (5) a transigência nas relações raciais (SODRÉ, 1972, pp. 31-35).

Ele cita brevemente o carnaval como uma instância de expressividade espontânea da vontade coletiva de liberar-se, divertindo-se. Sodré já identificava os traços que transformariam o carnaval de rito de celebração comunitária gradualmente num grande espetáculo. Afirmava ele: “O universo evasivo da cultura de massa brasileira é realmente o do velho jogo oral, recriado pelo *offset* ou pelo olho eletrônico das câmeras.” (SODRÉ, 1972, p. 36)

Finalmente, o autor chega a uma indagação que muito nos interessa nesta tese. Existiria um sentido escatológico na cultura de massa brasileira ou na espanhola? Ele define escatologia como a reflexão ou doutrina das coisas finais (do mesmo modo como se reflete sobre as origens). Na Medicina, o termo ganha sentido coprológico – é o estudo dos excrementos (SODRÉ, 1972, pp. 36-37)

Para ele a Escatologia implicava, na década de 70, numa atitude cultural com relação à História. O autor explica que a cultura oral brasileira foi marcada, desde suas origens, por uma Escatologia naturalista – que via o homem como parte de uma natureza manifesta em ritmos cíclicos, recorrentes. Como o homem estaria integrado organicamente à natureza, qualquer desacerto, injustiça ou aberração deveria ser vista como uma alienação do seu estado natural, remediável pelo culto ou pela magia.

Afirmava Sodré que o portador de deformação física, por exemplo, era percebido historicamente como um desvio da organicidade natural, como monstro (*Teratos*). Isto teria gerado em nossa mitologia figuras como o lobisomem, o mão-de-cabelo, etc. Ainda na década de 1970, afirmava Sodré, em cidades do interior do



Brasil, o deformado físico (a mulher-macaco, o menino com cara de jumento, etc.) eram vividos como fenômenos da ordem sobrenatural – castigo dos céus – e, muitas vezes, como espetáculo, já que poderiam ser exibidos, a dinheiro, em feiras, ou simplesmente vendidos como histórias na literatura de cordel (SODRÉ, 1972, p. 37).

O autor também argumenta que o fato social poderia ser vivido como desvio teratológico. Ele cita o caso da madrasta, por exemplo. Diz Sodré que o *ethos* da cultura de massa brasileira, tão perto quanto ainda se acha da cultura oral, é influenciado marcadamente por estórias escatológicas da tradição popular. O fascínio pelo extraordinário, pela aberração, segundo ele, era fato consumado nos programas de variedades (fatos mediúnicos, aberrações físicas como as irmãs siamesas, aleijões, flagelações morais, etc.) Neste ponto, a Escatologia consegue unir os dois sentidos: o místico e o coprológico. Segundo Sodré, os temas coprológicos – os quais na literatura de Beckett, Miller ou Arrabal, são subvertidos a uma transfiguração crítico-revolucionária – passavam a compor, na cultura de massa brasileira, a estrutura do mau-gosto e do *kitsch*, elementos primordiais na cinematografia de Almodóvar.

Enfim, para Sodré, o grotesco parece ser a categoria estética mais apropriada para a percepção desse *ethos* escatológico da cultura de massa nacional. Segundo ele, realmente, o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente – isto é, tudo que à primeira vista se localizava numa ordem inacessível à “normalidade” humana – encaixavam-se na estrutura do grotesco. Citado por Sodré, Wolfgang Kayser afirmava que o grotesco só se experimentava na percepção da obra. Seu sentido seria, assim, relativo: uma máscara indígena poderia parecer-nos grotesca, mas ter uma forma familiar dentro da ordem racional dos silvícolas. Sodré, ainda citando Kayser, afirma que era perfeitamente concebível que se considerasse como grotesco “aquilo que na organização da obra não se justifica como tal”. Para o autor, dito de outra forma, o grotesco seria uma aberração de estrutura ou de contexto. Ele cita como exemplos as obras de Bosch ou Breughel que costumeiramente eram analisadas pela crítica como “grotescas”. Para Sodré, o conceito pode ser estendido ao campo da cultura de massa, na década de 1970: o miserável, o estropiado, eram grotescos diante da sofisticação da sociedade de consumo, em especial quando eram apresentados como espetáculo.

Afirma Sodré:

A “estranheza” que caracteriza o grotesco coloca-o perto do cômico ou do caricatural, mas também do kitsch. [...] Em resumo, o grotesco é o mundo distanciado, daí a sua afinação com o estranho e o exótico. Afirma Kayser que ele aparece sempre onde falta ao homem uma orientação segura com relação à vida, sendo, portanto, a manifestação de uma angústia. (SODRÉ, 1972, p. 39).

Como podemos fazer um paralelo entre o conceito de grotesco para Sodré nos anos 1970 em relação à cultura de massa brasileira e a sociologia do desvio de Goffman, Becker, Elias e Yoshino estudada anteriormente? Parece-nos que os desviantes identificados por estes autores são correspondentes aos conceitos estéticos de grotesco de Sodré. Desta maneira, identificamos na cinematografia de Almodóvar um traço que a aproxima da cultura de massa brasileira típica dos anos 1970. Estudaremos, a seguir, cada um dos oito filmes produzidos pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar entre 1986 e 1997.

## 6 MATADOR (MATADOR, 1986)

### 6.1 Dados gerais<sup>21</sup>:

**Produção:** Compañía Iberoamericana de TV em colaboração com Televisión Española (TVE)

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar e Jesús Ferrero

**Fotografia:** Ángel Luis Fernández

**Edição:** José Salcedo (creditado como Pepe Salcedo)

**Cenografia:** Román Arango, Pin Morales e Josep Rosell

**Figurino:** José María de Cossío

**Música:** Bernardo Bonezzi

**Produção Executiva:** Andrés Vicente Gómez

**Formato:** 35 mm, cor.

**Duração:** 110 min.

**Data de Lançamento:** 7 de março de 1986

**Distribuição:** Compañía Iberoamericana de TV (all media); Sony Pictures Classics (all media) entre outras.

**Elenco:** Assumpta Serna (María); Antonio Banderas (Ángel); Nacho Martínez (Diego); Eva Cobo (Eva); Julieta Serrano (Berta); Chus Lampreave (Pilar); Carmen Maura (Julia); Eusebio Poncela (Comissário); Bibiana Fernández (Vendedora de Flores - como Bibi Andersen); Luis Cige (Guarda), Eva Siva (Assistente de María e Diego); Verónica Forqué (Jornalista); Pepa Merino (Secretária María); Lola Peno (Aluna 1<sup>a</sup>); Marisa Tejada (Aluna 2<sup>a</sup>); Mercedes Jiménez (Aluna 3<sup>a</sup>); Francesca Prandi (Aluna 4<sup>a</sup>); Jesús Ruyman (Tipo 1<sup>o</sup>); Milton Díaz (Tipo 2<sup>o</sup>); Angie Gray (Chica Ana); Alicia Mora (Fiel); Laly Salas (Fiel); Jaime Chávarri (Sacerdote); Marcelo García Flores (Policial 1<sup>o</sup>); Agustín Almodóvar (Policial 2<sup>o</sup>); Kika (Locutora TV); Concha Hidalgo (Tata Ángel); Juan Sánchez (Enfermeiro); Antonio Passy (Otorrino); Kike Turmix (Tipo briga 1<sup>o</sup>); Julián Sánchez (Tipo briga 2<sup>o</sup>); Pedro Almodóvar (Francisco Montesinos – não creditado).

#### Créditos complementares:

**Departamento de Maquiagem:** Jorge Hernández Lobo (maquiador assistente); Juan Pedro Hernández (maquiador); Teresa Matías (hair stylist)

Gestão de produção: Jose Carlos Barranco (gerente assistente de produção); Esther García (gerente assistente de produção); Miguel Gómez (gerente de produção); Manuel Moxo (gerente assistente de produção); Juan Sempere (gerente assistente de produção)

**Diretor de segunda unidade ou diretor assistente:** Agustín Almodóvar (segundo diretor assistente); Eusebio Graciani (diretor assistente); Carmen Martínez Rebé (segunda diretora assistente)

**Departamento de Arte:** Alberto Puerta (cenógrafo assistente); Esther Rambal (dona de propriedade); Inocente Ruiz (cenógrafa assistente); José Luis Álvarez (cenógrafo)

<sup>22</sup> Fonte: <http://www.imdb.com>, acessado em 01/09/2018, às 10h43.

**Departamento de som:** Tino Azores (engenheiro de som); Enrique Molinero (mixador de som); Bernard Ortion (som); Gilles Ortion (operador de boom); Antonio Rodríguez 'Mármol' (assistente de som)

**Efeitos especiais:** Reyes Abades (efeitos especiais)

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Jorge Aparicio (fotógrafo de still); Fernando Beltrán (eletricista); Rafael Castro (apoio); Macusa Cores (assistente de câmara); José Ramón Delgado (segundo assistente de câmara); Rafael García Martos (eletricista chefe); Ángel Granell (eletricista); Ángel Gómez (apoio); Javier Trueba (técnico de vídeo).

**Departamento de Figurino:** Antonio Alvarado (figurinos para Eusebio Poncela); Ángela Arregui (figurinos para Srta. Eva Cobo); Ángeles Boada (figurinos para Srta. Assumpta Serna); Francis Montesinos (figurinos para Srta. Assumpta Serna e Eva Cobo); Ángeles del Saz (figurinista).

**Departamento Editorial:** Rosa Ortiz (editora assistente); Cristina Velasco (segunda editora assistente).

**Departamento de Música:** Manel Santisteban (arranjador musical: orquestra).

**Outros membros da equipe:** Francisco Amaro (administrador/folha de pagamentos); Jose Carlos Barranco (segundo assistente de produção); Chus Burés (joalheria: Assumpta Serna); Juan Campos (administrador/folha de pagamentos); Esther García (assistente de produção); Marisa Ibarra (supervisora de script); Rafael Moleón (assistente do diretor); Manuel Moxo (segundo assistente de produção); Juan Sempere (assistente de produção).

## 6.2 Translado

O filme se inicia mostrando a cena de uma película de terror em que uma mulher é afogada por um assassino. O protagonista assiste ao filme pela tevê enquanto se masturba. Ele assiste a um filme de *slatering horror*. Corta para o protagonista dando uma aula sobre a arte de matar. É uma aula sobre tourada, uma tradição folclórica espanhola. O personagem de Banderas é um dos alunos. Enquanto o professor explica a arte do toureador, vemos a cena de uma mulher flertando numa praça de Madri. A mulher se senta num banco e chama um jovem rapaz que passava pela praça. O professor continua a explicação. Vemos um *close-up* de Banderas absorto pela aula. Enquanto o professor fala que a estocada deve ser na nuca do touro, o rapaz e a moça sobem uma escada para transarem. Ao mesmo tempo que o professor explica as técnicas de como matar um touro, vemos a mulher estimulando os mamilos peludos do parceiro sexual. Cenas de uma tourada simulada se intercalam com as cenas da transa dos dois estranhos. A mulher despe o rapaz. Ele pergunta se ela também não vai se despir. Ela afirma que está praticamente nua, embora esteja vestida. A mulher tira a capa e a vemos nua apenas com um espartilho montando sobre o rapaz. A penetração do rapaz na mulher é sincronizada com uma estocada

da espada no treino da tourada. Enquanto eles transam, vemos imagens de um chifre de touro perseguindo um pano vermelho. A mulher, ao transar, retira uma presilha de cabelo que usava e a aponta para a nuca do amante casual. Vemos um aluno apontar a espada para o touro fictício. A mulher enfia a presilha na nuca do amante, onde deixara uma marca de batom. A assassina, prazerosamente, cavalga sobre o corpo morto do amante.

Corta para uma arena onde os alunos praticam a tourada simuladamente sob os olhares do professor. Banderas olha para cima. Ele observa o céu. Os alunos se despedem do professor toureador. Uma aluna convida o professor para uma festa. Ele recusa. O personagem de Banderas confessa ao professor que é virgem. O professor comenta que as mulheres devem ser tratadas como touros. É preciso enfrentá-las, encurralá-las e abatê-las. O personagem de Banderas vai ao encontro de um homem que segura um cogumelo do jardim. Ele tira o cogumelo das mãos do homem. O personagem de Banderas avisa que aquele é um tipo de cogumelo venenoso. O professor se aproxima dos dois. O personagem de Banderas avisa aos dois que se trata de um cogumelo venenoso. Joga-o fora e continua a caminhada com o professor. O personagem de Banderas pede água para tomar um comprimido, enquanto comenta com o professor que não tem medo da morte. O personagem vê um porta-retrato com a foto de Ava Gardner e pergunta ao professor se ela é sua namorada. O professor explica que se trata de uma atriz hollywoodiana. O personagem de Banderas diz que nunca fora ao cinema porque sua família é da Opus Dei. Ele conta ao professor que passou a vida rezando e fazendo ginástica. Ele pega outro porta-retrato com a foto de outra mulher. Diz que é sua vizinha e que ela é modelo. Comenta que as modelos são muito metidas. O professor diz que Eva é diferente. Diz ele que ela é sua namorada. O personagem de Banderas toma o remédio e bebe água. O professor o convida para um jogo. Ele comenta que o professor deve ter sorte com mulheres. O professor comenta que elas sentem tesão nele por ele ter sido toureiro. O professor pergunta porque o personagem de Banderas quer ser toureiro. Ele responde que não sabe, que, talvez, goste do perigo. Ele diz que já que tem que morrer, que seja na arena. É muito mais emocionante. O professor comenta que ele é muito jovem para pensar nisso. O personagem de Banderas retruca que idade não tem nada a ver com isso. O professor inicia uma partida de sinuca e comenta que na idade de seu aluno se pensa em matar, não em morrer. O professor passa o bastão de sinuca para o personagem de Banderas que diz que não sabe

jogar. O professor pergunta a Angel se ele gosta de homens. Angel diz que não, e pergunta o porquê da dúvida do professor. O professor explica que Angel já passara da idade de estar com uma mulher. Angel responde: “A idade de novo?”. Diz que está farto que tratem como um “anormal”. O professor retira o que dissera. Angel diz que vai provar ao professor que não é bicha. O professor diz que, para ele, não precisa provar nada. Angel diz que vai provar sim. Angel vai embora.

Corta para uma cena de Eva terminando de se enxugar após o banho. Alguém a observa com um binóculo pela janela. A mãe de Angel interrompe dizendo que já pedira para ele não se trancar no quarto. Angel vai abrir a porta depois de esconder o binóculo e acender a luz. Angel vai dar um passeio. A mãe pede que ele não demore. O jantar será servido em uma hora. Eva deixa o prédio e Angel a segue sorrateiramente. Eva caminha lendo uma revista enquanto Angel a persegue pensando no conselho do professor sobre as mulheres. Angel agarra Eva e tenta estuprá-la, ameaçando-a com um canivete. Angel estupra Eva e começa a chover. Angel pede desculpas a Eva. Eva xinga-o de filho da puta e lhe dá dois tapas na cara. Eva sai e tropeça no asfalto molhado observada por Angel. Eva machuca a face, que sangra, e Angel desmaia no chão. Eva vai embora e deixa Angel desmaiado na rua sob a chuva.

Corta para Angel no banheiro de casa enquanto a mãe pergunta: “O que está fazendo que não toma banho?”. A mãe de Angel o apressa. Ele está nu, sentado na banheira, alisando o pescoço. Responde que já vai. A mãe interpela-o: “Pare de se olhar no espelho!” pela porta do banheiro. A mãe de Angel usa um dispositivo de auto-constricção na perna sob o vestido. Eles jantam. A mãe de Angel reza, agradecendo o jantar a Cristo. Angel expressa desdém. A mãe de Angel diz que ele é um desastrado por ter caído na rua. Ela pergunta quando ele verá seu mentor espiritual. Ela diz que essa era uma das condições para ele voltar a morar com a família. A mãe de Angel reclama que faz mais de dois meses que ele não aparece na Igreja. Ela afirma que lá não é uma pensão. Que lá há regras. A mãe diz que não pagará por uma vida de luxo e devassidão. Ameaça Angel que se ele não se comportar preferirá não vê-lo mais. A mãe diz que não se importa de ficar sozinha. A mãe pergunta o que está acontecendo. Angel diz que estava pensando em coisas. Ela pergunta quais. Angel responde que pensava no temporal. A mãe responde que ele a aborrece. A mãe afirma que, às vezes, pensa que Angel está louco como seu pai, que já morrera. Angel crê que está louco. A mãe pergunta: “Você também?”. Angel lhe pede que ela o leve a um

psiquiatra. A mãe responde que ele não precisa de um psiquiatra, mas de um mentor espiritual. E irá vê-lo no dia seguinte.

Corta para a cena de Angel e sua mãe numa missa católica. O padre encerra a missa com bênçãos. A mãe pede que Angel vá se confessar. A mãe ordena que Angel procure o padre, que exclama: “Finalmente, você voltou!”. O padre diz que sentiram sua falta. Angel diz que quer se confessar. O padre diz que já era hora. Angel sai da Igreja e vai à delegacia de polícia. Angel deseja se entregar à polícia por causa do estupro contra Eva. Angel se encontra com o inspetor. Diz que quer denunciar um estupro. O inspetor pergunta se ele foi estuprado. Angel diz que não, que ele foi o estuprador. O inspetor interroga Angel.

Corta para a polícia indo a casa de Eva. Sua mãe os atende. Os policiais falam do estupro e dizem que identificaram o estuprador. A mãe nega e diz que ela teria lhe contado. A polícia insiste. Eva pergunta o que está havendo. A mãe a manda voltar para o quarto. Os policiais querem falar com Eva. A mãe diz que o ferimento no rosto de Eva foi causado porque ela escorregara na lama. Eva nega o estupro e diz que se Angel voltar a tocá-la, ela o castraria. A polícia pede que vão à delegacia. A mãe de Eva fala que está pintando o apartamento e que tudo está uma bagunça. Ela diz que não tem quem a ajude. Os policiais insistem. Eva afirma que tem um *casting*. Os policiais as interpelam novamente. A mãe comenta que o pior não é o estupro. É ter que contá-lo a todo mundo. Elas vão se arrumar para ir à delegacia. Os policiais as aguardam. Eva e a mãe chegam à delegacia. O inspetor as convida para se sentarem. A mãe de Eva diz que elas têm pressa. Angel está na delegacia também. O inspetor pergunta: “Você é Eva Soler?”. Ela responde: “Sim, sou eu.”. A mãe dela também se identifica. O inspetor pergunta a Eva se conhece Angel Jiménez. Ela responde que eles são vizinhos. A mãe de Eva repreende Angel por causa do ferimento no rosto de Eva. Diz que elas têm um *casting*. O inspetor pergunta se Angel a estuprou. Eva diz que ele tentou. O inspetor diz que Angel confessou. Eva responde que Angel gozou entre suas pernas. O inspetor pede que Eva conte o que aconteceu de fato. Eva conta que saíra de casa. Ela imaginava que Angel a seguira. O inspetor pergunta que horas eram. Eva responde: “Às 20h00.”. O inspetor diz que é muito importante. Eva confirma, pois tinha um encontro. Eva conta que Angel a arrastou e a ameaçou com um canivete. Enquanto Angel tentava estuprá-la, teve uma ejaculação precoce. O inspetor pergunta se ela não lembra de mais nada. Eva conta que, ao final, Angel se desculpara e desmaiara. Angel ouve o depoimento de Eva cabisbaixo. O inspetor pergunta se o

machucado no rosto de Eva fora provocado por Angel. Eva afirma que não. Ela escorregara na lama. O inspetor pergunta a Eva e a mãe se querem denunciá-lo. Eva diz que não. Que não adiantaria nada. Angel reclama a Eva que ela tem que denunciá-lo. A mãe de Eva manda Angel se calar, porque ele já passara da conta. Comenta sobre a mãe de Angel, tão religiosa. Angel se desculpa. A mãe de Eva manda que ele se controle no futuro. Diz que se não estivessem na delegacia, lhe diria mais umas coisas. Eva e a mãe se despedem. O inspetor se despede delas. Elas saem. O inspetor mostra a Angel as fotos do rapaz assassinado no início do filme. Comenta que ele parecia feliz. Angel fica cabisbaixo. O inspetor pergunta se ele nunca vira um morto. Angel responde que já vira muitos. O inspetor indaga por que ele estava tremendo. O inspetor pergunta se Angel conhecia o rapaz. Angel responde que sim. O inspetor interroga Angel, questionando que relação tinha com o assassinado. Angel inventa que o matou. O inspetor se surpreende. Angel inventa que o matara porque ele estava excitado e só queria possuí-lo. Angel conta que o rapaz se despiu e que quando tentou penetrá-lo, Angel o matara. O inspetor mostra outra foto. Angel confirma que também o matara. O inspetor pede que Angel fale de si. Angel fala que estuda Agronomia por causa de sua mãe. Mas que quer ser toureiro. O inspetor observa que Angel admira os toureiros. Angel conta que frequenta as aulas de Diego Montes, mas sua mãe pensa que ele vai à ginástica. O inspetor se indaga sobre Diego Montes. O inspetor pega uma pasta com fotos de moças assassinadas. Pede que Angel as observe calmamente. Angel diz que elas eram suas colegas. Angel inventa que também as matara.

Corta para Angel preso, recebendo a visita de Maria Cardenal, sua advogada de defesa. É a mulher que assassinara o rapaz no início do filme. Angel pergunta a ela por que ela quer lhe defender. Maria diz que crê que ele é inocente. Angel diz que ela está enganada. Angel diz que é muito mais culpado do que ela imagina. Pede que pergunte à sua mãe. Maria argumenta que só há provas da tentativa de estupro. Angel responde: “Parece pouco? É namorada do meu professor.”. Angel pede que Maria ligue para sua mãe e que diga que não voltará a acontecer. Maria pergunta: “Seu professor é Diego Montes, o toureiro?”. Angel confirma. Maria diz que o viu tourear uma vez. Angel pergunta se ele era realmente bom. Maria responde que, para ela, ele era o melhor. Sorri e volta ao assunto da defesa de Angel. Maria diz que, a partir de então, ela tomará as decisões. Angel concorda. Maria comenta ironicamente: “Não



continue se culpando de assassinatos. Com quatro, temos o bastante.” Angel dá razão a Maria e lhe beija mão.

Corta para Diego Montes e Eva Soler deitados na cama. Diego pede que Eva finja estar morta e a penetra. Ele é necrófilo. Corta para a empregada de Diego arrumando a mesa de sinuca. Diego e Eva tomam café enquanto assistem na tevê que quarenta espanhóis estavam desaparecidos. A repórter noticia que prederam o estuprador de Eva Soler e assassino de quatro pessoas. A repórter anuncia que a advogada Maria Cardenal está defendendo Angel. Diego pede que Eva se cale para que ele assista a notícia. A repórter afirma que as feministas ficaram revoltadas por Angel ser defendido por uma mulher. Diego exclama: “Foda-se!”. Eva pede que Diego lhe leve para casa. Enquanto descem as escadas da casa de Diego, ele exclama: “Quem imaginaria?”. Eva diz não acreditar. Diego pergunta porquê. Eva afirma que se Angel fosse um assassino não teria desmaiado ao vê-la sangrando no rosto. Teria a matado. Eva lamenta por Angel. Diego responde que ele a ameaçara com um canivete. Eva pergunta se Diego está com ciúmes. Diego responde que Angel estaria louco. Eva e Diego saem.

Corta para Maria Cardenal passando de carro em frente ao prédio de Eva e Angel. Diego para o carro e Eva se despede dele com um beijo. Diego vê Maria Cardenal na porta do prédio. Ela foi visitar a mãe de Angel. A empregada atende Maria e tenta fazer com que a mãe de Angel a atenda. Ela diz que está ocupada e que já está sofrendo o suficiente. A empregada diz a Maria que a mãe de Angel não está. Maria diz que a ouviu falando com ela. A empregada diz que ela não pode recebê-la. Maria insiste e diz que ficará lá até conversar com ela. A mãe de Angel aparece e recebe Maria perguntando o que ela quer. Maria Cardenal se apresenta como advogada de Angel. A mãe de Angel questiona: “E daí?”. A mãe de Angel fala que Deus o castigará. Maria responde que Deus não vai fazer justiça. A mãe de Angel pergunta se Maria é atéia. A mãe de Angel recebe Maria contrariada. O padre que estava com a mãe de Angel na sala se levanta. Ela diz que não pagará pelos serviços de Maria. Maria diz que não fora falar de dinheiro, mas de Angel. O padre se senta novamente. A mãe de Angel o chama de monstro. Maria pede que ela esqueça um pouco de Deus. Maria pede informações sobre Angel. A mãe de Angel pergunta a ela o que ela quer saber. A mãe de Angel diz que fizera de tudo para salvá-lo. Quando criança, ele era diferente, tinha visões horríveis. A mãe de Angel afirma que o mal já estava dentro dele. A mãe de Angel tentou fazer com que ele tivesse medo de si

mesmo. Maria indaga se ela se dá conta da situação do filho. A mãe de Angel responde: “E a minha situação?”. Maria afirma que ela não está encarcerada. A mãe de Angel diz que a dor e a vergonha também são uma prisão. Maria não entende como uma mãe não defende seu filho. A mãe de Angel afirma que há gente que não se pode defender. Maria se levanta e diz que nunca defenderia uma pessoa como ela. Sai e deixa a mãe de Angel com o padre. Maria passa por Diego ao dirigir-se ao carro. Maria entra no carro e retoca a maquiagem num pequeno espelho arredondado. Maria vê Diego Montes no carro atrás dela. Deixa o batom cair e vai embora. Diego a segue. Maria pára o carro e entra num cinema. Observa uma cena de assassinato com desejo nos olhos. Diego entra no cinema atrás de Maria. Os dois assistem à cena final de um banguê-banguê melodramático. Maria vai ao banheiro do cinema. Lava a roupa manchada de batom na pia. Diego entra no banheiro. Maria pergunta: “Porque me segue?”. Diego, urinando, responde: “Este é o banheiro dos homens.” Maria responde: “Não confie nas aparências.” Maria arruma os cabelos enquanto Diego a convida para um drinque. Maria diz que não tem sede, mas que também quer falar com ele. Ambos seguem de carro à propriedade de Diego. Diego comprara a propriedade da Prefeitura de Madri. Diego comenta que dinheiro não era problema para ele. Maria e Diego entram na mansão. Diego pergunta a Maria se ela gosta de touradas. Maria responde que gosta mais dos toureiros. Diego aprecia a resposta de Maria, enquanto ela empunha um tecido de toureador. Maria diz que gosta mesmo é de um trabalho bem feito. Diego concorda. Maria veste a capa de toureiro de Diego. Pede-a de presente. Diego nega. Oferece-a morcela e seus óculos escuros. Maria aceita. Maria pergunta se Diego dá aulas com vídeo. Diego responde que grava os alunos. Vê um vídeo de Angel. Diz que esteve com ele pela manhã no cárcere. Diego diz que a viu pela tevê. Diego pergunta porque ela o defende se ele é réu confesso. Maria diz que acha que Angel não agiu conscientemente. Diego questiona sobre o estupro de Eva. Maria diz que Angel tentava imitar Diego. Diego acaricia as pernas de Maria. Diz que Angel é perigoso. Maria diz que talvez sim, mas que ele está tão sozinho. Diego diz que está muito sozinho. Maria responde que ele também é perigoso. Os dois se beijam apaixonadamente. Maria pensa em matar Diego com sua presilha de cabelo. Diego joga a presilha no chão. Maria se ajoelha para pegá-la. Diego pisa sobre a mão de Maria, que está ajoelhada. Diego pergunta: “Querida me matar?”. Maria responde: “Tenho o direito de me defender de gente como você!”. Maria se afasta e pede que ele devolva sua presilha de cabelo. Diego se aproxima dela e diz que não, que ela o

merece. Diz que na hora de matar não pode haver dúvida. Diz que é uma das regras de ouro das touradas. Maria se afasta e vai embora.

Corta para Angel na cadeia. Corta para Eva sendo maquiada num desfile de moda. A mãe de Eva pede ao maquiador que cubra a cicatriz no rosto da filha, pois vão pensar que ela a maltrata. Surge Almodóvar pedindo ao maquiador que não cubra a cicatriz. A mãe de Eva pede que não desfigurem o rosto dela. Ela pergunta se é um desfile de modas ou uma matança. Almodóvar responde que é uma matança. Uma repórter pergunta se ele é Francisco Montesines. Ele diz que sim. A mãe de Eva o chama de grosso. A repórter quer entrevistá-lo. A repórter pergunta por que ele chamou o desfile de “Espanha dividida”? Ele responde que a Espanha sempre esteve dividida em duas. A repórter pergunta: “Em quantas?”. O estilista interpretado por Almodóvar responde: “Uma parte, os invejosos. Na outra, os intolerantes.”. A repórter pergunta a qual ele pertenceria. Ele diz que a ambas. O estilista interpela uma modelo que está injetando heroína. Diz que se quer se drogar, que vá ao banheiro. Se encenará um assassinato na passarela. Eva matará um modelo metaforicamente. A repórter pergunta porquê? E ele explica que ele lhe dera uma surra porque ela não quis se casar com o rapaz, e porque tem um gênio ruim como ele. A mãe de Eva sai pela passarela como se fosse uma das modelos observada por Diego Montes. A mãe de Eva desce da passarela e se senta ao lado de Diego e o cumprimenta. Diego observa Maria Cardenal, que também está no desfile e usa uma enorme trança. Maria sai do desfile ao ver Diego. Está com a mão enfaixada. Ela foge e é seguida por Diego. Encontra uma festa de idosos que dançam ao som de uma música folclórica. Diego corre atrás de Maria. Ela está numa ponte e parece que quer se matar. Diego se aproxima. Diego abraça Maria por trás. Ela conta que ao chegar a Madri vira um suicídio naquela ponte. Maria diz que se sentiu vazia e, depois, se recuperou. Diego diz que eles se parecem pois são obcecados pela morte. Maria responde que todos são obcecados pela morte. Maria entra num táxi. Diego lhe pergunta o que teria acontecido se ele não houvesse impedido ela de o matar. Ela afirma: “E o que teria acontecido se eu não tivesse me defendido?”. O táxi sai e Diego sorri.

Corta para Diego assistindo um vídeo cirúrgico enquanto Eva o chama. Eva fala sobre Diego estar revendo o vídeo do acidente em que ele quase morreu numa tourada. Eva afirma: “Você é mórbido!”. Eva conta a Diego que a agência a mandará ao Japão. Ela não quer ir. Diego diz que será importante para a carreira dela. Eva desconfia de Maria. Eva sai.

Corta para cena de socorristas levantando Diego na arena. Diego reconhece Maria no vídeo da tourada onde ele se acidentou. Diego liga para Maria em seu escritório. Maria não quer mais vê-lo. Diego leva um presente ao escritório de Maria. Diz a sua secretária que tem uma reunião com ela. Pepita estranha não saber da reunião. Diego invade o escritório de Maria Cardenal. Maria pede que Pepita os deixe a sós. Maria repete que não queria vê-lo. Diego diz que eles têm que conversar. Maria pergunta o que Diego quer dela? Diego afirma: tudo. Maria pergunta se ele devolverá sua presilha de cabelo. Diego pergunta se é só isso que a preocupa. Maria acaricia uma arma de fogo em sua gaveta. Pergunta se Diego vai chantageá-la. Diego pergunta a Maria do quê ela tem medo. Maria responde que ele sabe perfeitamente. Maria aponta uma arma contra Diego e pede que ele vá embora. Diego afirma que eles estão condenados a ser um do outro. Ninguém pode evitar. Maria pede que ele vá embora e aponta a arma contra a própria cabeça. Diego vai embora. Maria recebe a capa de toureiro de Diego.

O inspetor chega a casa de Diego. Vê o jardineiro recolhendo os cogumelos venenosos. O inspetor Del Valle pergunta por Diego. O jardineiro responde que ele está na arena, toureando com seus alunos. O inspetor entra na casa de Diego Montes. Pergunta ao jardineiro desde quando está com ele. O jardineiro responde desde que Diego começou a carreira. Depois do acidente na tourada, passou a trabalhar para Diego. O inspetor pergunta sobre a família do jardineiro. Ele responde que sua família está em Toledo e que ele os visita aos fins de semana. O inspetor Del Valle encontra o armário de Angel Jimenéz e o abre. Ao retirar jornais do armário, encontra a presilha de Maria.

Corta para o inspetor observando os alunos de Diego praticando a arte de tourear. Seguem *close-ups* das virilhas e nádegas dos alunos. O jardineiro informa a Diego sobre os policiais. O comissário Del Valle se apresenta a Diego e seus alunos. Diego Montes se identifica. Del Valle diz que já o conhece. O policial pergunta se eles demorarão muito. Diego responde que não. Terminarão às 19h. O inspetor pergunta sobre a aula do dia 27 anterior. Foi a última aula em que Angel esteve na escola. Uma aluna responde que, naquele dia, o professor ensinara como matar o touro. Ele pergunta se sabem se ele voltara para casa. Os alunos respondem que não. Del Valle pergunta se ele conversara com alguém após a aula. Diego disse que Angel falara com ele que iria estudar. Del Valle pergunta se a presilha de cabelo pertence a algum deles. Del Valle pergunta sobre as alunas desaparecidas. Eles respondem que estão

mortas, segundo os jornais. Del Valle questiona o fato por não haver provas. Ele fala da situação de Angel Jimenéz. O inspetor interroga todos sobre Angel. Ninguém responde. Ele pede que se lembrarem de algo, o procurem na Delegacia do Distrito de Tetuán. Todos concordam. Del Valle e o outro policial vão embora. Del Valle pede a Diego que os acompanhe. Del Valle sai para conversar com Diego com a presilha de Maria nas mãos. Del Valle pergunta se Diego acredita que Angel seja homossexual. Diego diz que só lhe dava aulas e que não o conhecia bem. Del Valle afirma que no dia 27 subira com Diego. Diego afirma que ele lhe pedira água. Del Valle pergunta do que falaram. Diego conta que Angel tomara comprimidos. Conta que falaram de mulheres. Del Valle lembra que nesta mesma noite, Angel tentara estuprar a namorada de Diego. Del Valle pergunta o que Diego achava disso. Diego responde que Angel era um filho da puta. Del Valle diz que era difícil classificar Angel. Que Angel dissera que admirava muito Diego. Diego não compreende isso. Del Valle pergunta sobre as alunas desaparecidas. Diego responde. Del Valle vai embora.

Corta para cena de Del Valle e a psicóloga da cadeia. Ela afirma que Angel tem um complexo de culpa. Afirma que com uma mãe da Opus Dei não é complicado entender. Del Valle pergunta se ela acredita que Angel cometera os crimes. Del Valle acha que Angel é inocente. Del Valle comenta com a psicóloga que gostaria que Angel fosse inocente. Júlia quer dormir com Del Valle.

Corta para *close-up* de Angel com fones de ouvido e olhar psicótico. Corta para cena de Eva nua, deitada sob Diego. Angel imagina Diego matando Eva e transando com seu cadáver. Ele imagina um soldado se suicidando. Angel imagina Diego afogando uma mulher nua. Angel imagina um *rock star* atirando numa mulher. Corta para cena de Maria matando um homem com sua presilha de cabelo. Corta para cenas do assassinato a canivete de um homem. Angel é surdo de um ouvido. Júlia o ampara durante uma consulta médica. O médico recomenda descanso a Angel. Maria Cardenal vai até a clínica onde Angel está internado. Diz que precisam falar da presilha de cabelo. Maria pergunta se é verdade que a presilha era dele. Angel diz que sim. Maria pergunta para quê teria aquela presilha. Angel responde: "Para matar!". Angel está cansado. Júlia, a psicóloga de Angel, diz ao inspetor Del Valle que ele não está em condições de responder a interrogatórios. Del Valle insiste e interrogá-lo. Angel diz a Maria que estrangulara Ana enquanto a possuía. Maria pergunta sobre Ester. Esta ele matara no banheiro. Maria pergunta onde estão os cadáveres. Angel diz que os enterrou no jardim. Júlia e o inspetor Del Valle ouvem tudo. Todos saem

em busca dos cadáveres das desaparecidas. Os policiais, Júlia, Maria e Angel vão a casa de Diego. Angel olha para o céu. Del Valle pergunta onde as enterrara. Angel acena para Diego na sacada. Angel cava a cova das colegas desaparecidas sob os olhares de todos. Os cadáveres são encontrados no jardim da casa de Diego. Os policiais recolhem os cadáveres. Angel pede perdão a Diego pelo estupro de Eva. Diego o perdoa. O inspetor e Júlia levam Angel da cena dos crimes. Del Valle desconfia de Diego. Del Valle vai embora. Maria leva Diego a um lugar. Maria leva Diego a seu refúgio. Ela é uma fã de Diego. Maria afirma que buscou Diego em todos os homens que amara. Maria tentara imitar Diego ao matar seus amantes. Diego confessa que não conseguira parar de matar. Maria argumenta que em todo assassino há algo feminino. Diego responde que toda assassina tem algo de masculino. Diego se declara a Maria. Del Valle diz a mãe de Angel que ele é inocente. Angel esconde algo, segundo o inspetor. Del Valle pede que a mãe fale com Angel porque a ela ele não mentiria. Angel está internado num hospital psiquiátrico. Ele desmaia ao ver um paciente sangrando sneed internado. A mãe afirma que Angel desmaia ao ver sangue. Júlia, a psicóloga que trata Angel, o beija na boca. Dona Pilar e Eva vêem a reportagem sobre um eclipse na tevê. Pilar conversa com Eva sobre Diego. Sugere que ela o esqueça. Diego liga para Eva. Diego pede que Eva pegue suas coisas em sua mansão com Mariano, seu empregado. Eva insiste. Diego está irredutível. Eva se veste de vermelho e sai de casa depois de quase tomar um gaspacho preparado pela mãe. Despede-se da mãe e sai. Eva vai a casa de Diego buscar suas coisas com Mariano. Eva tenta convencer Mariano a deixá-la entrar. Mariano reluta. Eva insiste. Mariano permite. Eva entra e escreve numa lousa à giz um bilhete em que diz que ama Diego. Diego e Maria entram na mansão. Maria comenta que Mariano não viu Diego matar e enterrar suas alunas. Eva ouve tudo. Maria e Diego são os verdadeiros matadores. Angel é totalmente inocente. Diego vê o bilhete de Eva na lousa. Maria beija Diego enquanto Eva chora escondida dos dois. Maria vai embora. Diego pede que Eva saia de onde está. Eva chantajeia Diego e lhe diz que ouviu tudo. O futuro de Diego depende de Eva. Diego ameaça matar Eva como fez com as outras. Eva é carregada no colo por Diego que pede que ela esqueça tudo que ouviu. Eva insiste em ficar com Diego e diz que Maria Cardenal o deixara louco. Diego não quer fazer mal a Eva. Eva tenta convencer Diego a ficar com ela. Ela dará um jeito nas coisas. Diego pede que Eva esqueça tudo que ouviu. Eva diz que se Diego cumprir sua palavra, ela cumprirá a dela. Eva abraça Diego e vai embora.

Diego liga para Maria e conta que Eva sabe de tudo. Maria combina um encontro na joalheria Almirante em vinte minutos. Maria desliga o telefone e pega sua arma de fogo. Despede-se de Pepita e lhe pede que entregue a capa de toureiro a Angel Jimenéz na cadeia. Eva vai ao encontro de Maria. Maria se desvencilha dela e parte. Maria desce o prédio de elevador e Eva desce pelas escadas. Eva pede a Maria que deixe Diego. Diz que Diego precisa dela. Maria diz a Eva que tudo o que ela oferece a Diego não tem nenhum valor para ele. Angel ouve sua psicóloga falar do eclipse. Ele prevê que algo terrível acontecerá. Angel prevê que algo acontecerá a Diego e Maria. Diego compra rosas de uma florista que carrega um bebê. Eva vai à polícia e conta tudo que ouviu na mansão de Diego. Júlia, a psicóloga, liga para o inspetor Del Valle.

Corta para Maria Cardenal e Diego Montes fugindo de Madri. Angel chega com a psicóloga Júlia à delegacia. O inspetor Del Valle emite uma ordem de prisão contra Diego e Maria. Os policiais seguem para Valência. Diego e Maria chegam ao refúgio dela. Diego e Maria se banham e transam. Se vestem de toureiros e brincam de tourada. Começa a tocar “Espera-me nel cielo” e Maria e Diego transam loucamente. Maria diz que sempre fez amor sozinha. Ela diz que ama Diego mais que a própria morte. Angel relata o que eles estão vivendo a Eva, Júlia e aos policiais. A polícia chega ao refúgio onde estão Diego e Maria. Diego transa loucamente com Maria que o mata. Ela pega a arma e se suicida. Todos encontram os dois amantes mortos enquanto o eclipse ocorre nos céus da Espanha.

### 6.3 Observações críticas

Em “Urdiduras de sigilos”, volume organizado por Eduardo Peñuela Cañizal (1996, p. 311), Reto Melchior argumenta que Almodóvar retoma os elementos da tradição, numa obra sobre tourada, paixão e morte que lembra o romance *Sangre y Arena* (1908) de Vicente Blasco Ibáñez e a novela *Carmen* (1845/47), de Prosper Mérimée. O tema da mulher fatal que arruína a vida de seu amante remete à novela de Mérimée (MELCHIOR *in* CAÑIZAL, 1996, p. 315).

Segundo Melchior, em *Sangre y Arena*, a vítima da mulher fatal é o toureiro, em *Carmen* é a cigana que morre pela mão de um homem apaixonado e ciumento. A única diferença, é que em *Matador*, Diego e Maria morrem juntos. Para Melchior, assim Almodóvar une as duas tradições de desenlace: a morte do toureiro de *Sangre*

y *Arena* e a morte da mulher fatal *Carmen*. Para Melchior, a morte em *Matador* não é um acontecimento trágico nem um homicídio por ciúme. O desenlace é surpreendente e feliz: os dois morrem por prazer e Almodóvar fica longe de dar uma lição de moral (MELCHIOR in CAÑIZAL, 1996, p. 317). Resumindo, Almodóvar aproveita-se do triângulo amoroso e do tema *mourir d'aimer* e, juntando em *Matador* ambos os desfechos – de *Sangre y Arena* e de *Carmen* – encaixa o filme numa tradição espanhola ou hispanófila. Para Melchior, o que é diferente em *Matador* é o fato de que Diego e Maria se matam mutuamente com o intuito de atingir o maior prazer possível. Este fim não inscreve na tradição da tragédia, que pela morte restabelece o equilíbrio moral. Segundo Melchior, para Diego e Maria morrer é gozar.

Para o crítico, a tauromaquia é considerada, pelos aficionados, uma arte de suma categoria, por ser a arte de matar. Matar é transgredir um limite, é ir além do permitido, é um ato proibido ao ser humano comum. “Não matarás.” (CAÑIZAL, 1996, p. 318). Melchior nos lembra que a morte é a personagem principal da tourada. Para o autor, a equiparação da Morte com uma mulher ou com a amada é um motivo tradicional na literatura espanhola.

Na ópera-cômica de Bizet, *Carmen* dança uma habanera. O motivo da dança em *Carmen* e no romance de García Lorca é que o baile leva à morte: no caso de Lorca, trata-se da morte do garoto cigano e em *Carmen*, da própria cigana. A habanera pode ser interpretada como “*la danza ante la muerte, se entiende ante la propia*” - definição da tourada por José ORTEGA Y GASSET (1986: 132). Para Melchior, ambas, *Carmen* e a Lua, provocam uma desgraça quando começam a bailar. A dança com uma mulher fatal acaba sendo uma dança macabra (MELCHIOR in CAÑIZAL, 1996, p. 321). Em *Sangre y Arena*, o *pendant* de *Carmen* é dona Sol que, pelo nome, evoca o astro de fogo que mata queimando. Para Melchior, no filme de Almodóvar, unem-se mais uma vez essas duas tradições. A dança macabra da dupla principal reflete-se pela junção da Lua e do Sol ao mesmo tempo em que Diego e Maria se matam mutuamente. Destaca Melchior, que o comentário da voz em *off* de Maria, no momento da compra de dois alfinetes na joalheria “Almirante” em Madri, já anunciava a cena final:

Quando dos astros se interponen, su luz se extingue aparentemente. Pero em su breve convergencia adquieren una nueva luminosidade: negra y ardiente. (MELCHIOR in CAÑIZAL, 1996, p. 321)



Para Melchior, não é claro qual dos dois representa a Lua e qual o Sol. A estrutura do filme vale-se de elementos do ritual da tourada. O vídeo de horror, junto com os créditos, e a visão de Ángel funcionam como cartazes que anunciam a grande tourada com seus matadores e touros. E esse espetáculo é o próprio filme.

Melchior identifica que Almodóvar utilizar a forma circular da arena em várias cenas:

- a) na lousa da sala de teoria da escola de Diego Montes há um desenho da
- b) arena com todas as indicações teóricas da geometria tauromáquica
- c) no chão da sala, numa espécie de tablado, chamado “tarima”, repetem-se essas indicações que são bastante insólitas para o leigo na arte de matar. Destacam-se duas expressões: no centro do tablado está marcado “terrenos de afuera”, que é o espaço atribuído ao touro, e na periferia lê-se “terrenos de dentro”, o espaço do toureiro. Segundo Melchior, para quem não conhece essa geometria – provavelmente a maioria dos espectadores – acha que a tarima é um espaço de confusão, onde se invertem os conceitos “dentro” e “fora”. Além disso, o lugar da teoria torna-se um espaço da prática: é na tarima que Diego estrangula sua aluna Ana Vela, onde ele confundiu ato sexual com tourada.

Almodóvar pronuncia-se claramente sobre a função da tourada no filme: “*le sujet principal du film [est] le plaisir sexuel lié à la mort* (ALMODÓVAR, 1994, p. 65).

Melchior conclui que, em resumo, Almodóvar aproveita-se de estruturas que remetem a *Sangre y Arena* e a *Carmen. Matador* une em si os elementos das duas tradições, mas o desenlace do filme é bem mais próximo do final de *Carmen* e não respeita a lição moral da obra de Blasco Ibáñez. A tourada é o elemento básico do filme e serve como imagem do ato sexual, em que se invertem constantemente os elementos. O masculino, no espelho da tourada, vira feminino e a vítima torna-se matador. (MELCHIOR in CAÑIZAL, 1996, p. 327).

Outra faceta identificada na análise crítica de Melchior diz respeito ao personagem de Antonio Banderas no filme, Ángel Jiménez. Para o crítico o personagem de Ángel tem um precursor em Archibaldo de la Cruz, protagonista do filme mexicano *Ensayo de um crimen* (1955) de Luis Buñuel. Os desmaios de Ángel

– que são uma figura de morte – impedem o gozo; a mulher como objeto de prazer fica inatingível.

Para Melchior, a imagem da mãe de Ángel, Berta, remete à viúva da tradição literária de *La Casa de Bernarda Alba* (1936), drama lorquiano de poder, submissão, loucura e morte; mas evoca também, desde a morte de Franco em 1975, a imagem da viúva – símbolo do passado franquista.

O nome de Ángel faz pensar em um ser celeste e assexuado, mas ele é, em termos freudianos, uma vítima de castração. Pelo uso da câmera subjetiva, o jovem sofrido aproxima-se do ponto-de-vista do espectador, que está, de certa maneira, na situação de Ángel: é o inocente que assiste ao espetáculo hedonista-mortal, sem poder intervir. Melchior identifica que Ángel, como personagem alegórico, representa a geração pós-franquista da Espanha moderna, que não consegue liberar-se do poder de um sistema político regido pelas normas de um Catolicismo que, como religião nacional, foi uma camisa-de-força no decurso da história do país.

Melchior defende ainda que *Matador* se relaciona com *L'Âge d'Or*, demonstrando que Almodóvar se inscreve também em outra tradição espanhola que, ao largo da história, sempre foi de suma importância e cujo grande mestre no cinema é Luis Buñuel. Trata-se da tradição crítica que normalmente implica um protagonista *outsider* da sociedade, que apresenta a visão particular do próprio universo, opondo suas regras à visão oficial do mundo do poder, que na Espanha é ligado ao poder político-social da Igreja. Lazarillo de Tormes, um dos primeiros anti-heróis da literatura espanhola, segundo Melchior, apresenta seu submundo – que se opõe à imagem da Espanha oficial – invertendo os valores sociais e morais em vigor. Dom Quixote segue observando um código de honra medieval, numa época em que já não há cavaleiros andantes: sua loucura é um tradicionalismo anacrônico, revela Melchior (MELCHIOR *in* CAÑIZAL, 1996, p. 344).

O crítico ainda relaciona a cena do corte de navalha no olho de *Un Chien Andalou* (1929) à cena de abertura de *Matador*, quando um homem corta as veias de uma mulher na banheira. A cor do sangue mistura-se com a água no momento da projeção do título do filme, sujando, assim, literalmente, a palavra “Matador”, para que tenha a conotação de “assassino”. Para Melchior, Almodóvar estabelece uma relação de intertextualidade com a cena arquetípica de *Un Chien Andalou*. O corte que destrói “*la douceur de l'illusion*” é substituído pelo corte das veias. A faca do assassino, que

mata a mulher na banheira, acaba também com a aura sagrada da palavra “matador”. Fica a questão da moral da fábula. (MELCHIOR in CAÑIZAL, 1996, p. 335)

Para o crítico, a cena do desfile em que o próprio Almodóvar aparece como estilista, também nos apresenta seus assistentes. Junto com o público entram vacas no matadouro. Portanto, o filme equipara o público do espetáculo *España Dividida* às reses que antigamente entravam nesse lugar para ser abatidas. A vaca é o animal da fábula do filme que representa o espectador politicamente não-engajado da geração pós-franquismo, que gosta da espanholada e segue adorando as estrelas de ontem, que não sabe como fazer uso da liberdade conquistada na Espanha atual, que vive uma vida marcada pelo hedonismo, sexo e drogas. Melchior conclui, então, que o filme é amoral.

Para Leora Lev, em *Post-Franco, postmodern – the films of Pedro Almodóvar*, em *Matador* Almodóvar articula maneiras em que as políticas de identidades de gênero são encenadas pelas políticas ditatoriais da Espanha franquista, e tenta cancelar essas construções ao representá-las dentro da lacuna da *mise-en-abîme*. Maria Cardenal explica que os homens pensam que matar é um crime, mas que as mulheres não vêem matar como tal, isto enquanto ela segura o pregador de cabelo que usa para assassinar suas vítimas, significante do apagamento de diferenças entre ela e Diego. Diego afirma: “Cada assassino possui uma parte que é feminina.” Maria responde: “Cada assassina possui uma parte que é masculina.” Segundo Lev, a câmera de *Matador* desenvolve uma cadeia metonímica de close-ups da espada afiada de toureiros aspirantes, chifres de touros e bundas e virilhas masculinas desenhadas por calças de exercícios; para Lev, o heterossexismo de poder testicular é subvertido aqui.

Lev coloca *Matador* no contexto de outras revisões de papéis de gênero, argumentando que Almodóvar trama seus revezes camp de maneira simultaneamente inovadora e problemática, assim como acontece nas cartas de fins do século XVIII do Marquês de Sade. Apesar da descrição de cenários misóginos, Sade é, como Angela Carter observa em seu livro *The Sadeian Woman*, um dos primeiros autores a reclamar para as mulheres o mesmo direito ao gozo exercido pelos homens. Em *La philosophie dans les boudoir* (1795) ele possui os instituidores ou instrutores-libertinos que desmancham ideologias essencialmente ligadas a ideologias de gênero enquanto literalmente despem sua carga jovem, Eugénie, bem como um ao outro, de significantes sartoriais de diferença e erguendo em seu lugar quadros de

recombinação sexual. Lev argumenta que, entretanto, Sade parece capaz de libertar as mulheres em sua distopia sexual somente graças a, literalmente ou figurativamente, tornando-as fálicas. As mulheres que alcançam prazer são predadoras para as quais a satisfação libidinal e monetária é sobrepujante. Essas mulheres fetichizam o *phallus*, no sentido duplo do significante transcendental Lacaniano, reclamando para si o empoderamento ao qual todo sujeito aspira, presumivelmente, e do membro masculino ele próprio (LEV in VERNON e MORRIS, 1995, p. 82).

Para Paul Julian Smith, a primeira sequência de *Matador* levanta questões delicadas de voyeurismo, fetichismo e desaprovação. Seria o espectador do cinema narrativo necessariamente masculino? O exibicionismo feminino é inevitavelmente objeto de sua visão? Seria este regime espectral heterossexista baseado na negação da fantasia homossexual que oferece suporte a ele? Estas questões gerais levantadas por teóricos feministas e gays da teoria psicanalítica são, em certa medida, questionados e desenvolvidos no melodrama mais abstrato de Almodóvar (SMITH, 2014, p. 66). Em *Hard Core: Power Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Linda Williams examinou a suposta conexão entre pornografia e terror a qual Almodóvar parece se referir aqui. Williams demonstra como alguns espectadores assistiram filmes de horror (e os *snuff movies*) como um deslocamento da pornografia *hardcore*: a penetração peniana é substituída por outro corte da carne; e do involuntário espasmo do orgasmo feminino, aborrecidamente invisível, levando a um novo regime de visibilidade, que culmina na morte.

Figura 4 – Cartaz do filme “Matador” e *still* de cena



Fontes: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela Taschen.

Figura 5 – Diego Montes e Maria Cardenal.



Fonte: “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela Taschen.

#### 6.4 Representações da marginalidade em “Matador”

Segundo Goffman, Becker, Elias e Yoshino, a marginalidade está presente em *Matador* nos seguintes aspectos: na necrofilia de Diego Montes, que além de *serial killer*, encena no filme uma transa com sua namorada em que pede que ela pareça desacordada, no voyeurismo de Maria Cardenal e Angel Jimenez, que, inspirados por Diego, têm suas vidas afetadas de maneiras distintas: Maria, tornando-se uma toureadora de amantes desconhecidos, assim como seu ídolo fazia com os touros na arena da maior tradição cultural da Espanha, e Angel, o personagem de Antonio Banderas, filho de uma integrante da Opus Dei, organização ultraconservadora católica que foi coadjuvante no regime franquista de opressão às liberdades democráticas.

Almodóvar conta a estória de dois *serial killers* apaixonados pela arte de matar, que, enquanto ocorre um eclipse solar, se matam, enquanto transam. A apoteose da arte de matar seria equivalente ao orgasmo supremo. Segundo os críticos que analisaram o filme, este é um melodrama abstrato que pretende colocar, lado a lado, os desejos masculino e feminino e os regimes de visibilidade hetero e homossexual, algo muito inovador para um filme produzido apenas 11 anos após a morte do Ditador Francisco Franco.

## 7 A LEI DO DESEJO (LA LEY DEL DESEO, 1987)

### 7.1 Dados gerais<sup>22</sup>:

**Produção:** El Deseo S.A., Laurenfilm.

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar

**Fotografia:** Ángel Luis Fernández

**Edição:** José Salcedo

**Direção de arte:** Javier Fernández

**Figurino:** José María de Cossío

**Produção Executiva:** Miguel Ángel Pérez Campos

**Formato:** 35 mm, cor.

**Duração:** 102 min.

**Data de Lançamento:** 7 de fevereiro de 1987

**Distribuição:** Laurenfilm (all media); Sony Pictures Entertainment (SPE) (2007) (USA) (DVD)

**Elenco:** Eusebio Poncela (Pablo Quintero); Carmen Maura (Tina Quintero); Antonio Banderas (Antonio Benítez); Miguel Molina (Juan Bermúdez); Fernando Guillén (Inspetor de polícia); Manuela Velasco (Ada, menina); Nacho Martínez (Doutor Martín); Bibiana Fernández (Ada, mãe, como Bibi Andersen); Helga Liné (Madre Antonio); Germán Cobos (Curador de Arte); Fernando Guillén Cuervo (filho do policial); Marta Fernández Muro (Groupy); Lupe Barrado (Enfermeira); Alfonso Valejo (Sargento); Maruchi León (Irmã de Juan); José Manuel Bello (Guarda jovem); Agustín Almodóvar (Advogado); Rossy de Palma (Apresentadora de TV); José Jamón Pardo (Policial); Juan A. Granja (Modelo); Angie Gray (Garota); Hector Saurint (Jornalista); José Ramón Fernández (Garoto 1); Pepe Patatin (Viciado em drogas); Victoria Abril (Garota com Juan); Pedro Almodóvar (Viciado em drogas); Manuel Cano (Ator de dublagem 1); José Moratalla (Ator de dublagem 2).

### Créditos complementares:

**Departamento de Maquiagem:** Jorge Hernández Lobo (maquiador assistente); Juan Pedro Hernández (maquiador); Teresa Matías (hair stylist)

**Gestão de produção:** Federico Bermúdez de Castro (gerente de produção); Esther García (gerente de produção); Rosa Menéndez (assistente de gerência de produção)

**Diretor de segunda unidade ou diretor assistente:** Agustín Almodóvar (segundo diretor assistente); Rafael Moleón (diretor assistente)

**Departamento de Arte:** Federico del Cerro (proprietário da locação); Carlos García Cambero (decorador assistente); Irmãos Vázquez (adereços); Ramón Moya (cenários). Departamento de som: Luis Castro (sonoplastia); Jacinto Cora (mixer de som); Manuel Ferreiro (assistente de som); Aotonio Illán (regravador de som); Jesús Peña (efeitos de som); Jim Willis (som).

**Efeitos especiais:** Reyes Abades (efeitos especiais)

**Efeitos visuais:** Pablo Núñez (ópticos)

---

<sup>22</sup> Fonte: <http://www.imdb.com>, acessado em 01/09/2018, às 10h43.

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Jorge Aparicio (fotógrafo de still); Enrique Bello (técnico de iluminação); Rafael Castro (técnico de iluminação); Macusa Cores (câmera assistente); Luis Domínguez (técnico de iluminação); Francisco Durán (técnico de iluminação); Saturnino Fernández (técnico de iluminação); Rafael García Martos (eletricista chefe); Ángel Gómez Martín (chefe maquinista); Eduardo Martín (segundo assistente de câmera)

**Departamento de Figurino:** Josune Lasa (figurino)

**Departamento Editorial:** Manolo Laguna (editor assistente); Antonio Pérez Reina (editor assistente); Chema Alba (supervisora de restauração)

**Departamento de Locação:** Juan Antonio Torrijos (gerente de locação)

**Departamento de Música:** Maysa (solista); Lons Panchos (grupo musical)

**Departamento de transportes:** Luis Martín (transporte); Ángel Megino (transporte)

**Outros membros da equipe:** Mauricio Díez (controle orçamentário); Marisa Ibarra (garota do script); Alfonso Jadraque (licenciamentos); Pablo Núñez (designer de título); Luis José Rivera (assistente de produção); Domingo Sánchez (secretário de produção); Ceesepe (pôster).

## 7.2 Translado

O filme se inicia com uma voz em *off* masculina pedindo que um homem se dispa num quarto mobiliado com uma cama de casal, alguns quadros pendurados na parede, um criado-mudo e, no canto direito, um espelhode corpo inteiro. Um homem, provavelmente um michê, segue a ordem de outro para despir-se. O rapaz se despe, tira a calça jeans justa e a camisa branca e segue a ordem da voz que pede que ele se olhe no espelho e beije, narcisisticamente, a própria imagem refletida ali. O homem pede que o rapaz não olhe para ele e imagine que está sozinho. O rapaz beija a sua imagem no espelho e esfrega o pênis soba cueca branca na imagem refletida para deleite do *voyeur*. O rapaz se deita na cama sob as ordens da voz masculina extradiegética e se acaricia, se excitando sozinho. Ele vira de bruços sobre a cama e continua se acariciando lascivamente, se excitando sozinho. Vemos um nu de costas para a lente. O *voyeur* pede ao rapaz que imagine estar sendo penetrado por ele. Corta para uma dupla de dubladores que está dublando a cena num estúdio. O rapaz se masturba imaginando que está sendo penetrado. Os dubladores encenam, sonoramente, a sequência.

Surge o cenário do estúdio de dublagem em que dois homens simulam o orgasmo seguindo um roteiro disposto diante de um microfone. O rapaz recebe uma quantia em dinheiro. Na tela, vemos uma película 35 mm rodando e o *voyeur* elogia a atuação do rapaz. Carmen Maura, que interpreta uma transexual no filme, surge na tela enquanto o filme dentro do filme é concluído e o protagonista, o diretor de cinema

Pablo Quintero, aparece em contraplano. O personagem de Antonio Banderas vai ao banheiro da sala de cinema e repete a fala do rapaz do filme: “Foda-me! Foda-me!”, enquanto se masturba numa cabine.

Corta para uma cena em que Pablo Quintero conversa com seu parceiro enquanto cheiram uma carreira de cocaína. Pablo Quintero aparece dando uma entrevista sobre o filme dentro do filme intitulado “Voz humana”, rodeado por Carmen Maura, sua irmã transexual, que observa sorridente. Pablo e Tina falam de seus planos profissionais para a repórter. Damo-nos conta que estamos numa festa de pré-estreia do filme de Pablo. Tina se despede do irmão com um beijo na boca e do namorado dele, se retirando da festa. O personagem de Banderas aparece jogando um fliperama de tiro-ao-alvo. Uma fã se aproxima de Pablo tecendo elogios a sua obra cinematográfica. Pablo se despede da fã com um beijo na boca e diz que não gosta de assistir seus próprios filmes. O personagem de Banderas pergunta sobre o que conversaram à fã.

Estamos na festa de estreia de “Voz humana”, o filme dentro do filme. O namorado de Pablo Quintero flerta com o personagem de Victoria Abril, enquanto Pablo festeja, bebe e fuma. Pablo sai da festa e encontra um estranho a quem diz que gostaria de ir para casa na Vespa do namorado, enquanto beija o guidão e diz que gostaria que mantê-la como fetiche. Pablo sai da festa de carro e chega a seu apartamento acompanhado por um modelo que deseja se tornar ator de filmes. Pablo oferece cocaína ao rapaz enquanto fuma e conversam. Pablo se retira para vomitar.

Corta para cena do namorado de Pablo dirigindo sua Vespa. Pablo dispensa o modelo e seu namorado chega na Vespa ao apartamento de Pablo, enquanto o modelo vai embora. Close-up de uma vitrola Audio-Technica tocando um vinil. O namorado de Pablo toca o interfone do apartamento. Começa a tocar na trilha “*Ne me quittes pas*” (Não me abandone), enquanto os namorados se abraçam após Pablo abrir a porta do apartamento. Pablo e seu namorado se deitam na cama enquanto eles se despem. O namorado de Pablo não quer transar. Pablo e o namorado tomam pílulas para dormir com cerveja.

Corta para o amanhecer ao horizonte em Madri. O dia amanhece enquanto os amantes dormem juntos e a música termina. Corta para o personagem de Banderas observando uma camisa de seda numa vitrine. O vendedor da loja entrega a camisa ao personagem de Banderas que alega não ter dinheiro para pagar por ela. Ele leva a camisa mesmo assim como presente do vendedor. A atriz Rossy de Palma surge



na tela. Ela está entrevistando Pablo e pergunta a ele o que ele gostaria que a pessoa amada fizesse. Pablo responde enquanto Rossy ri de sua resposta. Simultaneamente, o personagem de Banderas aparece assistindo à entrevista transmitida pela TV.

Corta para Tina e uma criança assistindo Pablo pela TV, enquanto Tina come. Corta para cena de Pablo checando sua correspondência. Ele joga várias delas fora. Mas não descarta o postal de um farol que seu namorado lhe enviara. Pablo lê o postal de Juan, seu namorado, e imediatamente, escreve uma resposta manuscrita. Ele diz que vai escrever na máquina de escrever o que gostaria de ter recebido para que ele lhe escreva isto. Tina aparece conversando com Pablo sobre uma audição para um filme pornô diante da criança. Ada conversa com Pablo no terraço florido do apartamento enquanto Tina busca uma Coca-Cola para Ada. Tina comenta que a pia está cheia de louça e que o apartamento parece a casa de um *junkie* e Pablo desconversa. Enquanto Tina lava a louça abraçada por Pablo, Ada encontra o bilhete de Pablo para Juan e também se depara com um gibi sadomasoquista sob o bilhete. Tina fala sobre a viagem da mãe de Ada à Tóquio. Diz que ela precisa estudar para Pablo. Tina pega um cheque com Pablo que se senta à máquina de escrever para redigir o bilhete que gostaria de ter recebido de Juan.

Tina e Ada caminham por Madri enquanto Tina comenta sobre a escola que frequentou quando pequena. Tina convida Ada a conhecer a capela do colégio. Tina entra na capela com a criança e entoia um canto católico enquanto um padre toca um órgão da capela do colégio. O padre diz que Tina lembra muito um aluno que cantava no coral da escola. Tina se identifica ao padre Constantino como transexual. Pablo sugere a Tina interpretar a protagonista de um filme que ele pretende rodar. Tina serve o jantar enquanto comenta que Ada está se preparando para a primeira comunhão. Tina agradece ao irmão pelo papel e diz que está falida.

Corta para Pablo redigindo o roteiro do seu próximo filme na máquina de escrever. Corta para Pablo checando a sua caixa postal. Corta para o personagem de Banderas tentando um ingresso para um evento. Banderas não consegue o ingresso. Corta para o personagem de Banderas atirando no fliperama. O personagem de Banderas esbarra com Pablo Quintero que se despedira a pouco de Tina e Ada e o convida para seu apartamento. O personagem de Banderas responde que não transa com homens. Logo depois, muda de ideia e acompanha Pablo até seu apartamento. Comenta que não conseguiu ingressos para o evento de Pablo. Pablo promete deixar entradas para ele na bilheteria para o personagem de Banderas. Este encontra o

envelope com a etiqueta Laura P. e pergunta a Pablo quem ela é. Pablo diz que é a protagonista de seu próximo filme. O personagem de Banderas pergunta se sua irmã, Tina, é um transexual. Enquanto acende um cigarro no cigarro de Pablo, o personagem de Banderas joga os cigarros fora e dá um beijo na boca de Pablo. Pablo se agacha para pegar os cigarros que o personagem de Banderas havia jogado no chão. Os dois se beijam apaixonadamente.

Corta para os corpos suados de Pablo e do personagem de Banderas transando na cama. O personagem de Banderas pergunta se Pablo tem alguma doença venérea. Pablo responde que não tem nenhuma e penetra o personagem de Banderas de frango assado. Pablo pega um lubrificante e apaga a luminária do quarto.

Corta para Banderas se levantando da cama e vestindo uma cueca branca enquanto bisbilhota o apartamento de Pablo. O personagem de Banderas encontra o bilhete datilografado que Pablo enviou a si mesmo. O personagem de Banderas se irrita e se veste. Deixa um bilhete desaforado para Pablo. Corta para Pablo escrevendo um roteiro na máquina de escrever. Toca a campainha. É Antonio, o personagem de Banderas. Eles se despem e vão pra cama. Corta para Antonio acordando. Corta para Antonio voltando para casa. Almodóvar aparece como vendedor de uma loja de artigos para casa. Pablo acorda e Antonio diz que consertou o interruptor que não funcionava enquanto passa massa no teto do banheiro e diz que Pablo precisa de alguém que cuide dele. Ouvimos na trilha sonora a canção “Lo dudo” ou “Duvido”. Antonio diz que quer passar duas semanas com Pablo e que ele deveria ser mais saudável e parar de cheirar cocaína.

Antonio fala que leu o bilhete de Juan e Pablo se irrita. Antonio e Pablo saem para tomar café. Antonio pede que Pablo lhe escreva com nome de mulher para que sua família não desconfie dos dois. Antonio se despede de Pablo com um beijo na estação de trem. Corta para uma performance em que Ada dubla “*Ne me quitte pas*”, enquanto Tina raivosamente dá machadadas no cenário ao fundo. Toca o telefone e Tina atende. A mãe de Ada, interpretada pela transexual Bibi Andersen, se reencontra com a filha. A mãe de Ada diz que está morando em Milão, que é uma cidade industrializada. Ada responde, com o vestido da primeira comunhão, que não gosta de indústrias e que não fala italiano. Corta para Tina interpretando uma cena ao telefone observada por Ada e sua mãe. Tina encena um término de relacionamento por telefone. Ada volta à grua para dublar “*Ne me quittes pas*”, enquanto a personagem de Tina acende um cigarro.

Corta para jantar de Pablo com Tina e Ada. Pablo, Tina e Ada flanam por Madri. Tina reclama de calor. Um funcionário está limpando a rua com uma mangueira de água. Tina pede que ele a molhe e exclama: “Que calor!” Enquanto é observada por Pablo e Ada, que sorriem. Pablo reclama da atuação de Tina, e Tina responde que não é uma máquina, ao que Ada confirma. Pablo e Tina cheiram cocaína no banheiro do restaurante enquanto comentam a performance da noite. Pablo e Tina discutem sobre o roteiro do próximo filme de Pablo que tem certa semelhança com as desventuras amorosas de Tina com os homens. Corta para Tina servindo um copo de leite para Ada na cama antes de dormirem. Ada pede a Tina para rezarem no altar do apartamento de Pablo. Pablo chega a casa depois da reza de Ada à Virgem Maria e ela a agradece. Pablo mostra fotos de quando eles eram pequenos. Tina pede a Pablo que não se zangue com ela enquanto rasga uma foto. Tina responde que é vulnerável e imperfeita.

Corta para Pablo checando a caixa de correio. Corta para Antonio lendo carta datilografada de Laura P. ou Pablo. Juan liga para Pablo. Juan se declara a Pablo e ele promete viajar para encontrar Juan. Enquanto isso, Antonio liga e reclama que Pablo não atende suas chamadas. Antonio cobra a presença de Pablo e diz que está cansado de Laura P. Pablo escreve para Antonio que não o ama e ainda está envolvido com Juan e irá vê-lo. Pede que Antonio o esqueça. Antonio foge de casa de moto em busca de Juan. Juan está terminando o expediente num bar. Antonio chega e pede um whisky. Juan avisa que Pablo virá vê-lo no dia seguinte. Juan repara na camisa de seda de Antonio, que diz ter sido um presente de Pablo. Antonio embebeda Juan com Red Label próximo ao farol. Antonio tenta beijar Juan. Diz que quer tudo que é de Pablo. Antonio joga Juan do desfiladeiro e mata-o ao amanhecer.

Pablo chega à cidade do farol para encontrar Juan e vê seu cadáver. Pablo é interrogado pela polícia sobre a morte de Juan e apresenta um álibi. Os policiais encontram um bolso da camisa de seda de Antonio na praia. Antonio queima a camisa no banheiro de casa. Pablo chega à casa de Antonio. Antonio abre a porta para Pablo e fala da morte de Juan. Antonio beija Pablo, que o morde e foge chamando-o de assassino. A polícia chega a casa de Antonio e a mãe dele fala de Laura P. Pablo sofre um acidente de carro na volta para Madri. Tina está no hospital. A polícia descobre que Laura P. era Pablo pela tipografia da máquina de escrever. A polícia desconfia de Tina. Tina golpeia o policial. Pablo acorda no hospital e não se lembra de nada. Pablo está com amnésia. Tina vai visitá-lo no hospital. Tina confessa que

tinha um caso incestuoso com seu pai e que fugiram para o Marrocos. O pai de Tina e Pablo os abandonou. E Tina voltou para Madri. Pablo pede um abraço a Tina. Ada e Tina rezam no altar do apartamento de Pablo. Os policiais desconfiam de Pablo. Pablo recupera a memória. Tina conta que está namorando. Antonio está namorando Tina.

Ao descobrir, Pablo fica apavorado. Tina tenta escapar de Antonio levando Ada. Eles brigam. Ada consegue fugir. A polícia chega para prender Antonio. Antonio atira nos policiais. Mantém Tina como refém. Pede que Pablo suba. Pablo sobe ao apartamento e pede que Antonio solte Tina. Antonio libera Tina enquanto Ada e os policiais aguardam. Antonio ameaça Pablo de morte. Ele coloca um o tango “Lo dudo” para tocar na vitrola e cantarola enquanto mantém Pablo refém. Todos observam. Antonio se despe e despe Pablo. Pablo deita-se com Antonio e depois se mata diante do altar. Pablo lança a máquina de escrever pela janela. O altar pega fogo enquanto Pablo abraça o corpo morto de Antonio.

### 7.3 Observações críticas

Um filme é um labirinto de sentidos, tecido debaixo de uma especificidade expressiva de linguagem, cultural e historicamente cercado.

*Bernadette Lyra, “O jogo dos três desejos” in CAÑIZAL, 1996, p. 97.*

Segundo Wilson H. da Silva em “Urduídas de sigilos”, “A lei do desejo” é um filme típico da chamada transição democrática espanhola e se apresenta como uma síntese da filmografia do diretor neste período inicial (CAÑIZAL, 1996, p. 53). O filme faz inúmeras citações a obras do “cinema gay”, como Jean Cocteau, Fassbinder e Andy Warhol entre outros. Para Silva:

[...] a lista de vozes, imagens e textos que confluem na obra de Almodóvar é enorme. Nela, como diria Bakhtin, sempre é possível se sentir “os ecos e reverberações de outros enunciados”. Enunciados que ora se refutam uns aos outros; em outros momentos se confirmam e, por vezes, se complementam. Mas nunca se apagam. Pelo contrário. Sempre deixam suas marcas indiciais. (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 61)

Segundo o autor, é um exemplo disto a mistura de gêneros que vemos na filmografia de Almodóvar. Gêneros que não só variam de um filme para outro, como

também dentro de cada uma de suas produções, onde, dentro de uma mesma sequência, se salta de um gênero a outro com velocidade impressionante (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 61). Conta-nos Silva que “A lei do desejo” foi criticado por sua permanente dualidade entre a “*tragédia e a crônica*”. Ainda segundo o autor, o cinema de Almodóvar pode ser caracterizado como dialógico, polifônico e intertextual, nos lançando num labirinto onde o sentido só pode saltar do entrechoque de suas múltiplas perspectivas; onde a ação unificadora e “coerentizante” de um cinema chamado clássico é substituída pela exacerbação da diferença e da ambiguidade, onde a própria representação é multifacetada e palpitante, exigindo que o espectador busque seus “*pontos de identificação numa corrente infinita de associações culturais*”, psíquicas, históricas, sexuais e sociais (DONALD, 1989, p. 142). Um cinema, enfim, que reproduzindo os mecanismos do próprio desejo, aniquila com a possibilidade de fixação da padrões e modelos; corrói a perspectiva de “ordem e controle” almejada pelos ideólogos de um mundo “monológico”. (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 63). Silva argumenta, que, sob Franco, a repressão e a censura foram terríveis. Particularmente no que se relaciona ao cinema, estavam proibidas qualquer alusão à prostituição, às “perversões sexuais” (a homossexualidade, obviamente), ao adultério, às relações sexuais “ilícitas”, ao aborto, etc. Segundo Silva, para prevenir qualquer possibilidade de burla em relação ao seu código moral draconiano, Franco impôs, além da censura prévia, a dublagem obrigatória de todos os filmes estrangeiros a partir de 1940. A constante presença da dublagem nos filmes de Almodóvar é uma alusão paródica à essa tentativa absurda. Vemos isso claramente em “A lei do desejo” (1987) e em “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988).

Comenta o autor que não é de se estranhar que, após a morte do ditador, surgiu uma verdadeira onda de filmes relacionados com a sexualidade e que o “desejo” tenha invadido as salas de projeção espanholas. Silva cita alguns clássicos como “*El poder del deseo*” (1975), de Bardem, “*Los claros motivos del deseo*” (1976), de Picazo e, um ano depois, o famoso “*Esse obscuro objeto do desejo*” (1977), de Buñuel, parcialmente filmado na Espanha.

Almodóvar estava comprometido com a *movida madrileña*, em diálogo com estes cineastas, bem como com os mitos espanhóis (as “*carmens*”, “*majas*”, “*toureiros*”, etc.) e cinematográficos (“*gildas*” e uma miríade de “vozes” que falaram mais alto que a censura do ditador), como, também, refletindo sua própria orientação sexual. Segundo Silva, Almodóvar construiu em torno da sexualidade um discurso radical contra a opressão e suas manifestações no mais íntimo das relações humanas.

Para Silva, ele criou um discurso que, como sugeriu Robert Stam, nos permite refletir sobre a aplicação das contribuições de Bakhtin na emergência de uma “translinguística do erotismo”, uma multilinguagem do prazer e das práticas sexuais que, segundo Silva, citando Stam:

encontraria “dialogismo” em todos os níveis – interpessoal, intratextual, intertextual – combatendo uma hoste de monologismos – o monologismo do patriarcalismo, do heterossexismo ou do puritanismo. Sua ênfase seria não no desejo unilateral, mas sim no que Bakhtin chamaria de “entre-meio” da interlocução erótica. (STAM, 1992, p. 95).

Silva vê a análise de “A lei do desejo” como a representação cinematográfica de uma “*multiplicação de narrativas, e uma narração de diferenças*” onde, no lugar do monólogo pretensamente imposto pela ideologia dominante, imperou “*o barulho da negociação e do diálogo*” (DONALD, 1989, p. 230) travado entre os diversos “sujeitos” que se confrontam diante e por trás da tela (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 66). Argumenta o autor que, conseqüentemente, ao invés de representação monolítica e fixa dos padrões sexuais, culturais, morais e sociais da ideologia dominante, um cinema, que seja visto como *mise en scène* do desejo, abrindo possibilidades de um estudo que parta do questionamento dessa ideologia. Segundo Silva, o cinema de Almodóvar, ao incorporar profundamente os procedimentos carnavalescos, ou seja, ao se fazer constantemente dialógico e paródico, trazendo sempre “*em si a perspectiva de outra voz*”, é palco permanente para a fantasia.

Para Silva, as vozes orquestradas por Almodóvar também refletem sua orientação sexual. O autor acredita que a homossexualidade do diretor é parte fundamental da interpretação de seus filmes, como acontece com uma infinidade de outros cineastas como Dorothy Arzner, Jean Cocteau, Kenneth Anger, Andy Warhol, Pier Paolo Pasolini e Rainer Fassbinder. Para o autor, ainda, se é verdade que a homossexualidade informa e molda a produção desses diferentes diretores, ela o faz permeada pela realidade histórica, pela posição social, cultural, econômica, ideológica, enfim, que esses mesmos diretores assumiram em suas vidas (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 70).

Citando Dyer, Silva continua argumentando que é evidente que, convivendo cotidianamente com a opressão patriarcal e heterossexista, esses diretores, como todos os gays e lésbicas, criaram uma percepção de mundo radicalmente diferente daqueles que professam a heterossexualidade. Um mundo onde as palavras “normal” e “moral” adquirem significados completamente distintos.

Para Silva, os filmes de Almodóvar, e de qualquer outro dos cineastas citados anteriormente, jamais podem ser vistos sob determinada ótica que busca ordenar as estruturas narrativas a partir da figura do homem (heterossexual e branco), tido como fundador e mantenedor da ordem social, sujeito absoluto da História (como também dos mitos, como no caso de Édipo em Freud) e ponto de partida e de chegada das manifestações do desejo. Isto é, dotados de vozes e imagens próprias, gays e lésbicas formam uma subcultura dentro da sociedade. No caso do diretor, não basta, para Silva, estabelecer a intertextualidade e o diálogo entre seu texto fílmico e uns tantos outros textos. É preciso também informar esta relação dialógica com a orientação sexual do diretor (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 71).

Figura 6 – Pietá de Michelangelo e cena final de Antonio nos braços de Pablo.



Fontes: “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela Taschen e Wikipedia, verbete: Pietá de Michelangelo.

Para o autor, o corpo de Antonio nos braços de Pablo, em frente ao altar montado por Tina (onde convivem santos, virgens, Marilyn Monroe e Liz Taylor) reproduz a Pietà de Michelangelo, nos lançando numa cadeia de associações, todas elas homossexuais, que demonstram a riqueza que uma leitura dialógica, informada pela sexualidade, pode ter. Segundo Silva, a referência à *Pietà* composta por Pablo e Antonio é o filme *Querelle* (1982), de Fassbinder, no qual em uma cena iconograficamente idêntica e tematicamente análoga, o marinheiro atinge sua apoteose de humilhação e redenção ao prometer se sacrificar (tal como Antonio o fez) diante do Capitão do navio. “A lei do desejo” nos remete, segundo Silva, a Jean Genet, não só autor do livro, mas também diretor de um dos mais cultuados filmes gays de todos os tempos “*Un Chant D`Amour*” (1950). Segundo Silva, Almodóvar dialoga o tempo inteiro com Jean Cocteau. Referindo-nos a *Pietà*, cabe lembrar que foi Cocteau que ilustrou a primeira edição de *Querelle de Brest*, em 1947.

Segundo Silva, no caso de “A lei do desejo”, de Almodóvar, o diálogo com Cocteau não se resume a *Pietà*. A primeira referência ao diretor francês surge já no início do filme, quando o michê, ao se acariciar no espelho, reproduz uma cena de *Orphée* (1950), outro clássico do cinema gay, no qual um Orfeu extremamente narcisista (vivido por Jean Marais, amante do diretor durante treze anos) é apaixonado pela Morte e pelo poeta Cégeste, que ele observa morrer num acidente. Silva cita ainda a referência ao diretor francês por meio do monólogo teatral escrito por Cocteau, *A voz humana*. Em “A lei do desejo”, o texto é protagonizado por Tina e a situação criada por essa cena (misturando roupa de primeira comunhão, “*Ne me quitte pas*”, abandono e sobreposição de vozes), mereceria um texto à parte.

Para Silva, Almodóvar, em “A lei do desejo”, não só transita pelo limiar do desejo, pelas fantasias (suas, de sua Espanha e de seus espectadores em potencial), como também, frequentemente, rompe esse limiar. Ele entrega seus personagens às leis do desejo, como que para demonstrar que está ciente do caminho que está percorrendo e dos perigos que lhe cercam. Das delícias, como também do alto tributo, que estão em jogo (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 81).

No mesmo volume, outra autora, Janete El Haouli, enfatiza a importância da cena de dublagem de “*Ne me quittes pas*”, na voz da brasileira Maisa Matarazzo, pela criança Ada. Para a autora, o cineasta subverte propositalmente a ilusão da “perfeita unidade” sexual entre voz e corpo por meio da dublagem. Para ela, há muita ironia em fazer sair uma voz feminina adulta de um corpo mais jovem, trajado para a primeira comunhão, como uma espécie de metacrítica de uma pedofilia *kitsch*.

Para Barbara Morris, em “*Post-Franco, postmodern – the films of Pedro Almodóvar*”, “A lei do desejo” é um filme pós-punk dadaísta. Segundo a autora, o filme representa o contexto de transição política na Espanha, demonstrando que enquanto a jovem democracia havia abraçado a configuração capitalista-consumidora do indivíduo definida por meio dos excessos do materialismo, ela também manteve, de certa maneira temporariamente e fugazmente, laços com instituições mais tradicionais, como a família e a igreja. Almodóvar consegue neste filme, como nos imediatamente anteriores, justapôr o velho, o novo e formas híbridas que caracterizaram o estágio pós-modernista da transição espanhola. O cineasta espanhol configura o corpo masculino como lugar de desejo escopofílico ou voyeurístico, levando em conta a demonstração especular sempre em relação visual ao olhar de outro macho desejante. Almodóvar realiza, para Morris, neste filme, uma paródia da normatividade. A partir de um roteiro metafictício auto-consciente, por meio



da indulgência narrativa nas torções e viradas das subtramas melodramáticas, considerando ainda a exorbitância da configuração visual de Tina, a estranheza estética de “A lei do desejo” é baseada num excedente de prazer derivados dos papéis que a teatralidade e o artifício desempenham na sua articulação estética. Das qualidades performativas do filme – seu roteiro metaficcional, seus personagens performativos, e da postura sexual teatralizada – Morris defende que o filme transita entre o *camp*, discutido anteriormente segundo Lopes, e o masoquismo, uma vez que ambos os modelos contam com certos dispositivos estéticos de forma a atingir fins políticos. A homenagem paródica e subversiva de Almodóvar a melodramas de estilo hollywoodiano representa, para a autora, o encontro entre a tendência *camp* de cooptar formas anteriores e a revisão crítica pós-modernista destas apropriações. A famosa e já citada visão de Susan Sontag sobre o camp em “Notas sobre o camp”, delinea o estilo como um gosto pelo artifício e estilo sobre o conteúdo. O impulso estético *camp* não se diferencia das predileções da estética masoquista, que também dependem da teatralidade de gestos ritualizados ou do irônico repúdio da obsessão. A concepção de *camp* de Sontag, sempre um gosto, não uma patologia, registra o deleite no uso de artifícios como nunca, buscando ao invés de fechar, ironicamente, alargar a lacuna entre forma e conteúdo. A citação famosa de Almodóvar de que ele faz filmes como se Franco jamais tivesse existido, revela um inteligente repúdio da história na qual a lei do pai, embora suprimida de forma *camp* e masoquista, não é totalmente esquecida.

Para Paul Julian Smith, em “*Desire unlimited*” (2014), “A lei do desejo” é o filme mais autobiográfico do diretor espanhol. Assim como Almodóvar, Pablo (Eusebio Poncela) é um bem-sucedido diretor de cinema, autor de um certo número de filmes chocantes com títulos bizarros (“O paradigma do mexilhão”). Ele também se relaciona com uma glamourosa irmã transexual, Tina (Carmen Maura), cujo nome faz referência ao apelido de seu irmão e parceiro de negócios Agustín (“Tinín”). Almodóvar declara que apenas dois momentos do filme derivam de sua própria vida: o primeiro é quando Tina confronta o padre regente do coral da igreja onde Tina havia estudado e que teria abusado dela na infância; o segundo, é quando Pablo manda a seu amante Juan (Miguel Molina) uma carta de amor perfeita que ele pede a Juan que assine e mande de volta para ele.

A cobertura da imprensa espanhola sobre o filme reforça a hipótese sugerida acima. Segundo Smith, um crítico denomina “A lei do desejo” um manifesto explícito e descontrolado por meio do qual Almodóvar se despe desavergonhadamente. Outro

crítico, ainda segundo Smith, chama o filme de expurgo do que antes estava contido na psique do diretor espanhol. Um terceiro, sugere que a exorbitância do filme busca combater a repressão ao passar do escândalo para a liberdade. Smith defende a hipótese que essa fantasia de auto-expressão (do filme como descarga psíquica e corporal) pode ser comparada às condições materiais de realização do filme. Incapaz de encontrar financiamento comercial para rodar a obra, Almodóvar e seu irmão conquistaram um orçamento de noventa milhões de pesetas, utilizando a recém-instituída Lei Miró, o que lhes permitiu montar sua própria produtora de cinema, El Deseo S.A. Como quase literalmente uma auto-produção (envolvendo um subsídio governamental de 40%, assegurado com certa dificuldade), “A lei do desejo” claramente se oferece como um trabalho autoral, um no qual a figura do diretor informa e transforma a recepção do público em relação ao filme. Ao dar uma entrevista para a jornalista Rosa Montero, Almodóvar compara a realização do filme a um caso de amor: *“When you’re madly in love with a boy and someone asks you: “Do you like him?”, you don’t know. All you know is that that’s the only thing in your head right now, and that it includes every imaginable state of mind, from delight to despair.”*<sup>23</sup> (SMITH, 2014, p. 80). Segundo Smith, longe de ser reprimida, a homossexualidade contida no filme foi promovida pela mídia heterossexual, ansiosa por relacionar a trama da obra à personalidade do diretor.

Smith também destaca a proximidade da relação entre os irmãos Pablo e Tina é estabelecida por meio de um ponto-de-vista comum: saindo do cinema onde o épico erótico de Pablo acabara de estrear, Tina lança um olhar extradiegético, que é retribuído na próxima cena por Pablo. Os dois se abraçam enquanto a imagem permanece estática. Segundo o autor, o status privilegiado de fraternidade, suspenso fora tempo e do espaço, será contrastado com os deslocamentos frenéticos dos encontros eróticos. E o personagem cuja relação com o objeto de desejo é imediata se mostrará psicótico: após assistir o filme de Pablo, o jovem provinciano Antonio (Antonio Banderas) desce até o banheiro da sala de cinema, onde, ao se masturbar, ele repete as palavras que ele havia escutado na tela: ‘Foda-me, foda-me’. (SMITH, 2014, p. 81)

Smith cita ainda a relação entre Pablo e Juan. Ao comentá-la, ele destaca que essa relação é lançada para o passado desde o início do filme. Juan decide deixar

---

<sup>24</sup> Quando você está loucamente apaixonado por um rapaz e alguém te pergunta: “Você gosta dele?”, e você não sabe responder. Tudo o que sabe é que ele é a única coisa em sua cabeça de imediato, e que isto inclui cada estado mental imaginável, do prazer ao desespero.

Madri durante o verão. E, enquanto o casal se despe para uma última noite casta juntos, a trilha sonora toca “*Ne me quitte pas*” (Não me abandone). Juan, que não pode amar Pablo como ele gostaria de ser amado, está desde o início perdido, o objeto cuja ausência o diretor deve se reconciliar continuamente. (SMITH, 2014, p. 81).

Segundo Paul Julian Smith, parte da dessexualização da homossexualidade neste filme se dá pela ausência dos rostos dos múltiplos parceiros de Pablo, que são apresentados como equivalentes. Para Smith, é sintomático o uso do recurso de superposição de vozes. Enquanto Pablo digita a carta que ele pedirá a Juan que lhe envie como se fosse sua, as duas vozes se misturam na trilha sonora, tornando-se indistintas. Entretanto, como a trama delirante do filme provará, a fusão tem seus perigos; e o preço dessa mistura (sobreidentificação) é a morte.

Smith argumenta que Almodóvar frequentemente negou que o filme fosse voltado a uma audiência gay. Pois Almodóvar se dispôs a debater uma questão numa sociedade extremamente homofóbica. E, segundo Smith, o caráter irônico e narcisista referente ao seu talento e ao talento do diretor de filmes dentro do filme é uma estratégia útil neste contexto, o qual será empregado tanto pelo diretor empírico quanto pelo ficcional. Segundo Smith, a ação de “A lei do desejo” vai sugerir, entretanto, que é apenas no momento de fusão, no terrível e prazeroso estilhaçamento do sujeito, que o prazer é encontrado (SMITH, 2014, p. 82).

Figura 7 – Cartaz de “A lei do desejo” e *still* de Tina e Pablo.



Fontes: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela Taschen.

#### 7.4 Representações da marginalidade em “A lei do desejo”

O sexto filme da carreira de Pedro Almodóvar, e o primeiro de sua própria produtora, apresenta uma série de representações da marginalidade segundo os conceitos da Sociologia do Desvio discutidas nesta tese de acordo com os autores Goffman, Becker, Elias e Yoshino.

O aspecto mais flagrante é a representação de sexualidades desviantes: a homossexualidade de Pablo Quintero e Juan, a homossexualidade de Antonio e a transexualidade de Tina. Muito antes desse tema se tornar uma agenda pública, debatida em congressos, legislada no formato de normas para união civil igualitária, tema de álbuns de música pop como *Born this way* de Lady Gaga, ou da emergência de entidades como a de prevenção ao suicídio nos EUA *It Gets Better Project*, Pedro Almodóvar aborda o sexo gay sem trivializá-lo e sem caracterizá-lo como um desvio à norma. Na verdade, ele celebra, por meio de “A lei do desejo”, a diversidade sexual e faz uma crônica da Espanha da transição democrática, retratando uma Madri aberta à circulação livre de gays, lésbicas e transgêneros.

No caso de Pablo Quintero, o diretor de filmes dentro do filme, isto é, Almodóvar usa a metalinguagem, o personagem, apesar do desfecho trágico da trama relatado anteriormente, no decorrer do filme, exerce sua homossexualidade sem maiores restrições. Outro aspecto que também o caracterizaria como desviante seria o uso explícito de drogas, como a cocaína, algo que só aparece no cinema americano na forma de degenerescência, o que não é o caso com os personagens de Almodóvar. Eles circulam por Madri e participam de estreias, festas e eventos em que se drogam sem serem importunados.

Figura 8 – Pablo Quintero e Antonio.



Fontes: “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela Taschen.

O primeiro caso problemático no filme é o de Antonio, interpretado por Antonio Banderas, que, obviamente, possui uma dificuldade em aceitar sua homossexualidade latente. Ele é homofóbico consigo e com os outros, apresentando um comportamento tipicamente psicótico. Sua louca paixão por Pablo Quintero revela uma incapacidade e um deslumbre pela liberdade exercida por Pablo em suas obras estéticas dentro do filme e sua abordagem prática e anti-melodramática da homossexualidade.

Um segundo caso problemático é o de Tina, a irmã transexual de Pablo. O fato dela ser transgênero não é problema algum para grande parte das plateias de hoje, acostumadas a assistir programas como *Queer Eye* e *RuPaul's Drag Race*. Tina é um personagem que apresenta, para além da sexualidade desviante, uma trajetória em que ela relata não só ter sido abusada quando criança pelo padre do colégio onde estudou, revelando uma crítica de Almodóvar à pedofilia, como também seu caso incestuoso com o pai, com quem foge para o Marrocos, até ser abandonada por ele, mesmo depois da transgenitalização. Carmen Maura interpreta lindamente uma cena que remete à paradigmática seqüência da personagem Sylvia Rank (interpretada por Anita Ekberg) em *“La dolce vita”* (1960) de Federico Fellini, em que a atriz hollywoodiana, num arroubo de extravagância, se banha na Fontana di Trevi sob o olhar deslumbrado do personagem de Marcello Mastroianni.

Figura 9 – Anita Ekberg em *“La dolce vita”*, de Fellini (à esq.) e Tina (à direita).



Fontes: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e *“The Pedro Almodóvar Archives”*, editado pela Taschen.

Além da representação explícita de sexualidades subalternas e do uso de drogas flagrante, *“A lei do desejo”* segue os ditames do cinema narrativo clássico hollywoodiano e, seu desfecho, infelizmente, aponta para uma patologização da homossexualidade que culmina no suicídio do personagem de Antonio Banderas, o

jovem gay Antonio, cujo ciúme o converte em assassino do ex-amante de seu atual namorado. Antonio é, claramente, psicótico, e Almodóvar deixa isso evidente nas cenas em que apresenta o personagem se masturbando no banheiro do cinema onde acabara de estrear o filme de Pablo Quintero, bem como nas breves sequências em que ele aparece jogando um fliperama de tiro ao alvo.

## 8 MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS (MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS, 1988)

### 8.1 Dados gerais<sup>24</sup>:

**Produção:** El Deseo S.A., Laurenfilm.

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar

**Fotografia:** José Luis Alcaine

**Edição:** José Salcedo

**Direção de arte:** Félix Murcia

**Figurino:** José María de Cossío

**Produção Executiva:** Agustín Almodóvar

**Formato:** 35 mm, cor.

**Duração:** 88 min.

**Data de Lançamento:** 14 de março de 1988

**Distribuição:** Laurenfilm (1988); Orion Classics (1988, EUA)

**Elenco:** Carmen Maura (Pepa); Antonio Banderas (Carlos); Julieta Serrano (Lucía); Maria Barranco (Candela); Rossy de Palma (Marisa); Kiti Mánver (Paulina Morales); Guillermo Montesinos (Taxista); Chus Lampreave (Porteira Testemunha de Jeová); Eduardo Calvo (Pai de Lucía); Loles León (Secretaria); Ángel de Andrés López (Policial I); Fernando Guillén (Iván); Juan Lombardero (Germán); José Antonio Navarro (Policial II); Ana Leza (Ana); Ambite (Ambite); Mary González (Mãe de Lucía); Lupe Barrado (Secretária de Paulina); Joaquín Climent (Policial I); Chema Gil (Policial II); Gabriel Latorre (Curador); Francisca Caballero (Repórter de TV); Carlos García Cambero (Funcionário de Oficina); Agustín Almodóvar (Funcionário imobiliária); Tomás Corrales (Lixeiro); Eva González (Garota que dança); Carmen Espada (Farmacêutica); Susana Miraño (Cliente mascarada); Paquita Fernández (Cliente mascarada); Federico García Cambero (Dependente químico); Gregorio Rios (Médico); Paco Virseda (Mensageiro), Imanol Uribe (Marido); José Marco (Padrinho); Los Angeles Barea (Policial femininina).

#### **Créditos complementares:**

**Produtor:** Pedro Almodóvar

**Produtor associado:** Antonio Llorens

**Música:** Bernardo Bonuzzi

**Departamento de Maquiagem:** Jesús Moncusi (hair stylist); Juan Pedro Hernández (maquiador); Gregorio Ros (maquiador)

**Gestão de produção:** Esther García (gerente de produção)

Diretor de segunda unidade ou diretor assistente: Julián Núñez (diretor assistente); Miguel Ángel Pérez Campos (diretor assistente)

**Departamento de Arte:** Emilio Cañuelo (cenografia); Federico del Cerro (cenógrafo); Carlos García Cambero (cenógrafo assistente); David Jareño (proprietário de locação); Daniel Miranda (proprietário de locação); Ramón Moya (coordenador de construção). Departamento de som: Luis Castro (sonoplastia);

<sup>24</sup> Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), consultado em 12/10/2018, às 15h00.

Eduardo Fernández (mixer de som); Gilles Ortion (som); Antonio Rodríguez 'Mármol'(operador de boom)

**Efeitos especiais:** Reyes Abades (efeitos especiais)

**Efeitos visuais:** Pablo Núñez (títulos e ópticos)

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Paulino Alonso (técnico de iluminação); Alberto Arnal (eletricista); Enrique Bello (eletricista); Fernando Beltrán (eletricista); Macusa Cores (fotógrafa de still); Joaquín Manchado (assistente de câmera); Alfredo Mayo (operador de segunda câmera); Ángel Megino (operador de steadycam); Carlos Miguel (chefe maquinista); Fulgencio Rodríguez (eletricista chefe); Juan Carlos Rodríguez (assistente de câmera)

**Departamento de Figurino:** Josune Lasa (alfaiataria)

**Departamento Editorial:** Manolo Laguna (editor assistente); Rosa Ortiz (editora assistente); Chema Alba (supervisora de restauração); Luis Escalada (restauração digital); Ximo Michavila (colorista de telecinagem)

**Departamento de Locação:** Juan Carlos Garrido (gerente de locação)

**Departamento de Música:** Tino Azores (engenheiro de música); Lola Beltrán (solista)

**Departamento de transportes:** Ángel Frutos (motorista); Julián Hernández (motorista); José Mancheño (motorista); Ángel Megino (transporte)

**Outros membros da equipe:** Emilio Ardura (tapeçaria); Paco Ardura (consultor para animais); Fernanda Arnal (secretária da produção); Juan Carlos Caro (segundo produtor assistente); Tomás Corrales (assistente do diretor); Alicia González (assistente de títulos – Studio Gatti); Marisa Ibarra (garota do script); Alfonso Jadraque (licenciamentos); Carlos Lázaro (segundo produtor assistente); Alicia Moreno (caixa); Alejandro Vázquez (assistente de produção); Juan Gatti (designer de títulos).

## 8.2 Translado

O filme começa com a narração em *off* de Carmen Maura (Pepa) falando sobre sua relação com o amante Iván e como ela havia se mudado para salvar o relacionamento. Iván aparece propondo casamento a uma série de mulheres diferentes, numa sequência em preto e branco. Corta para uma cena de dublagem de um filme de Joan Crawford. Enquanto Iván dubla o filme, Pepa aparece prostrada na cama do apartamento. Iván liga para Pepa avisando que vai viajar e que quer suas coisas numa mala. Pepa levanta subitamente. Tenta atender o telefonema de Iván. Ele já desligara e saíra da empresa de dublagem Exa para onde Pepa liga em busca de Iván inutilmente. Ele já havia saído. Pepa justifica sua ausência porque teria tomado um sonífero. Pepa vai a um médico que lhe recomenda que durma, coma bem e se cuide. Pepa chega no estúdio Exa para dublar um filme. Pepa e a equipe da Exa estão dublando uma cena de casamento. O padre, no filme dentro do filme, diz à noiva



para não confiar em ninguém e lhe entrega uma camisinha. Pepa dubla um filme já com as falas de Iván gravadas. Ela não resiste, chora e desmaia no estúdio.

Pepa Marcos liga para a casa de Iván, onde ele mora com a esposa. Pepa fala com a esposa de Iván. O personagem de Antonio Banderas aparece pedindo para falar com a mãe que acabou de falar com Pepa ao telefone e está se maquiando. A sogra de Iván comenta que ele deveria ser mais discreto. A esposa de Iván termina a maquiagem e coloca uma peruca “bolo de noiva” enquanto é elogiada pelo pai.

Pepa vai à imobiliária e diz que quer alugar sua cobertura. Ela quer se mudar. Pepa vai à farmácia e procura por Isabel. Pepa pede soníferos a Isabel, que está usando uma máscara de pele e oferece o tratamento estético à Pepa. Diz que é de graça. Pepa compra soníferos sem receita. Pepa chega à cobertura e corre para conferir a secretária eletrônica. Iván havia deixado um recado. Pepa toma um efervescente enquanto corta tomates. Pepa prepara um gaspacho no liquidificador. Recebe a ligação da imobiliária indicando que eles conseguiram um casal interessado na cobertura. Ela toma um sonífero e bebe gaspacho. Pepa joga vários comprimidos do sonífero no gaspacho. Diz que está cansada de ser boa. Ela abre o armário com roupas de Iván. Pepa arruma a mala com as roupas de Iván enquanto acende um cigarro e joga os fósforos na cama, que começa a pegar fogo. Pepa incendeia a cama e observa as chamas. Joga fora o cigarro e pega uma mangueira de água para apagar o incêndio. Pepa arruma a mala com as coisas de Iván e rasga fotos enquanto a cama solta fumaça ao fundo.

Ela sai em direção à casa de Iván e esbarra nas escadas com sua esposa, que a reconhece. Ela escreve um bilhete e o deixa na porta do apartamento de Iván. Vai embora. A esposa de Iván volta e lê o bilhete: “Aconteceu um imprevisto que afeta a nós dois. Preciso falar com você antes que viaje”. Pepa vê a esposa de Iván jogando o bilhete no lixo enquanto aguarda num café em frente ao prédio de Iván. A esposa de Iván sai num táxi. Pepa tenta falar com a esposa de Iván. Pega um táxi para segui-la. Pepa conversa com o taxista que faz comentários sobre a música e lhe reconhece da TV e pede um autógrafo para sua filha.

Pepa volta para sua casa, alimenta as galinhas que cria. Vai assistir TV. Passa um comercial paródico do sabão em pó Omo. Aparece uma notícia sobre a prisão de um grupo xiita. A mãe de Almodóvar interpreta a âncora do jornal Telediário. Candela vê a notícia e vai ao lixão onde joga coisas fora. Pepa deixa uma mensagem na secretária eletrônica para Iván. Candela liga para Pepa. Pepa vai ao prédio de Iván

onde o aguarda enquanto observa o movimento do prédio. Ela vê a esposa de Iván brigando com o filho, personagem de Antonio Banderas. Pepa vai até a cabine telefônica. Pepa, Marisa (Rossy de Palma) e o personagem de Banderas recolhem os pertences da mala jogada pela janela sobre a cabine. Pepa tenta ajudá-los, mas é interrompida por Marisa que pede que vá telefonar. Pepa discute com o lixeiro que encontra o bilhete que ela havia escrito. Ele o lê e ela pede a ele que o jogue no lixo. Volta para sua cobertura.

Pepa checa a secretária eletrônica buscando um recado de Iván. E só ouve o recado de Candela. Ela arremessa o telefone pela porta do terraço. O vidro se quebra. Toca a campainha. Pepa atende e é Candela com seu *book* a tiracolo. Elas entram na cobertura e falam do término do relacionamento. Pepa lembra que destruiu o telefone. Sai e deixa Candela no apartamento. O personagem de Banderas e Marisa aparecem para alugar o apartamento. Candela abre a porta. O personagem de Banderas vê um porta-retrato com a foto de Pepa e Iván e reconhece o pai. Pepa retorna. Ela pede que o personagem de Banderas conserte o telefone enquanto conta a história de seu caso com Iván. Marisa alerta que Candela está tentando pular da cobertura. Ela é salva por Pepa, Marisa e o personagem de Banderas. Carlos busca calmantes para Pepa e Candela na cozinha. Candela conta a Pepa e Carlos que se envolveu com terroristas xiitas. Marisa bebe o gaspacho cheio de soníferos feito por Pepa mais cedo e adormece.

Pepa, após se dispor a procurar uma advogada feminista para Candela, encontra Marisa desacordada. Marisa é posta para dormir porque tomou o gaspacho com Morphidal preparado por Pepa para Iván. Pepa sai em busca de uma advogada, Paulina Morales, para defender Candela. Ela, casualmente, atende o telefone no escritório de Paulina. Era Iván. Ela vê uma passagem para Estocolmo na mesa da secretária de Paulina. Pepa e Paulina discutem e Pepa lhe dá um tapa na cara.

Carlos conserta o telefone de Pepa. Liga para a polícia e revela o plano dos terroristas de sequestrarem o avião para Estocolmo a pedido de Candela. Pepa retorna à cobertura e encontra a mala com os pertences de Iván na portaria. Leva a mala de volta para a cobertura e diz que Iván deverá buscá-la pessoalmente. Pepa resolve fugir de Madri com Candela. Pepa molha as plantas da cobertura enquanto Carlos e Candela alimentam os bichos. Lúcia, esposa de Iván, liga para Pepa. Pepa responde que viajará e não poderá vê-la. Iván aparece para buscar a mala. Carlos e Candela tentam servir café a Marisa que está tendo um sonho sexual. Pepa desce

com a mala de Iván. Pepa joga as coisas de Iván numa lixeira de entulho. Paulina está no carro aguardando Iván, que está ao telefone se despedindo de Pepa.

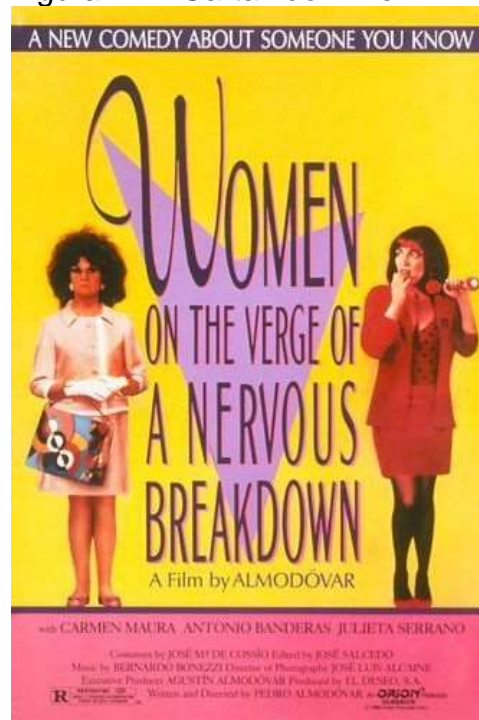
Figura 10 – Elenco de “Mulheres à beira...”.



Pepa volta ao apartamento onde encontra a vitrola tocando “*Soy infeliz*”. Pepa, Carlos e Candela ouvem o recado de despedida de Iván. Pepa lança o vinil pela janela e este atinge as costas de Paulina que aguarda Iván no carro e recolhe suas coisas da lixeira. Lúcia toca a campainha da cobertura de Pepa. Policiais, coincidentemente, a acompanham. Pepa e Candela fingem jogar um jogo qualquer. Candela chora achando que vai ser presa por cumplicidade com terroristas. Carlos a consola. Pepa resolve servir gaspacho com sonífero para todos. Todos caem no sono por causa do gaspacho. Menos Lúcia. Ela pega as duas armas dos policiais e aponta contra Pepa. Lúcia joga gaspacho com sonífero na cara de Pepa.

Lúcia vai ao aeroporto para matar Iván enquanto é perseguida por Pepa e Ana num táxi. Lúcia chega ao aeroporto. Lúcia encontra Iván e Paulina na fila de embarque do voo para Estocolmo. Ana e Pepa chegam ao aeroporto. Lúcia tenta atirar em Iván e é impedida por Pepa que joga um carrinho de malas sobre ela, derrubando-a. Lúcia atira. Todos se jogam ao chão. Pepa desmaia. A polícia prende Lúcia. Iván acorda Pepa. Pepa conversa finalmente com Iván que quer resolver pendências com ele. Pepa diz adeus a Iván e volta ao apartamento, onde encontra todos desacordados. Marisa acorda. Pepa conta a ela que está grávida. Marisa começa a contar seu sonho sexual a Pepa.

Figura 11 – Cartaz do filme.



Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela Taschen.

### 8.3 Observações críticas

Para Brad Epps, em “*Post-Franco, postmodern – the films of Pedro Almodóvar*”, editado por Kathleen M. Vernon e Barbara Morris, “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988) mostra que Almodóvar mantém as mulheres em movimento histórico, o que segundo Freud, seria mantê-las no estado equivalente ao coito, assim como o diretor fez em “O que eu fiz para merecer isto?” (EPPS in VERNON e MORRIS, 1995, p. 108), filme analisado na dissertação de mestrado defendida por este autor em 2008.

Segundo Epps, tanto “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988) quanto “O que eu fiz para merecer isto?” são mais centrados em heroínas, casas, e trabalho e são filmes mais dinâmicos. Para o autor, Carmen Maura, que interpreta Pepa, enuncia suas primeiras falas sobre o *close-up* da maquete de um prédio, um sol de papelão e ao som de patos. É frequente, neste filme, que a voz não acompanhe a imagem, anunciando, em termos de estética, uma separação que o diretor afirma no nível do conteúdo. (EPPS in VERNON e MORRIS, 1995, p. 115). Pepa fala no tempo verbal passado e de um lugar extradiegético, reforçando a noção de separação, divisão, ausência e abandono. Ela havia sido abandonada por seu amante Iván

(Fernando Guillén), um Don Juan maduro com uma voz aveludada. Com a partida dele, ela diz, o mundo parece ter sofrido um colapso ao seu redor. Ela luta, no decorrer do filme, para salvar a si mesma e a seu mundo, que estiveram intimamente ligados ao seu relacionamento, mas sem nenhum sucesso. Como se fosse uma Noé moderna, ela alimenta um casal de patos e galinhas no terraço de sua cobertura, preparando-se, simbolicamente, para a solidão da inundação. Esses eventos passados são exibidos na tela – desdobrando-se, como se tivessem ocorrido, do ponto-de-vista após a grande inundação. O filme, segundo Epps, sugere uma sutil circularidade, portanto, com a cena final de Pepa e Marisa no terraço – conversando sobre sexo, amor, virgindade, maternidade e independência feminina – oferecendo uma pista do local possível da enunciação inicial de sua abertura. Terminando com uma espécie de triunfo feminista caótico (mulheres não precisariam de homens), “Mulheres à beira...”, contudo, se inicia com uma casa, e uma mulher, com necessidade de um homem. Esta necessidade e sua superação estruturam o corpo da narrativa fílmica. Centrada em Pepa, ela é demonstrada num número de outras mulheres: em Candela (María Barranco), uma modelo andaluz que sofre com a traição de um homem que é um terrorista xiita; em Marisa (Rossy de Palma), a ríspida, dominante e noiva virginal de um homem que se interessa por Candela; em Lucía (Julieta Serrano), a psicótica que empunha revólveres para lavar sua honra, a primeira esposa de Iván; em Paulina (Kiti Manver), a chamada advogada feminista que insulta Pepa e se prepara para fugir para a Suécia com Iván; e, finalmente, em Vienna (Joan Crawford), a empreendedora forte que é salva por Johnny (Sterling Hayden) no filme “*Johnny Guitar*” de Nicholas Ray. Para Epps, essas mulheres variam significativamente: elas são de diferentes idades e profissões; elas pertencem a realidades distintas (a metalinguagem do filme dentro do filme). Mas todas elas têm uma coisa em comum: elas possuem todas, em graus diferentes de nervosismo, a necessidade de homens.

Segundo Epps, a necessidade de um homem já foi identificada como crucial para a histeria. Como cita Beret Strong escreve, “a histérica é uma mulher em busca de um homem”. O útero vagueia, ou a história se desenrola, mas ela se dá em parte graças ao desejo não-pleno, à energia erótica impropriamente canalizada, abstinência prolongada, e ardor amoroso. (EPPS *in* VERNON e MORRIS, 1995, p. 116). Em relação aos homens, a histeria é frequentemente associada à emasculação e castração simbólica, com a falta de, e a necessidade de, o que ostensivamente faz de

um homem um homem. Segundo Epps, a repressão e a renúncia sexual, estes fundamentos da moralidade, estão, portanto, profundamente implicadas na nosologia da histeria. Nas palavras de Charles Bernheimer, citado por Epps em seu artigo, “a compreensão psicológica da histeria nasceu em cumplicidade com a condenação moral de suas vítimas”; ou, em outras palavras de Beret Strong, “o corpo fraco aparece para disseminar o contágio de sua integridade ausente à moralidade histórica”. Segundo Epps, esse espectro moral, que mobiliza problemas de agência, responsabilidade, culpa e escolha assombra “O que eu fiz para merecer isto?”. Segundo Epps, em “Mulheres à beira...”, os dilemas morais são inquestionavelmente menos opressores (assassinato, falsificação, prostituição e a educação de menores estão ausentes), mas eles permanecem na forma de problemas como fidelidade, honestidade e solidariedade. Segundo o crítico, em outras palavras, a fixação histórica sobre, e a necessidade por, um homem em “Mulheres à beira...” se desenvolve contra a necessidade por amizade e auto-respeito. Pepa retorna dos limites de um ataque de nervos quando ela percebe, por meio de um ato classicamente heróico (ela salva Iván da morte), que suas necessidades não precisam ser mediadas por um homem. (EPPS *in* VERNON e MORRIS, 1995, p. 116-117).

No final do filme, Pepa volta à casa para um apartamento em desordem, pisa sobre vidro quebrado e passa por uma quantidade de corpos adormecidos, se dirige ao terraço, e tem uma conversa tranquila com Marisa. Diferente da Gloria de “O que eu fiz para merecer isto?”, Pepa não contempla o suicídio, mas sim a beleza da cidade sob o céu estrelado. Pouco importa que ambos, cidade e céu, são uma pintura de fundo, como indica a música do final do filme, “puro teatro”, Pepa é capaz de apreciá-los de qualquer maneira. Marisa está sonolenta, porém luminosa, e conta a Pepa que ela havia tido um sonho intensamente erótico no qual ela havia perdido a virgindade por si própria, sem a real necessidade de um homem. Pepa, por sua vez, conta a Marisa que ela está grávida, mas que ela terá o bebê por conta própria. Visualizando um lar sem um homem e uma criança sem um pai, Pepa parece cansada, mas realizada e calma. Para Epps, essa troca de confidências entre mulheres é de fato a comunicação mais calma do filme. (EPPS *in* VERNON e MORRIS, 1995, p. 117).

Segundo Epps, muito mais é parcialmente comunicado, ou mal-comunicado, ou não-comunicado de maneira alguma. Pepa e Iván ouvem recados telefônicos por dois dias, sempre perdendo as ligações, ou, no caso de Iván, evitando Pepa. O telefone, indissociavelmente relacionado ao emprego de Almodóvar na Telefonica,

assume uma predominância incômoda, simultaneamente negando e afirmando a separação do casal. Uma voz numa secretária eletrônica é tudo que resta de contato humano. Para o crítico, em “Mulheres à beira...” a voz humana mediada por um artefato técnico, telefones, microfones, caixas de som, secretárias eletrônicas, gravadores e trilhas sonoras, ao contrário de ajudarem as pessoas a se conectarem, as separam. Para ele, uma das mais cinemáticas desconexões é aquela do corpo e da voz, um fato que Almodóvar explora sem danificar o clima tipicamente hollywoodiano do filme. Reconhecendo uma mistura de experimentação formal e comercialismo, Almodóvar declarou, que o filme deve muito às comédias de Billy Wilder, mas que suas origens estão em “A voz humana”, de Jean Cocteau. A peça de Cocteau é um monólogo experimental que é encenado em parte por Carmen Maura, como a transexual Tina, em “A lei do desejo”, seu filme anterior. Como Pepa, em “Mulheres à beira...”, Maura atua consideravelmente menos torturada, mas aqui, também, ela espera ansiosamente pelo toque do telefone: correndo até ele, gritando contra ele, e num determinado ponto, lançando-o janela afora, quebrando-o enquanto ela sucumbe. O telefone é para Pepa, um curioso objeto de desejo, frustração e raiva. Desta maneira, ele remete à Iván, prometendo comunicação sem entregá-la. Quando ele é consertado, pouco importa: a conversa de Pepa com Marisa não é somente sem um homem, ela acontece sem uma máquina. A comunicação pode ter consequências históricas.

Figura 12 – Equipe filmando Pepa desmaiada.



Segundo Epps, além das convulsões, desmaios e mudanças de humor classicamente ligados à histeria estão problemas de comunicação: afasia, mutismo,



balbucio, poliglotismo descontrolado, e assim por diante. Estes problemas não estão confinados ao corpo histérico, entretanto, mas sim aos enunciados e repetições do desejo, conhecimento, e linguagem entre corpos: doutor e paciente; analista a analisando; e homem e mulher. Almodóvar faz uso efetivo desses problemas desde o início do filme. Nós ouvimos Pepa antes de vê-la, e nós ouvimos Iván antes de vê-lo. Sua voz é ligada não a um corpo, mas a um *script*. E, como Iván diz “Pepa, querida, eu não quero nunca ouvi-la dizer que está infeliz”, a imagem na tela é o close-up da manuscrita, multicolorida lista de canções pré-impressa que inclui a canção, circulada para efeito, “*Soy infeliz*”. A escrita é falada, o discurso é escrito, mas o que é significado é um desejo falante por silêncio ou surdez: “Eu nunca quero *ouvir* você dizer ‘Estou infeliz’”. Iván gasta grande parte do filme não escutando, não desejando escutar, Pepa dizer que ela está infeliz. Quando ele finalmente se oferece a escutar, após Pepa ter salvo sua vida, novamente, com o telefone consertado, pouco importa: Pepa não se importa mais em falar com ele. Mas antes, ela havia se importado muito, tanto que Iván é objeto de seus sonhos. (EPPS *in* VERNON e MORRIS, 1995, p. 118).

Figura 13 – Lucia ao telefone. Pepa buscando contato com Iván.



Fonte: “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela Taschen.

O que se segue à afirmação de desejo surdo de Iván é a única sequência de sonho no trabalho de Almodóvar, segundo Epps. O sonho é introduzido por três *close-ups*: o disparar do alarme de um relógio, uma fotografia preto-e-branco de Pepa e Iván (a primeira imagem visual deles, sem cor e estática), e Pepa adormecida na cama (o contraste multicolorido do tecido de seu pijama com a moldura preto-e-branca da fotografia e do sonho). O sonho é filmado em preto-e-branco, e consiste de um passeio prazeroso de Iván, microfone nas mãos, passando por uma galeria



deslumbrante de mulheres: espanholas, nórdicas, árabes, africanas, americanas, asiáticas. Iván não fala com as mulheres o tanto que fala ao microfone, narcisisticamente absorvido pela doçura de sua própria voz. Suas observações são declarações de amor insincero banais e triviais, tão aéreas quanto o vento ouvido ao fundo. A cena termina com uma mulher debochando de seu discurso de que a aceita exatamente como ela é. O sonho, segundo Epps, revela um número de problemas de comunicação, mas é quando o filme se torna auto-referente que estes problemas realmente tomam a sua dianteira (EPPS *in* VERNON e MORRIS, 1995, p. 118).

Enquanto o preto-e-branco se dissolve em vermelho brilhante – inicialmente uma luz, depois algo como o sol – Iván faz sua primeira aparição em verdadeiras cores. Segundo Epps, ele aparece significativamente fragmentado: um *close-up* extremo de seus lábios diante de um microfone. Ele suavemente umedece os lábios e começa a falar. “Quantos homens vocês já esqueceram?”, ele pergunta, então, após uma pausa, “diga-me algo agradável.” Ele fala em espanhol, é claro, mas as palavras não são dele. Por mais cedo que ele peça para ouvir algo agradável (não algo infeliz), há um corte, não para a figura de Carmen Maura, mas para a de Joan Crawford. Iván está dublando o papel de Sterling Hayden em *Johnny Guitar*, um filme *cult* na Espanha. *Johnny Guitar* é, entre outras coisas, segundo Epps, um melodrama camp, um *western* com uma protagonista feminina. No centro do filme, está a estória de um caso amoroso fracassado e a tentativa de uma mulher de atingir o sucesso por si própria. Crawford, intérprete de Vienna, atua como uma forte, intimidadora personagem que, entretanto, precisa da força real de um homem de verdade. Hayden, como Johnny, é este homem, e ele salva a vida de Vienna. A cena que Iván está dublando é certamente a mais bem-sucedida do filme de Ray, mas também é crucial para Almodóvar. Nela, no original, um homem alimenta as falas da mulher, faz o *script* de suas palavras para satisfazer seu prazer. “Minta para mim, diga-me que todos esses anos você esperava, diga-me”, e então, “diga-me que você teria morrido se eu não tivesse voltado”, e finalmente, “diga-me que ainda me ama como eu te amo.” A verdade, na interpretação de Epps, parece que é permeada por mentiras e repetições, em um dizendo o que o outro quer ouvir e depois ouvindo aquilo como discurso próprio. Vienna reage ao pedido de Johnny, primeiramente, com violento escárnio, depois com verdadeira confissão: “Certa vez, eu teria me arrastado aos seus pés para estar perto de você. Eu procurei por você em todos os homens que encontrei. Eu esperei por você, Johnny. O que te fez demorar tanto?” Em *Johnny Guitar* essa troca

comunicativa e mudança emocional levam a um final feliz hollywoodiano, a Johnny e Vienna caminhando de braços dados. Mas em “Mulheres à beira...”, ele é significativamente alterado. Iván dubla Johnny, duplica sua artificialidade, e se expõe como produto cinematográfico. Ele dubla Johnny sem ouvir ninguém a não ser si mesmo. Ele experimenta, num certo sentido, uma poderosa fantasia masculina problemática: Joan Crawford surge na tela, move seus lábios, e se mantém muda – uma mulher linda, desejável, muda. Pepa não está lá para dublar Vienna, mas desacordada em sua cama. A imagem dela dormindo, de seu corpo sonhando corta a cena de dublagem, mas Iván não perde o ritmo. Ele não precisa de Pepa para fazer a cena; ele precisa apenas de si mesmo.

Pepa também dubla a cena sozinha, mas ela não é tão independente e distanciada quanto seu ex-amante. Porque quando ela dubla as falas de Vienna respondendo à Johnny, ela está infelizmente ouvindo Iván. Ao contrário de Iván, Pepa é filmada usando um par de *headphones*. A voz dele circunda Pepa, separando-a de todo o resto. Enquanto uma guitarra suavemente começa a tocar, a câmera foca na luz vermelha de um projetor de filmes e gradualmente move-se de volta para mostrar a faixa de celulóide preto se movendo pelas engrenagens do projetor. A tomada frontal se modifica em tomada aérea, e a câmera segue a luz que é emitida pelo projetor, sobre a figura sentada de Germán, o diretor da dublagem, e em direção a Pepa, em pé diante da tela. Ela começa a dublar, primeiro com sua voz em *off*, depois em sincronicidade com a imagem de Crawford. Ela diz a Johnny (Iván) o que ele quer ouvir, a verdade de Vienna assim como a sua própria. Ela diz a ele que ela está esperando e morrendo por seu amor. Tão cedo quanto ela termina suas falas e completa os silêncios na cena, então ela desmaia. Enquanto ela desmaia, seus óculos caem ao seu lado e diante da câmera, tirando o foco dela de nossa visão. Com relação a seu estado emocional, ela permanece desfocada e confusa durante grande parte do filme, pausando e refletindo apenas para reconquistar Iván. Ela, finalmente, se liberta dele, mas apenas após muito estrago (incluindo a tentativa de suicídio de Candela, a tentativa de assassinato de Lucía, e a tentativa do ataque dos terroristas xiitas). Segundo a interpretação de Epps, continuamente sob tensão, ela repete as falas da mulher em *Johnny Guitar*, mas alcançando um efeito distinto. Aqui, o final feliz surge no formato de uma mulher sem um homem, uma mulher cuja independência é comunicativa (conforme testemunha Marisa) ao invés de falsa e auto-absorvida (conforme testemunha Iván). “Mulheres à beira...” é então uma revisão ou

reduplicação de “A voz humana” e, mais diretamente, *Johnny Guitar*. Por dentro de uma moldura deceptiva e convencional, o filme se baseia na disjunção e no desejo e termina com uma mulher que não espera mais por ou confia num homem. Mas ele dubla e reduplica outro filme também. “Mulheres à beira...”, parte das necessidades domésticas obscuras e desejos de “O que eu fiz para merecer isto?” e as reencena como alegres, solares, estilosamente paródicas, como uma espécie de luxuosa, amenizada versão de “Labirinto de Paixões”. (EPPS *in* VERNON e MORRIS, 1995, p. 120).

Essa relação interfílmica não precisa ser resolvida em favor de nenhum dos dois filmes. Para o autor, não há dúvidas de que é tentador criticar “Mulheres à beira...” como uma queda de verdade crítica, como uma versão pasteurizada, e celebrar “O que eu fiz para merecer isto?” como politicamente comprometido e socialmente consciente ou de, inversamente, celebrar o posterior como mostrando o sucesso de uma mulher (apesar da figura de Paulina Morales) e criticar o mais antigo como demonstração da falência de uma mulher. Fazer isto é subestimar a significância crítica da tensão em si mesma. Esta tensão é, conforme argumento de Epps, representada aqui como histeria, ou ao menos como um simulacro pós-moderno da histeria: louco, metódico, e também metafórico. A histeria, portanto, é o lugar de uma tensão considerável – psicosssexual, para ser mais exato, mas ética, política, epistemológica e também estética. Ela envolve uma crise de categorias e classes, uma difusão errante de signos corporais, e uma geração problemática de imagens que os críticos denunciaram em termos de vitimização e conquista em termos de resistência. Ela envolve as disjunções, enquadramentos, movimentos, espetáculos e especulações que os filmes de Almodóvar encontram em sua forma; e ela envolve os problemas da linguagem, desejo, corpo, imagem, gênero e classe que eles encontram como seu conteúdo. A histeria configura as mulheres e, por vezes, os homens dos filmes de Almodóvar; segundo Epps, ele o faz com bom-humor, deslizando, especialmente em seus trabalhos mais recentes, entre tristeza e riso. No todo, os filmes de Almodóvar foram marcadamente bem-sucedidos, tanto comercialmente quanto criticamente, talvez porque o humor é sempre mais desconfortável do que imaginemos; talvez porque a arte dos histriônicos é sempre, após um modelo, históricos. (EPPS *in* VERNON e MORRIS, 1995, p. 121).

Segundo Paul Julian Smith, em “*Desire Unlimited – the cinema of Pedro Almodóvar*”, a descrição que o cineasta faz do principal set de “Mulheres à beira...”

ilustra a teoria do contentamento que permeia seu maior sucesso comercial. Segundo o autor, o diretor defende no filme a tese utópica de que a sociedade espanhola havia finalmente se adaptado aos indivíduos, e todas as suas necessidades sociais e profissionais foram realizadas.

Para o autor, “Mulheres à beira...” é um exemplar de alta comédia ou comédia de costumes. Segundo o *press book* do filme, o título é uma alta comédia caracterizada pelo anti-naturalismo: os *sets* são flagrantemente artificiais, a interpretação e o discurso são excessivamente rápidos, e as mais profundas ambições humanas são tratadas de forma abstrata, de maneira quase sintética. (SMITH, 2014, p. 94). Há outra técnica típica do filme: a disjunção entre imagem e trilha sonora. O filme se inicia com a voz em *off* de Pepa narrando sua situação enquanto vemos a imagem dela adormecida. A voz de Iván, amplificada pelo microfone, soa fantasmagórica sobre as ruas vazias de Madri. Smith explica que no pesadelo de Pepa, vemos uma referência urbana: os arranha-céus de Azca, o desenvolvimento imobiliário no norte central de Madri planejada por urbanistas para rivalizar com Manhattan. Iván e Pepa, estão dublando no estúdio o filme *Johnny Guitar*, com Joan Crawford e Sterling Hayden.

Para Kaja Silverman, citada por Smith, sugere que o uso de um exemplar do cinema narrativo clássico é um modelo textual que envolve voz e corpo femininos insistentemente em direção ao interior da diegesis, enquanto relegam o sujeito masculino a uma posição de aparente exterioridade discursiva ao identificá-lo com discurso, visão ou audição opressoras. Smith defende que, em “Mulheres à beira...”, Almodóvar se dirige ao mecanismo cinematográfico (mais explicitamente nas sequências de dublagem) como as forças definidoras das mulheres: de seus prazeres e de suas dores.

Smith identifica uma explícita homenagem à Hitchcock, quando Pepa espia o movimento do prédio da ex-esposa de Iván, Lucía (Julieta Serrano), ao usar a câmera fotografando de janela em janela, como fez o diretor americano em *Janela indiscreta*. Em uma das poucas cenas do filme em que Pepa não está presente, Smith também observa a câmera filmando um programa televisivo apresentado pela mãe de Almodóvar, Francisca Caballero, enquanto a personagem de Candela (María Barranco) vai e volta para dentro do quadro do filme. Smith defende que Candela interpreta uma tensão que pode ser resumida entre a fragmentação (fetichização) e amplitude especular (narcisismo). Mas, diz Smith, esta fragmentação do corpo

feminino, sobretudo, é contrabalançada por uma preocupação narcissística pela auto-imagem.

Revela Smith que as garotas de Almodóvar são incompletas: modernas, porém ingênuas, liberadas, mas sentimentais, sempre ansiosas por serem amadas, cuidadas e notadas. Esta é uma observação dos críticos ingleses que acusam Almodóvar de misoginia, especialmente (e ironicamente) daqueles que escrevem para os jornais mais conservadores.

Smith destaca que muito se comenta sobre a influência das comédias sexuais de Doris Day e Frank Tashlin feitas em Hollywood sobre a obra de Almodóvar. O autor relata que o feminismo dos anos 1960 no contexto espanhol, enquanto ele era um adolescente, o influenciou definitivamente: portanto, panfletos católicos como *Women`s World* e *Spinster`s Today* proclamavam, à época, os direitos da mulher moderna de trabalhar fora de casa e a ter certa autonomia: o autor identifica, as mulheres solteiras trabalham e ganham seu próprio sustento, se vestem bem, viajam, lêem e possuem amigos e amigas. Alternativamente, um panfleto de uma série dirigida a jovens católicas sugeria a aplicação discreta de Max Factor e Royal Ambrée que ajudariam a jovem mulher a trazer à tona a feminilidade que elas carregavam consigo. (SMITH, 2014, p. 97).

Para Smith, críticos britânicos acusavam Almodóvar de sujeitar suas atrizes ao estereótipo do emocionalismo, repetindo os estereótipos da década de 1960. Smith contrapõe a essa visão, a concepção de dois críticos norte-americanos mais empáticos (Pauline Kael e Vito Russo) que chamaram a atenção para um item de figurino que não tem significado especial na trama: os brincos de Candela na forma de xícaras de café (os quais Almodóvar alega terem sido confeccionados especialmente para o filme). Tanto Kael quanto Russo, identifica Smith, são altamente sensíveis aos prazeres visuais do filme, seu deleite em cores e vestimentas.

Mary Ann Doane sugeriu, segundo Smith, que a maquiagem é uma falha no sistema cinematográfico de Almodóvar já que ela atribui a mulher a distância, alienação e divisibilidade do *self* (que é constituinte da subjetividade na psicanálise), mais do que a proximidade e presença expressiva que são o produto lógico resultante do drama psicanalítico da diferença linguística sexualizada. Smith argumenta que muitos críticos acusam Almodóvar de estar muito próximo de suas mulheres de forma patológica, revelando uma inabilidade para distinguir entre *self* e cinema.

Continua Smith, se as garotas de Almodóvar são capturadas diegeticamente, ligadas pela imagem cinematográfica, elas também são limitadas em suas relações com a linguagem. O discurso de Candela é rápido e ofegante, marcado por um sotaque pronunciadamente Andaluziano. Todos os seus personagens neste filme, argumenta Smith, são marcados por uma certa alegria além da linguagem: vitalismo ingênuo, neurose obsessiva, sexualidade inconsciente.

Defende o crítico norte-americano que, a cena mais farcesca de “Mulheres à beira...” envolve múltiplos planos de ação. Por exemplo, enquanto Iván faz uma ligação para Pepa a partir de um orelhão ao fundo, Pepa ela mesma anda atrás dele no meio da cena para jogar sua mala na lixeira, enquanto distantemente um borrão róseo anuncia a aproximação de Lucía, que também permanecerá esquecida pelo homem que busca e com o qual partilha o enquadramento. Estas cenas exploram a esquina da rua como local de interseção, um local usado por Almodóvar em seu primeiro longa, “Pepi, Luci, Bom...” (1980).

Smith defende que assim como Almodóvar explora a profundidade de campo para emprestar maior complexidade tanto à cinematografia quanto à trama, ele também provoca em seus atores sutis modos de interpretação que também sugerem motivação múltipla, simultaneidade contínua. O autor argumenta que Pepa reclama que é mais fácil compreender mecânica do que psicologia masculina, que motocicletas fazem mais sentido que homens. No tráfego da farsa, então, há uma certa inversão de gênero em que, da (generalizada) perspectiva da mulher, o homem é montado em sua especificidade como mutabilidade, mentira, enigma. (SMITH, 2014, p. 100).

Numa interpretação recente de “Mulheres à beira...”, Stuart Hall defende que Almodóvar rompe fronteiras que são de uma só vez sexuais e nacionais. Na Espanha hibridizada de Almodóvar, é impossível ver a Europa como masculina e magistral. Tudo foi transposto para dentro do registro feminino e a desordem feminina é simplesmente o que a vida é. Segundo Smith, Almodóvar foi punido por críticos masculinos por posicionar-se tão consistentemente ao lado da mulher (ao lado do sentimento e do espetáculo). Apesar de seu sucesso, “Mulheres à beira...” não ganhou nem o Goya espanhol de melhor diretor nem o Oscar de melhor filme estrangeiro: os prêmios foram para trabalhos mais ‘sérios’ (mais ‘masculinos’).

Há poucas dúvidas de que “Mulheres à beira...” é o trabalho mais popular de Almodóvar. Ele permanece como o único que arrecadou mais de um milhão de

pesetas no mercado doméstico, e foi vendido para a televisão espanhola (com “A lei do desejo”) pela soma sem precedentes de duzentos milhões de pesetas. O sucesso no mercado internacional mudou a percepção doméstica de Almodóvar, dando-lhe crédito de representar a Espanha pós-Franco para o resto do mundo. (SMITH, 2014, p. 102) Como observa Paul Julian Smith, segundo Richard Dyer e Ginette Vincendeau, o termo popular é perigoso; faz sentido ler este filme de Almodóvar não como referência à dicotomia anglo-americana de ‘arte’ e ‘entretenimento’ mas com relação à distinção que Dyer e Vincendeau argumentam ser comum na França e na Itália: ‘autor’ *versus* ‘mainstream’.

Uma causa do sucesso de “Mulheres à beira...” foi a tentativa de Almodóvar de teatralizar o processo publicitário numa escala muito mais ampla do que já havia tentado antes. O comprometimento de Almodóvar com um ano inteiro de incursões promocionais espetaculares ao redor do mundo foi decisivo na performance do filme. De qualquer maneira, se “Mulheres à beira...” é considerado o filme em que Almodóvar abandona seu gênero cult e aprendeu a satisfazer a um público mais variado (como a crítica positiva de *Variety* previra), as estratégias empregadas pelos distribuidores e exibidores do filme nos EUA sugerem que esta impressão deve ser qualificada. Foi a *Variety*, novamente, que reportou que o grupo Orion, que havia pago US\$ 350.000,00 (trezentos e cinquenta mil dólares) inéditos pelos direitos norte-americanos, havia planejado um lançamento simultâneo em 50 cidades ligadas ao público hispânico, e que pesquisas mostravam mulheres, hispânicas atraídas pelo filme. O estilo de lançamento *mainstream* do filme foi, então, de fato, segmentado para atrair audiências específicas de acordo com diferenças de gênero, demografia e região. Quando o filme quebrou recordes de bilheteria em um cinema de Nova Iorque no Upper West Side, o gerente geral explicou que muitos membros do público nem sabiam que se tratava de um filme espanhol e nunca haviam visto um filme com legendas.

A capa do *press book* espanhol para “Mulheres à beira...” mostrava o rosto estilizado de uma mulher dos anos 1960 (como aquelas da *Enciclopedia de la mujer*) cortado verticalmente ao meio e substituído no lado esquerdo por estruturas mecânicas não-identificadas. Smith argumenta que parece emblemático da ambivalência de um filme que alternava entre prestar atenção amorosa às mulheres e oferecendo-as aos impiedosos mecanismos da farsa. Um nome para esse híbrido de máquina e organismo é “ciborgue”. E, num brilhante ensaio, Donna Haraway defende o ciborgue, ironicamente, como um manifesto para futuras feministas. A

identidade fracionada do ciborgue rejeita organicidade e reprodução, recusa a divisão entre artificial e natural, e (como Almodóvar e Maura) toma a ironia como desconsiderada. (SMITH, 2014, p. 103).

Smith defende ainda que assim como Marisa atinge o orgasmo solitariamente durante o sono induzido por soníferos, a gravidez de Pepa é auto-suficiente, não requer mediação masculina: o insosso Iván havia sido definitivamente dispensado de sua vida. O corpo maternal e o corpo libidinal são, portanto, separados, porém, justapostos no espaço privilegiado do terraço mágico de Pepa. Mas, segundo Smith, se a teoria do contentamento de Almodóvar parece ter pouca ressonância com o mundo extradiegético, nós não devemos denegrir os prazeres que ele permite a suas figuras de divertimento. Pois como todas as utopias, a cobertura na rua Montalbán possui claras origens históricas e implicações políticas inequívocas, se nós optarmos por buscar por elas. (SMITH, 2014, p. 104)

Segundo Acevedo-Muñoz, a presença de Hitchcock nos filmes de Almodóvar aparece na forma de apropriações mais do que homenagens (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 95). Hitchcock se transforma em discurso próprio de Almodóvar. Segundo o crítico norte-americano, para Almodóvar os filmes de Hitchcock eram visualmente os mais ricos na história do cinema. Lembremos que o diretor não teve uma educação formal em cinema. Acevedo-Muñoz demonstra que enquanto alguns críticos desprezam os jogos intertextuais de Almodóvar como humor irônico ou pastiche, eles nos ajudam a compreender melhor a estética do diretor como um discurso em crise que aspira constantemente a se reinventar e a se corrigir (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 96). Em “Mulheres à beira...”, Almodóvar usa citações diretas e motivos dos seguintes filmes de Hitchcock: *The Lady Vanishes* (1938); *Spellbound* (1945); *Rope* (1948); *Strangers on a Train* (1951); *Dial M for Murder* (1954); *Rear Window* (1954); *Vertigo* (1958); *Psycho* e *The Birds* (1963). Almodóvar aqui se apropria de Hitchcock e dos significados de Hitchcock para fazer um posicionamento sobre a identidade nacional e cultural espanhola num momento de crise. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 96) Segundo Muñoz, o filme é estruturado em torno de coincidências e desgostos ou *bad timing* típicos tanto do melodrama clássico de Hollywood quanto das *screwball comedies*. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 97)

Enquanto Iván se recusa a que Pepa o veja, ela de fato escuta-o em inúmeras mensagens telefônicas e por meio de outros dispositivos de gravação de voz; nos sonhos de Pepa, ele aparece falando em um microfone enquanto dubla a voz de



Sterling Hayden para a versão espanhola de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray. Para Muñoz, a atenção de Almodóvar quanto a voz de Iván posiciona-o com um tipo de ator feminilizado, sua voz desincorporada, sua imagem dispersa. Paradoxalmente, enquanto é Pepa que parece estar se revelando, é Iván que precisa ser desfragmentado. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 98). Para Muñoz, citando Almodóvar:

The way I deal with my heroines is less neurotic than Hitchcock`s. His female characters are very neurotic, but behind them there`s a man whose relationship with women [is] just as highly neurotic... Hitchcock used the scenes of his films as a way of relating to his actresses. His difficult relationships with women enriched his female characters and inspired the most memorable scenes of his films, even if they also end up giving a rather negative image of the men. I haven't such a complicated relationship with women; it's much more generous and limpid.<sup>25</sup> (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 99)

Para Muñoz, a promessa de uma narrativa edipiana é finalmente subvertida, assim como é comum no cinema espanhol, mas neste caso, isto acontece por meio da ênfase na organização da narrativa em torno das alusões intertextuais a Hitchcock, mais do que à história Edipiana ela mesma. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 101) O cavalheiro que desaparece, Iván, sempre fala em clichês e é sempre mediado por tecnologias de gravação, seja na trilha sonora de um filme ou numa secretária eletrônica, telefones ou gravadores de fitas. Enquanto em “*Dial M*” responder ao telefone significa morte para Grace Kelly, em “Mulheres à beira...”, para Pepa isto significa a miséria de uma relação com um homem que ela considera tão assassino, de certa maneira, quanto, Ray Milland no filme de Hitchcock: mais tarde, Pepa até se refere ao que Iván teria feito a ela como ‘terrorismo’. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 102)

Segundo Muñoz, em seu livro *Hitchcock: the Murderous Gaze*, William Rothman escreve que Hitchcock caracteristicamente usou a tomada de perfil para indicar a impenetrabilidade de um personagem, seu ou sua completa abstração e absorção, numa cena imaginada à qual não temos acesso. Para o crítico, Almodóvar usa a tomada de perfil formatada identicamente para revelar ao contrário o

<sup>25</sup> A maneira como eu lido com minhas heroínas é menos neurótica do que a de Hitchcock. Suas personagens femininas são muito neuróticas, mas por trás delas há um homem cuja relação com mulheres [é] também altamente neurótica... Hitchcock usava as cenas de seus filmes como uma forma de se relacionar com suas atrizes. Suas relações difíceis com mulheres enriqueciam suas personagens femininas e inspiravam as mais memoráveis cenas de seus filmes, mesmo que elas também acabem por representar uma imagem negativa dos homens. Eu não tenho essa relação complicada com mulheres; é muito mais generosa e límpida. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 99 – tradução nossa)

conhecimento de um personagem. Nós somos apresentados a Lucía e Carlos na forma desta sucinta e ainda assim direta citação a *Psycho* incluindo as borboletas dissecadas no lugar de pássaros embalsamados no plano de fundo (também sugestivos do papel de parede de flores refletido nos espelhos do escritório de Norman) e do jovem homem nervosamente gaguejando. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 104). Marsha Kinder, entre outros autores, argumentaram que a revisão e rearticulação da narrativa edipiana é um tema recorrente do cinema espanhol dos anos 1980 e 1990. Muñoz defende que, nos filmes de Almodóvar (especialmente em “Labirinto de Paixões”, “Matador”, “A lei do desejo” e “De salto alto”) relações disfuncionais pai-mãe-filho-filha são sugestivas da traumática estrada da nação para a recuperação de quarenta anos de ditadura. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 105) Como argumentou Marvin D’Lugo, a própria cidade de Madri é simbólica nos filmes de Almodóvar da radical reformulação dos valores culturais espanhóis, da trajetória cultural de Franco para a liberdade. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 107) Para Muñoz, a escolha de Almodóvar em filmar em um único set, a ação em tempo real, a *mise en scène* teatral e eventualmente a presença de um corpo, claramente imitam a continuidade espacial, temporal e narrativa de *Rope*. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 109)

Para Muñoz, “Mulheres à beira...” tende a revisar e explorar o tema das relações traumáticas entre homens e mulheres e entre pais e filhos, desde que o cinema espanhol, após os anos 1970, testemunharam a reversão do cenário Edipiano, clássico em Hitchcock, para sugerir a necessidade de resolver o passado traumático da nação, simbolizado pela ausência de um pai ‘forte’, e a presença de mães instáveis. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 112) O arco dramático de Pepa a leva da incoerência induzida por drogas, desalento e desespero a redenção, regeneração, à assertividade de sua subjetividade e desejo, e do fechamento satisfatório de sua narrativa inconclusiva. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 114) A maior revisão de temas de Hitchcock em “Mulheres à beira...” é que a heroína de Almodóvar não cruza o ataque em direção a histeria completa, ou demência, ou morte, por exemplo. A partir do caos de suas relações e da sombra de seu passado, por meio de uma mistura hitchcockiana, Pepa emerge no fim do filme como bem ajustada, uma mulher socialmente e psicologicamente funcional. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 115)

O crítico argumenta ainda que os filmes de Pedro Almodóvar, desde 1980, conforme Allinson, Edwards, Evans, Kinder, Smith e Vernon e Morris entre outros,

sugerem, uma derivação do trauma da história da Espanha desde 1936, retratando um tipo específico de 'doença do passado'. Enquanto muitas narrativas de Almodóvar se concentram em negar o passado, elas ainda estão situadas sob o seu implacável peso. No cinema espanhol e nos filmes de Almodóvar, em particular, segundo Muñoz, os personagens são forçados a confrontar os erros e tensões da nação que emergem a partir da, primeiramente, marca de fascismo de Franco (1936-75) e depois a partir da estrada conturbada para a redemocratização nos anos 1980. Enquanto os filmes iniciais de Almodóvar surgem como sátiras irreverentes da história nacional espanhola, de sua definição cultural, política, das relações sociais e sexuais (*"Labirinto de paixões"*, *"O que eu fiz para merecer isto?"* e *"Matador"*, por exemplo) seus filmes mais recentes (começando com *"A lei do desejo"* e *"Mulheres à beira..."*) retratam visões mais positivas e otimistas do perfil psicológico nacional, sem ignorar ou trivializar suas origens problemáticas. Muñoz defende, como Alejandro Yarza argumenta, que os filmes de Almodóvar são conhecidos por articular a identidade espanhola a partir de uma perspectiva *'camp'*, se reapropriando de símbolos culturais e históricos que foram adotados na Espanha de Franco e reciclando-os de maneira a desconstruí-los, como uma forma de terapia para os mecanismos de repressão cultural e religiosa. (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 116).

### **8.3 Representações da marginalidade em "Mulheres à beira de um ataque de nervos"**

Como o próprio título do filme, que consagrou Almodóvar internacionalmente, sugere, a marginalidade de Goffman, Becker, Elias e Yoshino está presente no filme de Almodóvar. Não somente nas interpretações de críticos consagrados da obra do diretor, no papel da protagonista Pepa, uma dubladora de filmes que é abandonada pelo amante enquanto tenta, durante toda a trama, encontrá-lo para lhe dizer que está grávida. Pepa é amante de Ivã, que é casado com a histérica Lucía.

Ao perceber que terá que levar a gravidez adiante sem a presença de Ivã, de quem salva a vida ao final do filme, Pepa tenta, inicialmente, dopar-se com soníferos e, comicamente, acaba intoxicando todos os presentes em seu apartamento antes da corrida contra o tempo para salvar a vida de Ivã. Este, por sua vez, embarcaria num vôo para a Suécia que seria sequestrado por terroristas xiitas que se relacionaram com a jovem e sexy modelo Candela.

A marginalidade perpassa toda a narrativa do filme, caracterizando Pepa como uma amante grávida em busca de um homem que não quer mais manter o relacionamento extraconjugal pois já se relacionava com outra amante, a advogada feminista Paulina Morales. Lucía, por sua vez, é a esposa neurótica e psicótica de Ivã, mãe de Carlos, personagem de Banderas, que durante todo o filme se mostra como a legítima esposa traída de Ivã que busca justiça na forma de uma perseguição assassina contra o marido.

A intertextualidade com os filmes de Hitchcock só reforça a hipótese de que todos os personagens representam ícones marginais, cada um com seu conflito pessoal. Pepa tenta contato com Ivã, o amante ausente, e só obtém respostas mediadas por meios técnicos, como mensagens na secretária eletrônica e no contato com sua voz que dubla o mesmo filme que ela, *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray, no estúdio Exa, onde ambos trabalham.

Candela, a amiga de Pepa, também é marginal, pois se descobre cúmplice de um ataque terrorista xiita ao vôo no qual Ivã e Paulina tentam embarcar antes do final do filme. Graças à astúcia de Pepa, Ivã e Paulina não embarcam, e a polícia toma conhecimento do plano dos terroristas pelo telefonema que Carlos, personagem de Banderas, filho de Ivã e Lucía e noivo de Marisa, faz, revelando o plano às autoridades para que o sequestro do vôo seja impedido.

Marginalmente, Candela, ao buscar a ajuda de Pepa para sair do imbróglio em que se envolveu com o grupo terrorista, tenta suicídio na tentativa desesperada de se livrar da polícia que reconhece o endereço do telefonema de Carlos e faz uma busca na cobertura de Pepa. Cômicamente, o gaspacho que Pepa teria preparado com soníferos para servir a Ivã quando ele viesse buscar a sua mala, serve como salvo-conduto para que Pepa e Ana possam perseguir Lucía, ao fim da trama, e impedir que ela mate Ivã e Paulina, sua ex-advogada, no aeroporto.

Lucía, a legítima esposa de Ivã, é totalmente marginal. Ela sabe que o marido a trai e isso quase a leva à loucura. Ela é uma paciente psiquiátrica recém liberada de um sanatório de Madri, onde ficou internada para tratar suas neuroses. Simbolicamente, ela representa o esfacelamento da estrutura familiar no período de transição democrática espanhola, cuja liberalidade nos costumes favoreceu o impulso libidinal de Ivã, personagem virtualmente ausente do filme, presente apenas pelas mensagens de voz que deixa para Pepa e pela voz de sua dublagem no filme com Joan Crawford e Sterling Hayden no estúdio Exa.

Paulina Morales, por sua vez, a advogada feminista que havia defendido Lucía no processo de separação de Ivã, torna-se amante do réu do processo que Lucía move na justiça contra ele. Paulina, a terceira mulher de Ivã, também é marginal, pois representa o lugar da nova mulher espanhola, livre dos horrores da ditadura de Franco, mas ainda submetida aos encantos de um sedutor barato, que reproduz o patriarcado espanhol.

Marisa, noiva de Carlos, por sua vez, ao tomar o gaspacho com soníferos na cobertura de Pepa, cai no sono e tem um sonho erótico, sendo que ela era virgem. Carlos trai Marisa enquanto ela está adormecida com beijos lascivos na linda modelo Candela, que busca refúgio no apartamento de Pepa.

Almodóvar, em seu primeiro sucesso comercial internacional, que mereceu, inclusive, adaptação para o teatro, demonstra todo o domínio que o consumo irrefreável de melodramas hollywoodianos, assim como de *thrillers* e *screwball comedies* durante sua juventude lhe formaram como um cineasta tipicamente pós-moderno, que abusa da intertextualidade e da metalinguagem, como fez em seu filme anterior, “A lei do desejo” e como fará em “Ata-me”, a ser analisado posteriormente nesta tese.

## 9 ATA-ME! (1990)

### 9.1 Dados gerais<sup>26</sup>:

**Produção:** El Deseo S.A..

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar

**Fotografia:** José Luis Alcaine

**Edição:** José Salcedo

**Design de produção:** Esther Garcia

**Direção de Arte:** Ferran Sánchez

**Figurino:** José María de Cossío

**Produção Executiva:** Agustín Almodóvar

**Formato:** 35 mm, cor.

**Duração:** 101 min.

**Data de Lançamento:** 12 de dezembro de 1989

**Distribuição:** Laurenfilm (1989); Miramax (1990, EUA), 20th Century Fox Home Entertainment (Brasil, DVD)

**Elenco:** Victoria Abril (Marina); Antonio Banderas (Ricky); Loles León (Lola); Francisco Rabal (Máximo); María Barranco (Berta); Rossy de Palma (Traficante de drogas); Julieta Serrano (Alma); Lola Cardona (Diretora do hospital psiquiátrico); Monse G. Romeu (Montse); Emiliano Redondo (Decorador); Oswaldo Degaldo (Fantasma); Concha Rabal (Farmacêutica); Alberto Fernández (Produtor); José María Tasso (idoso internado no sanatório); Angelina Llongueras (Montadora); Manuel Bandera (bailarino de tango); Virgínia Díez (bailarina de tango); Juana Cordero (vendedora da bombonerie); Francisca Caballero (Mãe de Marina); Francisca Pajuelo (filha de Lola); Victor Coyote (irmão de Lola); Carlos García Cambero (irmão de Lola); Alito Rodgers (homem); Tamaki (traficante); Malena Gracia (Enfermeira); Agustín Almodóvar (Farmacêutico); Rodolfo Montero (Guarda de segurança); Miguel García (Velho cigano); Pedro Losada (Jovem cigano).

#### **Créditos complementares:**

**Produtor:** Enrique Pósnér

**Música:** Ennio Morricone

**Departamento de Maquiagem:** Antoñita Viuda de Ruiz (perucas); Jorge Hernández Lobo (maquiador); Juan Pedro Hernández (maquiador); Alfonso Martínez (hair stylist assistente); Patricia Rodríguez (hair stylist).

**Gestão de produção:** Esther García (gerente de produção); Miguel de Casas (gerente de produção assistente); Lola Garcia (gerente de produção assistente); Maria José Maza (gerente de produção assistente); Tino Pont (gerente de produção assistente); Alejandro Vázquez (gerente de produção assistente)

Diretor de segunda unidade ou diretor assistente: Raúl de la Morena (assistente de direção); Agustín Díaz Yanes (assistente de direção); José Luis Escolar (primeiro assistente de direção)

**Departamento de Arte:** Dis Berlin (desenhos de Ricky); Paco Calonge (decorador); Juli Capella-Quim (designer gráfica); Salvador Colmes (pintor); José Luis García

<sup>26</sup> Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), consultado em 19.10.2018, às 00h44.

Quevedo (decorador); Alfonso Martinez (decorador); Patricia Rodríguez (decoradora); Luciano Romero (decorador); Pepón Sigler (decoração); Juan Sánchez Castro (decorador); Tadeo Villalba hijo (decorador chefe); Enrique Vázquez (proprietário de locação); Juan Sánchez Castro (proprietário de locação).

Departamento de som: Michael A. Carter (mixer de gravação); Luis Castro (sonoplastia); Ray Gillon (consultor de som); Graham V. Hartstone (mixer de gravação); Francisco Peramos (gravador de som); Alfonso Pino (efeitos de som); Kevin Tayer (mixer de foley); Ricardo Steinberg (sonoplasta).

**Efeitos especiais:** Reyes Abades (efeitos especiais)

**Dublês:** Alejandro Cobo (dublês); Esther Flores (dublê de Rossy de Palma); Pilar Navarro (dublê de Victoria Abril); Andrés Parra (dublês).

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Pancho Alcaine (segundo assistente de câmera); Vladimiro Amor (eletricista); Jorge Aparicio (fotógrafo de still); Alberto Arnal (eletricista); Mimmo Cattarinich (fotógrafo de still); José Ferrándiz (eletricista); Antonio García de Pedro (eletricista); Agustín Grande (eletricista); Pablo Hernández Smith (técnico de vídeo); Alfredo Mayo (operador de câmera); Carlos Miguel (eletricista chefe); Miguel Ángel Muñoz (primeiro assistente de câmera); Fulgencio Rodríguez (gaffer); Romolo Eucalitto (fotógrafo especial)

**Departamento de Figurino:** Jesús Moncusi (peruqueiro); Peris (figurino); Puy Uche (figurino)

**Departamento Editorial:** Manolo Laguna (editor assistente); Ximo Michavila (colorista de telecinagem); Rosa Ortiz (editora assistente); Chema Alba (supervisora de restauração); Luis Escalada (restauração digital)

**Departamento de Locação:** Federico García Cambero (gerente de locação)

**Departamento de Música:** Ennio Morricone (maestro)

**Departamento de transportes:** Ángel Megino (transporte)

**Outros membros da equipe:** Fausto Alonso (jardineiro); Emilio Ardura (tapeçaria); Paco Ardura (consultor de animais); Yuyi Beringola (supervisora de script); Juli Capella-Quim (desenhista); José Luis Chincilla (armeiro); Carlos García Cambero (gerente geral); Alberto González (desenhista); Alicia González (assistente de títulos); Arturo González (desenhista); Florencia Grassi (assistente de títulos); Paloma Martínez (equipe de administração); Pablo Nuñez (designer de títulos); Tino Pont (equipe de administração); Esther Rodríguez (equipe de administração); Juan Manuel Sánchez (equipe de administração); Juan Gatti (designer de títulos).

## 9.2 Translado

O filme começa com um close-up do sagrado coração de Maria e de Jesus Cristo num quadro. As imagens sacras se fundem à imagem de um sanatório. Ricky, o personagem de Antonio Banderas, está consertando uma fechadura. Uma enfermeira pede que ele vá até a diretora depois terminar o conserto. Ricky vai ao encontro da diretora do sanatório que lhe informa que ele será liberado. A diretora chora ao informar que não poderá mais protegê-lo e que ele responderá por seus atos fora do sanatório. Ricky diz que ela não precisa se preocupar e que ele ficará bem.

Ricky diz que seus planos são trabalhar e formar uma família, como uma pessoa normal.

A diretora afirma que ele não é normal e Ricky responde que o juiz que o está liberando o considera normal. A diretora entrega 50.000 pesetas pelos desenhos e pelos momentos de prazer que Ricky lhe proporcionou. Ricky beija a diretora na boca em agradecimento. Eles eram amantes. Ricky arruma suas coisas e sai do Instituto de Saúde Mental para se reintegrar à sociedade. Ele caminha sorridente pelas ruas de Madri até parar numa vitrine. Ele compra um coração com chocolates que viu na vitrine por 500 pesetas. Entra num ônibus. Ele lê numa revista o anúncio da filmagem terapêutica de “O fantasma da meia-noite”, protagonizado por Marina Osório, personagem de Victoria Abril.

Corta para Marina vestindo e figurino do filme, um vestido laranja justo. Marina tira a calcinha para não marcar a silhueta. Marina conversa com uma amiga que trabalha na produção do filme. Ricky chega ao estúdio. Entra, ocultamente, no camarim de Marina e encontra seu endereço residencial e telefone. Deixa a caixa de bombons em forma de coração na bolsa de Marina e vasculha o ambiente, roubando dinheiro, um par de algemas entre outros itens. Brinca de roqueiro com uma peruca de cabelos longos que encontra no camarim diante dos espelhos. Ricky sai do camarim.

Corta para o diretor de cinema Máximo, que está dando uma entrevista sobre o derrame que o deixou numa cadeira de rodas. Máximo conta a repórter que depois do derrame que teve, precisou reaprender a viver, falar, ler, escrever, dançar e a fazer cinema. A repórter pergunta sobre o filme “O fantasma da meia-noite”. Máximo responde que se trata de um filme de horror de segunda categoria. A repórter indaga porque Máximo escolheu como protagonista uma ex-atriz pornô e drogada. Ele censura a repórter e pede que não repita as palavras pornô e *junkie*. A repórter reconhece o ator que fará a cena com Marina, Osvaldo, que está com o figurino de vilão do filme. A próxima cena é da morte da personagem de Marina. Marina conversa com a repórter. A repórter vai entrevista seu ex-amante Osvaldo, um ator muito malhado.

A produtora conversa com Máximo que a esposa do produtor gostou do sofá do cenário e quer ficar com ele. Mas a cena, inicialmente, envolve que o sofá seja rasgado e sujo de sangue. Máximo resolve que Marina não morrerá no filme. Corta para cena de filmagem do filme dentro do filme. Marina está de costas. Ricky observa



a filmagem no estúdio. Osvaldo aparece coberto pela cortina da janela. Ele puxa o fio do telefone no qual Marina conversava com seu amante no filme. Osvaldo, caracterizado como “O fantasma da meia-noite”, de máscara e capa vermelha esvoaçante diz que veio buscar a personagem de Marina. Ela pede que ele tira a máscara. O fantasma reluta em tirar a máscara, exaltando seu corpo e dizendo que seu rosto parece o de um cadáver. Marina usa o fio do telefone como um laço para enforcar o fantasma e se pendura na sacada, enquanto enforca-o com o fio de telefone. Chove e o corpo de Marina faz um movimento pendular pendurado na sacada do cenário.

A produtora acusa o sumiço de um *walkman* e de 10.000 pesetas. Máximo lhe diz que relaxe porque é o último dia de filmagens. Ricky observa Marina no set. Marina é observada por Máximo. Marina pede a Máximo que não a admire daquele jeito. Máximo convida-a para a festa de encerramento. Ricky pede para falar com Marina. Marina pega cópia da chave de seu apartamento que Ricky roubara no camarim. Marina vai para casa de carro. Ricky observa e tira a peruca.

Figura 14 – Cartaz do filme. *Still* de cena do filme dentro do filme.



Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela TASCHEN.

Marina se masturba com um vibrador em forma de mergulhador na banheira de casa. Marina encontra a caixa de bombons de avelã e acha que foram presente de Máximo. Ricky entra no prédio de Marina. Ricky observa Marina se despedindo de Pepe, seu vizinho que também trabalhara no filme. Ele vai sair de férias. Ricky toca a campainha do apartamento de Marina. Ricky invade o apartamento de Marina e lhe dá uma cabeçada depois que ela grita. Ricky observa Marina acordando depois do

golpe enquanto ouve o *walkman* roubado. Marina acorda e vai ao banheiro. Ricky a segue. Marina joga um copo d'água na testa de Ricky. Ele a agarra. Marina diz que Ricky quer estupra-la. Ricky diz que terão tempo para transar. Vão para a cama. Como Marina não quis falar com Ricky, ele diz que ela se apaixonará por ele como ele está apaixonado por ela.

Ele diz que tem 23 anos e 50.000 pesetas. Diz que está só no mundo e que tentará ser um bom marido para Marina e um bom pai para seus filhos. Marina reconhece Ricky do set. Ele diz que tentou falar com ela, mas ela não quis. Marina tenta fugir pela porta e Ricky mostra as chaves. Eles estão trancados lá dentro. Ricky conta que, no ano anterior, havia fugido do hospital psiquiátrico e a encontrara num bar chamado Lulu. Eles transaram e Ricky prometeu ficar com ela e protegê-la. Marina joga objetos sobre Ricky dizendo que vários homens já fizeram promessas a ela. Ricky revela que os bombons foram dados a ela por ele.

Corta para a confraternização da equipe do filme. A produtora faz uma performance dublando uma canção em espanhol. Máximo festeja dançando na cadeira de rodas elétrica. Corta para Marina e Ricky no apartamento. Marina está com dor de dentes e como usava heroína antes da filmagem, o analgésico não faz efeito. Ricky diz que não sabia. Marina e Ricky vão atrás de morfina para a dor de dentes de Marina. Lola telefona procurando Marina. Marina e Ricky vão à médica de Marina, algemados um ao outro. Marina e Ricky entram no apartamento de Berta, médica que receita Sosegon para Marina, alertando-a que vicia e que ela tem tendência. Marina pede uma injeção a Berta. Ela lhe aplica Dolantin enquanto Ricky segura os bebês de Berta. Marina tenta dizer a Berta que foi raptada inutilmente.

Marina e Ricky deixam o apartamento da médica algemados. Marina e Ricky param na farmácia para comprar Sosegon com a receita de Berta. A farmacêutica, que estava transando, vai atendê-los com uma arma a tiracolo. Ela diz que não tem Sosegon. Ricky pede esparadrapos. A farmacêutica diz que na praça poderão comprar todos os remédios que precisarem. Ricky e Marina voltam ao apartamento dela. Ela quer que ele a solte. Ele a ameaça. Eles sobem, entram no apartamento, dirigem-se ao quarto. Ricky diz que vai buscar as pílulas para Marina no mercado negro. Marina se despe e pede a Ricky que vire de costas. Marina veste uma camisola. Ricky pergunta se ela tem uma corda. Marina pergunta o que ele pretende fazer.

Corta para Máximo assistindo um dos filmes pornôs de Marina, enquanto segura junto ao peito uma foto dela. Máximo liga para Marina e deixa um recado na

secretária eletrônica. Vemos Marina com um esparadrapo na boca e amarrada à cama. Ricky vai ao mercado negro em busca de Sosegon para Marina. Ele aguarda a traficante (Rossy de Palma) voltar com as pílulas em sua lambreta. Ricky segue a traficante e consegue o Sosegon. Volta ao apartamento de Marina. Ricky encontra Marina desacordada. Ele a desata, deita-se e cai no sono. Marina tenta pegar as chaves na calça de Ricky. Ele percebe e se vira. Ela se vira também para disfarçar.

Marina cheira cocaína e Ricky lhe diz que foi um teste. Ele a algema novamente. Ricky se pergunta quanto tempo ela levará para se apaixonar por ele. Corta para a mesa de montagem de “O fantasma da meia-noite”. Lola, Máximo e a montadora comentam sobre o material filmado. Lola se despede dizendo que vai visitar Marina. Máximo diz que tem saudades dela e que quer falar com ela. Corta para Ricky observando Marina atada à cama, dormindo, enquanto Ricky faz um desenho dela. Ricky leva o café da manhã para a cama onde Marina está. Ele lhe mostra o desenho que fez. Marina vai ao banheiro depois de Ricky soltá-la. Enquanto Marina usa a privada, ela diz que nunca se apaixonará por ele. Ele sai e chora. Ricky vai sair para comprar antibióticos e uma arruela para a torneira da cozinha. Ele amarra Marina novamente e cobre sua boca com esparadrapo. Ricky tenta arrombar o apartamento de Pepe, vizinho de Marina. Sai à rua.

Figura 15 – Ricky sequestrando Marina (à esq.). Ricky e Marina transando (à dir.).



Fonte: “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela TASCHEN.

Lola chega ao prédio, toca a campainha, mas Marina não pode gritar. Lola deixa um bilhete para ela. Lola entra no apartamento do Pepe e rega as plantas do terraço. Ricky compra esparadrapos novos e uma corda para amarrar Marina melhor. Lola sai do apartamento de Pepe. Ricky chega enquanto Lola desce no elevador. Ricky arromba a fechadura do apartamento de Pepe. Ricky encontra o bilhete de Lola

avisando que se ela não aparecer, vai chamar a polícia. Marina ouve Ricky lendo o bilhete. Ricky desata Marina da cama e a leva ao apartamento de Pepe que ele arrombou. Ele a carrega nos braços e a deita na cama de Pepe. Marina diz a Ricky que mais cedo ou mais tarde vão descobri-los. Ricky permite que Marina ligue para Lola e a diga que foi viajar com amigos. Ricky ameaça que qualquer palavra a mais ele a matará e se matará em seguida. Marina liga para sua mãe, interpretada pela mãe de Almodóvar. Ela avisa que está viajando com amigos.

Corta para um comercial televisivo que compara os aposentados alemães aos aposentados espanhóis do Gerobank ao qual Marina e Ricky assistem na tevê. Marina e Ricky falam dos planos de futuro. Ele quer se casar com ela e ter três ou quatro filhos. Ela pergunta como vai sustentá-los. Ele diz que procurará trabalho e que quer levá-la a sua cidade natal e depois à Austrália. Marina toma um analgésico. Ricky pergunta se ainda dói seu dente. Marina diz que heroína poderia ajudar. Ricky sai em busca de heroína e abre a cortina do teto por onde se vê a lua e as estrelas. Marina liga a tevê num filme de horror “A noite dos mortos vivos”. Ricky pede 5.000 pesetas em heroína a um traficante. Ele pede que o aguarde. Ricky é reconhecido pela traficante de quem roubou Sosegon outra noite. Sai correndo. Enquanto isso, Marina tenta queimar a corda que a amarra. A traficante persegue Ricky. Ricky luta com os traficantes do mercado negro. Marina se desata e tenta sair do apartamento de Pepe. Ricky é deixado desacordado na sarjeta pelos traficantes. Um carro de jato d’água lança água sobre Ricky que acorda ensanguentado. Marina não consegue fugir e Ricky volta todo machucado ao apartamento de Pepe. Marina pergunta a Ricky o que aconteceu. Ele diz que tomou uma surra. Marina se desata e cuida dos ferimentos de Ricky. Marina se entrega a Ricky. Eles transam na cama de Pepe. Marina acorda. Ricky desenhou um mapa de sua vida e o mostra à Marina.

Corta para Máximo terminando de montar “O fantasma da meia-noite” e dizendo que falta um final ao filme para o produtor que discute com ele. Corta para Marina cozinhando o jantar enquanto Ricky toma uma cerveja. Marina e Ricky jantam. Lola toca a campainha de Marina. Lola entra no apartamento de Pepe, onde jantavam Marina e Ricky. Lola rega as plantas. Um homem que quer estacionar buzina para Lola reclamando que seu carro o atrapalha. Ricky e Marina observam. Lola sai com o carro liberando passagem para o carro que queria sair. Marina pede a Ricky que a amarre a cama enquanto ele sai para tentar roubar um carro. Ricky atende o pedido de Marina e a amarra. Ricky beija Marina apaixonadamente. Lola esqueceu o toca-

fitas do carro e faz a volta enquanto Ricky tenta arrambar um carro na rua. Lola volta ao apartamento de Pepe para pegar o rádio. Encontra-o e vai ao banheiro. Acha algo estranho pois encontra gazes com sangue fresco. Lola encontra Marina amarrada à cama. Lola tenta fugir com Marina. Marina percebe que o ama. Ricky arromba um carro e o rouba. Lola e Marina fogem pelo terraço. Ricky chega ao prédio.

Marina conta tudo a Lola. Ricky vai a Granadilla, onde nasceu. Está com o *walkman* de Lola. Lola e Marina vão atrás de Ricky em Granadilla e eles se beijam, Marina apresenta Ricky a Lola. Marina, Lola e Ricky cantam uma canção de uma fita cassete, enquanto Marina dirige para Madri.

### 9.3 Observações críticas

Segundo Mirian Nogueira, em *Urdiduras de sigilos*, a solidão é um caráter da cultura espanhola. Dom Quixote (também um “*caballero de La Mancha*”), sempre solitário em busca de aventuras/amor, até as modernas personagens de Almodóvar, luta-se contra a solidão. Ricky, o personagem de Antonio Banderas, sai do manicômio aos 23 anos, com cinquenta mil pesetas e está só no mundo. Muitas pessoas do público de Almodóvar se identificam com essa solidão de Ricky. Seu plano é ser um bom marido e um bom pai para seus filhos. Para Almodóvar, a solidão é um grande mal que precisa ser extirpado a qualquer preço. Mesmo por meio da violência. Afinal, se a cura para a solidão é ser amado – um dos ídolos do diretor espanhol, a escritora Dorothy Parker, já dizia: “Oh, é tão fácil odiar uma pessoa quando se começa a amá-la”.

O início do filme, um quadro com imagens repetidas do coração de Jesus e Maria, remete-nos à filiação extremamente pop de seu diretor. Quando falamos pop, estamos indo à raiz mesmo dessa estética: Andy Warhol (outro ídolo de Almodóvar), um artista comercial, especializado em “vitrines” e propagandas em grandes revistas que almejava, a qualquer custo, ser um artista “sério”, como Jasper Johns ou Rauschenberg, que lançavam nos EUA a arte pop, surgida na Inglaterra. Uma arte da e para a cultura de massas. Warhol não obteve muito sucesso no início, até que resolveu pintar as coisas que as pessoas mais conheciam e gostavam: latas de sopa e ícones do cinema e da música. A repetição da figura de Marilyn Monroe, logo após sua morte, foi um dos marcos de sua entrada na cena artística mundial. O rosto da estrela repetido lado a lado, com pequenas e quase imperceptíveis alterações, tornou-

se um símbolo da arte pop. Jesus e Maria convertem-se em estrelas, já que são ícones de uma cultura católica e tão famosos quanto as sopas Campbell's e as estrelas de Hollywood. (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 302).

A influência do pop no cinema de Almodóvar é inegável, convivendo, lado a lado, com o surrealismo buñueliano, em que fantasmas pessoais participam da ficção, o que segundo Holguín, é uma herança surrealista.

Assim, o duplo do diretor, seus fantasmas, aparecem também em entrevistas, festas... “*No soy ni drogadicto, ni homosexual, ni gênio. Todo ha sido una pose.*”, diz parodiando Truman Capote. (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 302). Numa entrevista a um programa de TV americana, Almodóvar fala que todos os seus filmes são autobiográficos. Refletem seus desejos, sonhos, fantasias. A filmografia de Almodóvar está plena de citações/situações pop. A publicidade, uma marca registrada dessa arte para as massas, acaba sempre se inserindo em seus filmes, chegando mesmo a fazer parte deles. Em “Ata-me” temos um comercial na TV. Na verdade, uma paródia que brinca não só com a publicidade em si, mas com o modo de vida dos espanhóis, com a busca do prazer em contraste com o pragmatismo alemão. Além da publicidade, as histórias em quadrinhos penetram no universo almodovariano: não uma HQ qualquer, mas aquela herdeira de revistas como *El Vibora*, que trouxe para os quadrinhos uma nova estética, mais ousada e cruel, rompendo com os super-heróis e criando anti-heróis numa sociedade de consumo selvagem. Roy Lichtenstein, que levou os quadrinhos para o museu, abominava os seus tipos fascistas (como o Super-Homem), mas não desprezava sua estética. (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 304).

Super-Homem e Marilyn Monroe ganham seu lugar nas galerias de arte. Cores fortes, quase *fauves*, tão fortes quanto os vermelhos de Almodóvar. Como diz Teresa Maldonado, ele faz “*el cine al rojo vivo*” (GARCÍA DE LEON e MALDONADO, 1989, p. 180). Um cinema que fala (e mostra) a moda, o rock, os filmes B (o que está sendo rodando em “Ata-me”). Um cinema que faz citações universais sem perder sua cor local (vermelho); a memória de um país que teve grandes retratistas, capazes de captar a essência do retratado, como Goya e Velázquez (só que enquanto Velázquez é um barroco *par excellence*, Almodóvar é indubitavelmente rococó). (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 304).

O paroxismo da paixão, que unve vida e morte, prazer e dor, está presente em “Ata-me”. A paixão, signo ligado ao desespero, livrou Ricky do manicômio, num jogo

típico do diretor: nem sempre o mal é o MAL, longe de dualismos reducionistas, o que causa desespero pode trazer a cura. (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 305).

A arte é um jogo de significações e burlas: o desvio acaba sendo o caminho nem sempre o explícito mostra tudo e sempre nos resta a semiose que, infinita, não limita jamais a significação/apreensão da obra. Em “Ata-me”, existe um filme sendo feito, metalinguagem, ou melhor, intertextualidade presente (e constante), marca da contemporaneidade. Aqui o que está em discussão não é o cinema em si, mas o desejo do diretor de brincar com o cinema, e de fazer um subgênero – o terror Z – que é uma de suas paixões (vemos cartazes de *Invasores de Corpos* e na TV passa *A volta dos mortos vivos*, dois clássicos dos *trash movies*). O diretor de filme dentro do filme, quando está sendo entrevistado, responde que sempre quis fazer um filme ruim, que sempre gostou de subcultura. O diretor de “Ata-me” diz numa entrevista para a TV americana, que sempre se fascinou pelo que se chama de subgênero, subcultura, subproduto (marcas registradas da cultura pop). (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 306-307).

Em “Ata-me”, enquanto Marina está presa, seu filme é lançado. Sua irmã canta sozinha, tendo ao fundo a mãe de Almodóvar (que no filme é mãe de Marina). Para o lançamento do filme em Nova Iorque, Almodóvar ensaiou longamente com seus atores, cada passo foi programado, como em seus filmes, o máximo de rigor e a improvisação previamente pensada. Na festa nova iorquina, Lolles Leon, que faz a irmã de Victoria Abril no filme, canta a mesma música da festa de “Ata-me”. Onde começa o espetáculo? Seu produtor diz que ele é mais que um diretor, é um *showman*. (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 307).

Em Nova Iorque, Pedro é recebido por Liza Minelli e por um diretor americano, que tem muito de Almodóvar e vice-versa: John Waters. Para alguns, não exista aproximação possível, mas o próprio Waters diz que ele e Almodóvar são “almas gêmeas”. Guardando as devidas diferenças, ambos têm em comum o gosto pelo mau gosto, a cultura *kitsch* que impera em seus filmes, além das temáticas absurdas, segundo padrões convencionais, que eles trabalham. Só que em Almodóvar tudo flui muito mais naturalmente, ele não busca o absurdo no absurdo, mas no lugar em que ele frequentemente se encontra: o cotidiano. (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 307).

Quando Waters pôs Divine numa cena escatológica em *Pink Flamingos*, causou o maior escândalo. Principalmente porque foi divulgado que aquilo aconteceu

de verdade. Os filmes de Waters, cineasta *underground* americano, mostram um universo paralelo, de pessoas postas à margem pelo *american way of life*: são gordos, desajustados, feios, pobres. Mas existe a possibilidade de final feliz. São, talvez, contos de fadas, como em *Hairspray* em que a mocinha do filme, fugindo a todos os padrões estéticos estabelecidos por Hollywood, acaba com o lindo mocinho. O clima feérico também está presente em Almodóvar: no final de “Ata-me”, a irmã de Marina converte-se em fada madrinha, capaz de realizar o maior desejo de Ricky: dar-lhe uma família. (NOGUEIRA, Mirian in CAÑIZAL, 1996, p. 307).

### Representações da marginalidade em “Ata-me”(1990)

Uma das marcas dos meios de comunicação de massa (MCM) na contemporaneidade é a representação cada vez mais explícita do corpo, em geral com vistas a promover o consumo de produtos dietéticos, artigos relacionados a academias de ginástica, bem como os programas de fitness destas academias e intervenções cirúrgicas com finalidades estéticas. A submissão do corpo aos ideais de beleza padronizados e difíceis de serem alcançados pela média da população também está presente no cinema. Os corpos na tela, desmaterializados, virtualizados em imagem, comunicam ao espectador a necessidade de moldar-se aos padrões vigentes na moda, que, em geral, requerem uma boa dose de uma genética generosa com rigorosos programas alimentares e de condicionamento físico.

A submissão do corpo é de fato um dos mais eficientes instrumentos de controle social. Observar como o diretor espanhol se utiliza de uma metalinguagem crítica, recorrendo à mitologia de Hollywood, especialmente à estrutura clássica de uma história de amor, e subverte-a, é uma maneira de identificar a persistência de uma “contracultura” global de resistência às representações estigmatizadas de certas minorias. O corpo invisível do outsider ganha visibilidade em Almodóvar. E este corpo nada mais é do que o registro orgânico de estilos de vida, em geral, resistentes ao status quo.

Almodóvar conseguiu chamar cada vez mais a atenção da crítica internacional, especialmente depois do lançamento do filme “Maus hábitos” (*Entre tinieblas*, 1983)<sup>27</sup>, sobre um grupo de freiras rebeldes. Consagrou-se definitivamente com a conquista do Oscar de melhor roteiro original para “Fale com ela”, em 2002.

---

<sup>27</sup> Ibid.



Almodóvar é herdeiro de uma história que começou há 110 anos atrás, em maio de 1896, quando chegou à Espanha o cinematógrafo dos irmãos Lumière<sup>28</sup>. A primeira película espanhola foi filmada por Eduardo Jimeno, “Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza” (1897). O primeiro filme ficcional foi feito por Fructuoso Gelabert (“Riña en un café”, 1897). Desde as primeiras produções espanholas, ficou clara a dificuldade de desenvolvimento do cinema espanhol, que, abundante em criatividade, carecia de base industrial, como aconteceu no século XX na maioria das cinematografias periféricas do mundo. Apesar disso, existiam mais de mil salas de exibição no país antes da Primeira Guerra Mundial. Durante a guerra, foram produzidos mais de 200 filmes na Espanha. Ao fim do conflito, a Europa recuperou-se, ao contrário da economia espanhola que entrou em crise. Embora hajam personalidades destacadas no universo do cinema espanhol, não há continuidade suficiente para fazer frente à produção norte-americana. Durante muitos anos, as principais temáticas dos filmes espanhóis reduziram-se a representações da tradição literária, dos costumes folclóricos e de episódios históricos diversos. Nos anos 30, tentou-se organizar uma indústria cinematográfica espanhola. Luis Buñuel abriu o estúdio Filmófono, que produzia filmes comerciais de qualidade. Os filmes mais bem-sucedidos tratavam das temáticas anteriormente citadas. Durante a Guerra Civil Espanhola<sup>29</sup>, a indústria sofreu bastante e a maioria das produções tinham fins de propaganda. Com o começo da ditadura de Franco em 1939, o cinema espanhol converteu-se numa indústria de apoio ao regime sujeita a uma rígida censura prévia. Buñuel exilou-se no México. Nesta época, a produção voltou-se para produtos tipicamente de consumo (comédias e musicais).

No pós-guerra, sentiu-se a necessidade de produções distintas, como as realizadas por Edgar Neville. Na década de 50, graças às influências do neorealismo italiano, começam a surgir obras realmente críticas que conseguem sobreviver à censura. Esses filmes não tiveram tanto êxito comercial, no entanto: “Surcos” (1951), de José Antonio Nieves Conde, “Bienvenido Mr. Marshall” (1952), de Luis García Berlanga entre outros. Uma película de grande sucesso na época foi “Marcelino Pan y Vino” (1954), de Ladislao Vajda.

---

<sup>28</sup> “Cine español” (2006). Enciclopedia Microsoft Encarta Online 2005. Consultado em 15/05/2006, 11h00. [http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761586869/Cine\\_esp%C3%B1ol.html](http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia_761586869/Cine_esp%C3%B1ol.html)

<sup>29</sup> “Spain” (2006). Encyclopædia Britannica. Consultado em 15/05/2006, 11h30 de Encyclopædia Britannica Premium Service <http://www.britannica.com/eb/article-70325>

Em 1947, é criado o Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas que se transformou, depois, na Escola Oficial de Cinematografia. Muitos diretores formaram-se nas aulas desta escola e depois, transformaram-se em professores, como Berlanga, Bardem, Saura, Miró, Erice entre outros. Outra linha de diretores importantes surgiu da Escola de Barcelona, que se caracterizou por sua proposta de estruturas narrativas abertas e inovadoras. Entre os que ainda atuam hoje, estão Gonzalo Suárez e Vicente Aranda.

Durante a transição política e posteriormente, iniciou-se um estilo de cinema reflexivo sobre a Guerra Civil, o pós-guerra e a vida durante o franquismo. Um bom exemplo é o filme vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro “*Volver a empezar*” (1982), de José Luis Garci, como também “*El año de las luces*” (1986), de Fernando Trueba e “*¡Ay, Carmela!*” (1990), de Carlos Saura.

Durante a década de 80, o cinema espanhol não obteve tantos êxitos comerciais, embora seus autores estivessem trabalhando uma temática diferente da tradicional no país. Uma das razões apontadas para esse desempenho fraco em termos de mercado internacional era a dependência excessiva de incentivos governamentais. A distribuição estrangeira foi muito reduzida, não obtendo fôlego para competir com o crescimento exponencial do produto norte-americano.

Na esteira do movimento contracultural da década de 80, principalmente em Madri e Barcelona, surgiu um cinema provocador, com apelo minoritário, a princípio, mas que, posteriormente, demonstrou grande potencial comercial. Nesta corrente, destacaram-se Pedro Almodóvar e, numa linha mais convencional, Fernando Colomo. Em Barcelona, entre as figuras mais notórias encontramos Bigas Luna com “*Bilbao*” (1978), “*Las edades de Lulú*” (1990) e “*Jamón, jamón*” (1992).

Recentemente, surgiram novos realizadores interessados em atingir o grande público com um repertório temático mais amplo e uma narrativa mais ágil. Juanma Bajo Ulloa (“*Alas de mariposa*”, 1991, “*La madre muerta*”, 1993, e “*Airbag*”, 1997), Alex de la Iglesia (“*Acción mutante*”, 1992, “*El día de la bestia*”, 1995, e “*La comunidad*”, 2000), Julio Medem (“*Vacas*”, 1992, “*La ardilla roja*”, 1993, e “*Los amantes de círculo polar*”, 1998) e Alejandro Amenábar (“*Tesis*”, 1996, e “*Los otros*”, 2000) são alguns deles.

### **O corpo (in)dócil de Marina**

“*Ata-me*”, protagonizado por Victoria Abril e Antonio Banderas, conta a história de Ricky, um jovem com distúrbios mentais, que após ser liberado do hospício onde

esteve internado, sai em busca de uma ex-atriz de cinema pornô e viciada em drogas, Marina, com quem manteve relações sexuais em uma de suas fugas do manicômio. Ricky ama Marina e decide fazê-la apaixonar-se por ele para que constituam família, tenham filhos e levem uma vida normal. Entretanto, ele usa métodos nem um pouco convencionais para alcançar seus objetivos. Rapta a atriz e a mantém presa em seu próprio edifício, amarrando-a e a algemando. Ao mesmo tempo que usa de violência para submeter o corpo de Marina, Ricky procura manter seu bem-estar ao sair para comprar remédio para a dor de dente dela ou para conseguir entorpecentes que façam efeito (uma vez que a atriz consumiu heroína, o que criou resistência em seu organismo à ação de analgésicos) e eliminem a dor que Marina sente. A amarração do corpo de Marina sofre uma transição no filme. Inicialmente, contra sua vontade, ao atá-la, Ricky pretende fazer com que Marina submeta-se aos seus planos, conheça-o melhor e aceite a sua proposta de casamento e filhos. O corpo de Marina, alvo do desejo de Máximo, velho cineasta que a dirige no filme *trash* “Terror à meia-noite”, é docilizado por Ricky. Marina deve amá-lo mesmo assim.

Ao dissertar sobre a história das prisões em *Vigiar e punir*, Foucault dedica uma parte do livro à análise das disciplinas. O filósofo cria, então, o conceito de corpos dóceis, partindo do conceito de “homem máquina” de La Mettrie e passando pelo desenvolvimento das técnicas que permitem o controle minucioso do corpo a partir do séc. XVII. Foucault refere-se, inicialmente, ao corpo do soldado como síntese da noção de corpo dócil; as marchas, as manobras, o porte do soldado compõem uma retórica corporal da honra. Na segunda metade do séc. XVIII, há uma mudança: o soldado torna-se algo que se pode fabricar a partir de uma coerção calculada que molda hábitos autômatos. Para Foucault, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado ou aperfeiçoado”<sup>30</sup>. O corpo de Marina demonstra, em “Ata-me”, uma retórica corporal do desejo, e aí está a sua docilidade, já que a perfeição de suas formas e o seu cultivo demonstram a sujeição a uma ordem de utilidade do corpo sexual para o prazer (hedonismo).

O corpo de Marina aparece na tela como um corpo natural, mas sabemos que ele não é senão resultado de um grande esforço de Victoria Abril e da fotografia genial de José Luis Alcaíne. O corpo de Marina é uma composição de Almodóvar e de

---

<sup>30</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – o nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987, p. 118.

Victoria. Seus gestos, sua forma de andar, sua sensualidade, todo e cada movimento é intencional, é dirigido. O corpo de Victoria docilizou-se no corpo de Marina.

O corpo de Marina, atado ao leito onde mais tarde Ricky a possuirá, é um corpo-metáfora. Poderia ser interpretado, num primeiro momento, como um símbolo da tradicional sujeição da mulher ao homem nas relações amorosas. Segundo Jürgen Müller (2002, p. 734), autor de “Cine de los 80”, esta foi uma acusação feita por críticos superficiais na época em que o filme foi lançado mundialmente. Tais críticos acusaram Almodóvar de sexismo por retratar uma mulher que, ao fim da história, cede às pressões “violentas” de Ricky. Müller não concorda com essa interpretação. O autor coloca que, ao contrário, quem realmente precisa de ajuda o tempo todo no filme é Ricky e não Marina, cuja vida já está, de alguma maneira, encaminhada.

#### 9.4 Bondage<sup>31</sup>: uma técnica corporal

Em “Sociologia e Antropologia”, Marcel Mauss explica a noção de técnica corporal como a forma como o homem, “sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabe servir-se de seu corpo”. Para ele, “o caminhar, a natação” [...] são específicas de sociedades determinadas<sup>32</sup>. A amarração do corpo de Marina remete, desde o início do filme, a uma prática erótica underground chamada *bondage* (inclusive fonte de inspiração para a coreografia de Deborah Colker, “Nó”). Segundo esta prática, relacionada entre as parafilias (ou comportamentos sexuais nos quais a fonte de excitação não está na cópula mas em outro objeto, sendo ele não danoso à prática sexual para que seja considerado parte da psique “normal”), a fonte de desejo é o ato de amarrar e imobilizar o parceiro<sup>33</sup>. De certo modo, a amarração de Marina é uma caricatura que Almodóvar desenha dos laços românticos tradicionais. Müller cita algumas cenas bem reveladoras do humor cáustico de Almodóvar quanto ao tema.

A técnica corporal do *bondage* atrai membros de ambos os sexos e de todas as orientações sexuais. Entretanto, homens gays que participam da subcultura dos *leathermen* estariam entre o primeiro grupo a fornecer pistas sobre seus gostos em relação a *bondage* em público nas sociedades ocidentais contemporâneas. Os

<sup>31</sup> “Bondage (BDSM)” Wikipedia (inglês). Consultado em 15/05/2006, 11h40.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage\\_%28BDSM%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage_%28BDSM%29)

<sup>32</sup> MAUSS, Marcel. Sociología e Antropología. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974, p.211-212.

<sup>33</sup> “Parafilia” (2006). Wikipédia (português). Consultado em 15/05/2006, 11h40.  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Parafilia>

*leathermen* inspiraram-se na cultura de motociclistas que emergiu após a segunda grande guerra. Enquanto os motociclistas não eram identificados como homossexuais, os *leathermen* admiravam sua masculinidade, tenacidade e propensão a ignorar a moral dominante. Conseqüentemente, eles adotaram o estilo de se vestir dos motociclistas, particularmente o uso de couro preto. Enquanto para os motociclistas isso tinha utilidade, ao prover calor e proteção durante as viagens, os *leathermen* utilizaram esse visual mais como um *fashion statement* e como fetiche, já que em sua grande maioria, não guiavam motocicletas. Alguns exemplos clássicos de produção cultural ligada à prática do *bondage* são: o romance “*Histoire D’O*” (1954), de Pauline Réage; o trabalho artístico de Robert Bishop; os livros de E. F. Campbell; a trilogia “Bela adormecida” de Anne Rice; revistas de *bondage* dos anos 1970; e poemas homoeróticos de Effie Elisa Ross.

A técnica corporal do *bondage* pode ser dividida em cinco categorias principais:

- a) *bondage* que limita os movimentos corporais (corda, algemas, cintos, arreios);
- b) *bondage* que separa partes do corpo;
- c) *bondage* que amarra o corpo a outros objetos (cadeiras, camas etc.);
- d) *bondage* que suspende o corpo;
- e) *bondage* que embrulha todo o corpo ou parte dele com tecido ou plástico.
- f) Entre as razões que justificariam a prática do *bondage* estão as seguintes:
- g) a mais citada é uma liberdade mental de inibições e responsabilidade, já que os praticantes, de alguma forma, desistiram do controle da situação sexual que se seguirá; isto é geralmente chamado de troca de poder;
- h) alguns gostam da sensação tátil de restrição, isto é, a sensação de pressão;
- i) alguns gostam da sensação de desamparo, alguns lutam agressivamente contra o que os ata, particularmente quando estimulados sexualmente; há alguns nesta categoria que brincam com jogos de *bondage* sem que estes contenham um componente sexual significativo;

- j) para intensificar a experiência de controle do orgasmo ou negação do orgasmo;
- k) alguns tem prazer com a degradação simbólica (mais rara); pessoas que gostam de interpretar papéis de prisioneiros ou doentes mentais se enquadram melhor nesta categoria;
- l) interesse fetichista na mecânica do *bondage*, com particular interesse no equipamento utilizado; algumas dessas pessoas estão interessadas no visual, na sensação e no cheiro dos apetrechos de couro e borracha; outras são fascinadas pela relação entre a geometria do nó, os graus de liberdade e os sentimentos sugeridos.

Considerando todas essas razões que motivam a prática do bondage, podemos analisar que, em “Ata-me”, embora, inicialmente, Ricky utilize as cordas para evitar que Marina fuja enquanto ele dorme, já que ela poderia roubar-lhe as chaves do apartamento, com o desenrolar da história, aquele ritual de amarração ganha fortes contornos eróticos, à primeira vista, e metafóricos numa análise um pouco mais atenta. A amarração nos remete a vários aspectos, então, sendo eles:

- a) docilização do corpo de Marina;
- b) jogo de poder entre homem e mulher;
- c) laços afetivos que unem um casal tradicional e que, segundo os cânones religiosos, deve permanecer junto “até que a morte os separe”;
- d) o cuidado na amarração, por meio do uso de uma técnica específica que preserva o corpo da dor e proporciona menos desconforto à Marina;
- e) o ato de amarração como um ato de amor.

Levando em conta a afirmação de Mauss sobre o aspecto conjuntural das técnicas corporais, podemos inferir que em “Ata-me” Almodóvar objetiva na amarração a rigidez dos laços matrimoniais, subvertendo seu sentido pejorativo e potencializando a sua carga de redenção, uma vez que ambos os personagens, de certa forma, apresentavam uma trajetória desviante até que se encontraram e, o fim do filme expressa mesmo um otimismo e até uma incorporação dos desvios, ou a sua suavização, graças ao envolvimento emocional de Ricky e Marina. O amor, mesmo numa história “pervertida” ou “outsider”, purga o passado de desvios dos personagens. É assim que Almodóvar subverte, a partir da estrutura clássica de um

grande filme de amor de Hollywood, essa grande máquina de produção de imaginários padronizados e padronizantes. Eis o mérito do diretor espanhol.

Em “Cinema dos anos 90”, organizado por Denilson Lopes, Wilton Garcia, ao analisar “Carne trêmula” escreve:

Há uma carne que treme entre o afeto e a subjetividade do corpo. Uma poética fílmica inscreve o corpo no trabalho do cineasta espanhol Pedro Almodóvar com suas variantes polifônicas, as quais intensificam um tecido complexo de informações visuais, verbais e sonoras. A versatilidade das imagens do corpo, exposta pela lente da câmara almodovariana, implica a (re)apropriação dos dispositivos de enunciação presente no cinema contemporâneo. Essa recorrência à configuração plástica da visualidade corporal reflete uma argumentação (inter)textual e crítica deste artista, quando interpela aspectos fronteiriços entre arte, cultura, subjetividade e poética. (2005, p. 241).

Em “Ata-me”, Almodóvar apresenta uma história de amor “pervertida” pelo desejo incontrolável de Ricky, doente mental, cuja obsessão é casar-se e constituir família com Marina, ex-atriz pornô em transição para uma carreira no “cinema sério”. Para tanto, Ricky utiliza-se de um mecanismo nada natural no processo de sedução: mantém Marina presa em seu próprio prédio e amarra-a à cama. A amarração, daí o título “Ata-me”, serve como metáfora da docilização do corpo de Marina, que se transfigura ao fim da história, especialmente a partir da cena em que Marina pede à Ricky que a amarre uma vez que ela teme fugir do cativo se deixada solta. O corpo dócil de Marina, a mulher-objeto de desejo de Ricky, mantém sua passividade até o momento em que opta pela amarração. Marina quer estar atada à Ricky. Seu corpo não está mais submetido (no sentido foucaultiano), então, uma vez que ela escolhe esta posição.

Ricky faz com que Marina submeta-se a ele. Marina se apaixona e subverte a relação. De objeto de dominação, passa a mulher apaixonada e decidida a enfrentar todas as dificuldades derivadas de manter um relacionamento com uma pessoa com distúrbios psiquiátricos. O corpo dócil de Marina liberta-se por meio das amarrações de Ricky, e é assim que ela atinge o êxtase nos braços de seu “seqüestrador-amante-futuro-marido”. O corpo dócil então, da submissão passa ao comando de seu próprio destino.

## 10 DE SALTO ALTO (1991)

### 10.1 Dados gerais<sup>34</sup>:

**Produção:** El Deseo S.A., Ciby 2000, Canal +, TF1 Films (co-produção).

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar

**Música:** Ryuichi Sakamoto

**Fotografia:** Alfredo Mayo

**Edição:** José Salcedo

**Design de Produção:** Pierre-Louis Thévenet

**Direção de Arte:** Carlos García Cambero.

**Decoração de set:** Julián Mateos

**Figurino:** José María de Cossío

**Produção Executiva:** Agustín Almodóvar, Enrique Posner (produtor assistente)

**Formato:** 35 mm, cor.

**Duração:** 112 min.

**Data de Lançamento:** 23 de outubro de 1991

**Distribuição:** Miramax (EUA), Columbia TriStar Home Video (1992, Espanha), Lions Gate Films Home Entertainment (2012, EUA)

**Elenco:** Rebeca Giner (Victoria Abril); Marisa Paredes (Becky del Páramo); Miguel Bosé (Juez Dominguez); Anna Lizaran (Maragarita); Mayrata O'Wisiedo Mãe de Juez Dominguez; Cristina Marcos (Paula); Féodor Atkine (Manuel Giner); Pedro Díez del Corral (Alberto); Bibiana Fernández (Susana); Nacho Martínez (Juan); Miriam Díaz-Aroca (Isabel); Lupe Barrado (Luisa); Juan José Otegui (Capelão do hospital); Paula Soldevila (Enfermeira hospital); Javier Bardem (Repórter de TV); Gabriel Garbisu (Produtor de TV); Eva Siva (Tata); Montse G. Romeu (Maquiadora); Lina Mira (Maquiadora); Abraham García (Médico); Angelina Llongueras (Funcionária); Carmen Navarro (Funcionária); Roxy Vaz (Traficante); Javier Benavente (Viciado em drogas); Rodolfo Montero (Policia TV); Luigi Martin (Policia); José María Sacristán (padre); Plácido Guimaraes (negro Ilha Margarita); María Pau Dominguez (Locutora); Hilario Pino (Locutor); Fernando Prados (Agente Judicial); Victoria Torres (Bailarina); Ana García (Bailarina), Almudena Martínez de la Riva (Bailarina); Elia Camino (Bailarina); Raquel Sanchís (Bailarina); María Dolores Ibáñez (Bailarina); Yolanda Muñoz (Bailarina); Strello (Figuração); El Martillo de Lucifer (Figuração); Rocío Muñoz-Cobo (Jovem Rebeca); Agustín Almodóvar (cliente banca de fotografias).

#### **Créditos complementares:**

**Produtor:** Agustín Almodóvar (produtor executivo); Enrique Posner (produtor associado).

**Departamento de Maquiagem:** Ana Lozano (maquiador assistente); Jesús Moncusi (cabelereiro); Evaristo Ortiz (cabelereiro assistente); Gregorio Ros (maquiador).

**Gestão de produção:** Yves Attai (supervisora de produção – França); Miguel de Casas (segundo assistente de gestão de produção); Pierre Edelman (supervisor de produção – França); José María Fernández (quarto assistente de gestão de produção); Jean-Claude Flaury (supervisor de produção – França); Esther García

<sup>34</sup> Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), consultado em 27/12/2018, às 15h50.



(gerente de produção); Lola García (terceira assistente de gestão de produção); Aude Girard (supervisor de produção: França); Toni Novella (gerente de produção assistente); Tino Pont (gerente de produção assistente); Norika Sky-Sora (gerente de produção)

**Diretor de segunda unidade ou diretor assistente:** Arantxa Aguirre (segunda assistente de direção); Yousaf Bokhari (primeiro assistente de diretor); Ramón Fernández de Tejada (estagiário de diretor assistente); Eva Leira (segunda assistente de direção)

**Departamento de Arte:** Emilio Ardura (estofamentos); Leopoldo Báez (assistente de dono de propriedade); Patricia de Blas (decoradora assistente); Federico García Cambero (proprietário de locação); José Luis García Uvedo (proprietário de locação); Juan Ignacio Viñuales (proprietário de locação)

**Departamento de som:** Michael A. Carter (engenheiro de som); Denis Guilhem (operador de boom); Graham V. Hartstone (engenheiro de som); Jen-Paul Mugel (som); David Nadiem (caboman); Francisco Peramos (engenheiro de som – Espanha); Jorge Rodríguez Incían (efeitos de som); Kevin Tayler (engenheiro de som).

**Efeitos especiais:** Reyes Abades (efeitos especiais)

**Efeitos visuais:** Pablo Núñez (ópticos)

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Enrique Bello (eletricista chefe); Rafael Castro (eletricista); Mimmo Cattarinich (fotógrafo de still); Roberto Coronado (técnico de vídeo), Teodoro García (eletricista); Eugenio Martínez (eletricista); Alfredo Mayo (operador de câmera); Carlos Miguel (chefe de eletricitas); Miguel Ángel Muñoz (primeiro assistente de câmera); Cristina Noé (segunda assistente de câmera); Enrique Pérez (eletricista); Anselmo Villalba (eletricista).

**Departamento de Figurino:** Karl Lagerfeld (figurinos: Victoria Abril); Hugo Mezcuca (assistente de figurino); Puy Uche (figurino).

**Departamento Editorial:** Manolo Laguna (editor assistente); Ximo Michavila (colorista de telecinagem); Rosa Ortiz (editora assistente); Chema Alba (supervisora de restauração); Luis Escalada (restauração digital)

**Departamento de Música:** Miles Davids (músico); Miguel de Le Veja (engenheiro de gravação de som); Basilio Georges (músico); Hal Grant (coordenador de música); Lolly Grodner (mixer de música/gravador de música); Angelo Lo Coco (engenheiro de gravação de música); Trish McCabe (engenheiro de gravação de música); Brian Pollack (engenheiro de gravação de música); Ryuichi Sakamoto (mixer de música); Roger Trilling (coordenador de música); Jim Viviano (engenheiro de gravação de música) Departamento de transportes: Ángel Megino (transporte)

**Outros membros da equipe:** Fernando Aponte (assistente do Sr. Sakamoto); Emílio Ardura (tapeçaria); Willie Arroyo (colaborador); Manuel Bandera (colaborador); Juan Bauza (colaborador); Elena Benarroch (colaboradora); Simona Benzakein (colaboradora); Dis Berlin (colaboradora); Clarissa Couassi (assistente de produção); Tomás Fernández (administrador de equipe); Alicia González (Studio Gatti: assistente); Florencia Grassi (Studio Gatti: assistente); Inmaculada Hoces (assistente do diretor); Rafael Hostelería (alimentação); Marisa Ibarra (secretária da direção/ supervisora de script); Celia Mangibar (administrador de equipe); Marisol Muriel (colaboradora); Pablo Núnèz (designer de títulos); Mayrata O'Wisiedo (desenhista); Antonio Pérez Reina (colaborador); David Rubinson (agente: Sr. Sakamoto); Ana Sanz (administração de equipe); Sybilla (colaboradora); José María Sánchez (colaborador); Óscar Valero (caixa); Ana Vidal (administração de equipe); Leopoldo Villaseñor (colaborador); Juan Gatti (designer de títulos).

## 10.2 Translado

O filme tem início com a apresentação dos créditos numa configuração multicolorida à la Andy Warhol. Uma tomada parte do céu nublado para o reflexo da personagem de Victoria Abril que aguarda alguém no aeroporto de Madri. Ela traça um típico *tailleur* Chanel. A personagem de Victoria Abril se levanta e vai observar uma maquete do aeroporto. Ela consulta o painel de chegadas no aeroporto e descobre o portão de desembarque de alguém que vem do México. Ela se senta elegantemente na área de desembarque. *Fade in* para uma sequência que se passa na Ilha Margarita, em 1972. A personagem de Victoria Abril está recordando as férias com o pai e a mãe, que fazem compras típicas de turistas. Um camelô oferece à personagem de Marisa Paredes uma grande concha, dizendo que por meio dela se ouve o canto de lemanjá. A pequena personagem de Victoria Abril se perde no mercado. A personagem de Marisa Paredes e o marido saem em busca de Rebeca (Victoria Abril quando criança). A personagem de Marisa Paredes encontra Rebeca no meio do mercado mexicano e a abraça. Rebeca diz que perdeu um brinco. O pai de Rebeca se apresenta aos vendedores da barraca onde ela estava. O pai brinca que vai vender Rebeca aos comerciantes. A criança reage negativamente. Enquanto o pai negocia o preço da criança, Rebeca foge. A mãe dela sai em busca da pequena traumatizada. Enquanto ouvimos a voz de Marisa Paredes chamando por Rebeca, *fade in* para o rosto aborrecido de Rebeca adulta (Victoria Abril), esperando no aeroporto. Rebeca põe dois brincos redondos e, mais uma vez, se lembra da infância. Surge um peão colorido girando, enquanto a criança lê a notícia de que a mãe, Becky del Páramo, abandonara a carreira musical após o término do segundo casamento. Vemos Rebeca lendo a notícia, enquanto pára de brincar com o peão e ouve Becky e seu padrasto discutirem. Estão em Madri, em 1974.

Rebeca ouve a discussão de Becky e seu padrasto que não quer que ela aceite o convite para um trabalho de atriz. A criança entra no banheiro e pega comprimidos tranquilizantes. O padrasto bate à porta e diz que quando voltar de viagem terão uma conversa. Corta para reportagem televisiva do falecimento do Sr. Ocana. A babá e Rebeca assistem cenas do sepultamento pela tevê e Rebeca comenta que seu pai deve estar contente. A babá repreende a menina, enquanto ela come um sanduíche. Becky comenta sobre a viagem para assumir um papel de atriz no México. O jornalista que a acompanha tenta obter uma exclusiva com Becky. Rebeca discute com os

pais sobre a ida de Becky ao México para participar de um filme. Rebeca exige a Becky que ela a leve. Becky explica que não será possível. Becky conversa com o pai de Rebeca sobre a viagem. Corta para a cena de um violão chegando na esteira de bagagens do aeroporto. Rebeca, finalmente, reencontra a mãe que volta do México para a Espanha. Rebeca já tem 27 anos. Becky apresenta Magarita, sua secretária, a Rebeca. Becky parece estar preocupada com o assédio da mídia. Rebeca conta que não avisara a imprensa porque queria que ela chegasse tranquila. As duas embarcam numa limosine até o Hotel Miguel Angel. Rebeca pergunta a Becky se ela não vai ficar em sua casa. Becky recusa o convite e diz que é muito independente e que não quer dar trabalho a Rebeca. Rebeca indaga se elas se verão muito. Becky diz que sim. Becky comenta como a cidade está mudada. Rebeca afirma que há partes que ela não reconhecerá.

O que preocupa Becky é que a cidade não a reconheça. Becky pede a Marga, sua secretária, que não faça anotações. Rebeca pergunta porque Marga está fazendo anotações. Becky responde que Marga, além de cuidar dela, está escrevendo sua autobiografia. Rebeca pergunta se a autobiografia de Becky fala dela. Becky responde que é claro que sim, pois ela é sua filha. Becky pergunta porque Rebeca estaria preocupada com isso. Rebeca responde que não lhe agrada ver sua vida sendo lida por todos. Rebeca pergunta se o texto fala de Manuel. Becky diz que não. Becky diz que elas duas têm que falar dele. Becky pergunta porque Rebeca não contara que casara com Manuel, seu padrasto. Becky diz que não foi pura coincidência. Rebeca sugere que esqueçam tudo. Becky se recusa. Becky insiste porque Rebeca não lhe contara sobre o casamento. Rebeca disse que ligara para dizer que ia se casar. Becky se recorda, mas afirma que ela não contara que seu noivo era Manuel. Rebeca argumenta que Becky não lhe dera tempo. Antes de poder dizer, Becky afirmara que estava ocupada e que não poderia comparecer ao casamento. Rebeca afirma que a falta de interesse de Becky a ofendera e preferira não lhe dar detalhes. Becky reconhece que faz sentido, mas retruca que, mesmo assim, Rebeca deveria ter lhe contado. Rebeca afirma que, naquele momento, já era tarde. Becky pede ao motorista da limosine que as leve à Praça de Alamillo antes de irem ao hotel.

Corta para cena do trânsito em Madri. Corta para tomada de Becky e Rebeca saltando na praça. Becky pisa na bosta e diz que não importa. Elas chegam a um lugar onde moraram no passado. As janelas ficavam na altura do movimento dos pés das pessoas que passavam pela calçada. Becky diz que, nessa época, tinha apenas

cinco anos. Rebeca nem havia nascido. Becky diz que comprou a casa. Rebeca pergunta se ela pretende ficar em Madri. Becky diz que sim e que ela e Marga ajeitarão tudo. Marga chama Becky para ver pôsteres de seus filmes “Femme Letal” colados nos muros da vizinhança. Na verdade, trata-se do pôster de uma *drag queen* que imita Becky. Becky observa que a foto está idêntica, com as mesmas plumas, a mesma pose. É um anúncio da *drag* Letal, que se intitula a verdadeira Becky. Becky pergunta a Marga: “A verdadeira Becky não sou eu?”. Rebeca responde que sim. Que os cartazes divulgam o trabalho de um transformista que imita Becky. E Marga comenta que os espanhóis não se esqueceram de Becky. Becky pergunta a Rebeca se já o vira atuando. Rebeca afirma que sim. Que quando sentia saudades dela, ia vê-lo e lembrava dela. Marga volta para a limosine. Becky pede perdão pela ausência durante tantos anos. Ela assume a culpa, mas também comenta que o pai de Rebeca nunca ajudara muito. Rebeca afirma que concorda com ela. Becky pergunta se Rebeca ainda a ama. Rebeca diz que a ama muito. Becky responde que tinha medo que ela a odiasse. Rebeca afirma que já a odiara. Mas que, até nestes momentos, não deixara de amá-la. As duas se abraçam aos prantos. Os cabelos de Becky ficam presos ao brinco de Rebeca. Rebeca consegue soltá-los. Becky comenta que tivera brincos iguais àqueles. Comenta que Alberto ainda era vivo e que os comprara no Caribe. Rebeca lembra da viagem à Ilha Margarita. Becky pergunta como ela sabe? Becky comprara um par de brincos igual ao dela no mesmo dia. Becky diz que deve ter sido a viagem longa que a fizera esquecer. Rebeca pede que Becky deixe de drama ou viverão às turras. Rebeca afirma que o importante é que estão novamente juntas. Becky dá razão a Rebeca e comenta como ela amadureceu. As duas voltam para a limosine.

Corta para Becky aplicando um creme ao rosto diante do espelho do quarto do hotel enquanto comenta que está feliz porque Rebeca está ótima. Marga diz que ainda falta a pior parte, enquanto lê o jornal. Marga pede para ir junto. Becky diz que não. Que precisa fazer aquilo sozinha. Faz 15 anos que não encontra Manuel, ex-padrasto de Rebeca. Marga comenta que ela não está em condições de bancar a heroína. Becky só pretende ser um pouco generosa com Rebeca. Marga vê Rebeca como âncora do noticiário da tevê local. Rebeca reporta um atentado do grupo terrorista ETA. Ela acha a notícia engraçada. Becky não entende a graça. Becky diz que preferia nem ter visto. O que ela dirá à noite para Rebeca?

Corta para o apartamento de Rebeca. Vemos um homem fumando e vendo tevê. Lola, empregada de Rebeca, atende à porta. Rebeca corre para receber a mãe que aparece trajada elegantemente para o jantar. Rebeca pergunta a Becky se ela assistira o telejornal. Becky diz que sim. Rebeca diz que ficara nervosa por saber que ela a estava assistindo. Becky vê então o marido de Rebeca, seu ex-padrasto. Corta para um *flashback*. Manuel, marido de Rebeca, aparece beijando ardorosamente Becky à beira de uma praia. Os dois se cumprimentam. Rebeca comenta com Manuel como Becky está linda. Manuel comenta que Becky está estupenda. Corta para Becky, Manuel e Rebeca à mesa de jantar. Rebeca pede licença e se retira elegantemente. Becky comenta que Manuel deve estar muito feliz pois conseguiu se tornar diretor de tevê. Manuel comenta que, neste aspecto, não tem do que reclamar. Becky comenta que sabia que ele não se contentaria em ser um simples repórter. Rebeca vai ao banheiro. Becky pergunta a Manuel porque não havia lhe contado que se casara com sua filha. Manuel responde que conversara com Rebeca sobre isso e ela havia respondido que seu pai morrera havia dois anos. Enquanto Manuel e Becky conversam, Rebeca os escuta em outro cômodo do apartamento. Manuel conta que ela dissera que sobre sua mãe era como se estivesse morta, pois ela vivia fora da Espanha havia muitos anos. Rebeca entreouve a conversa dos dois. Becky reclama que não há perdão para ambos por isso. Mas Becky diz que não quer fazer disso uma guerra. Diz que quer reconquistar a filha e ajudá-la a ser feliz. E Becky diz a Manuel que isto depende deles dois. Rebeca continua ouvindo a conversa. Becky pergunta se Manuel ama Rebeca. Manuel responde a Becky que prefere não falar disso. Becky pergunta: “Porquê?”, e continua: “Ela te adora!”. Manuel diz que a Becky que Rebeca é muito complicada. Becky parece concordar, mas insiste na pergunta: “Você gosta dela?”. Rebeca observa a conversa e se espanta com as respostas de Manuel. Rebeca volta à sala de jantar e os dois mudam de assunto. Manuel pergunta sobre a próxima estreia de Becky. Enquanto come um pedaço de cenoura, Becky responde que a estreia acontecerá dentro de um mês. Manuel diz que a Tele7, canal de tevê onde trabalha, estará a sua disposição. Becky agradece e diz que talvez precise do auxílio de Manuel. Rebeca senta-se à mesa e convida Becky para assistir à última apresentação de Letal, o *cover* de Becky. Becky pergunta se não é muito tarde. Rebeca responde que a apresentação acontecerá em uma hora. Manuel comenta, ironicamente, que Becky deve estar louca para ver um travesti. Rebeca responde que Manuel é muito liberal. Manuel retruca que não tem nada a ver. Manuel argumenta

que não gosta que o melhor amigo de sua esposa seja um travesti. Becky concorda com Manuel. Becky diz que uma coisa é ser moderna, mas que fazer parte deste submundo *underground* gay é perigoso. Diz que eles não são más pessoas, mas que levam uma vida muito sórdida. Rebeca argumenta que Letal é diferente. Becky retruca que se ela continuar falando assim, Manuel ficará com ciúmes. Manuel diz que não tem ciúmes de Letal. Rebeca responde, ironicamente, que Becky é quem está enciumada. Becky morde uma haste de cenoura.

Corta para Becky falando ao telefone avisando a alguém que está tudo bem, muito tranquilo. Ela diz que o clima não está nem um pouco tenso. Becky avisa a Margarita, sua secretária, que ela está muito bem. Becky desliga o telefone e Manuel aparece de arma na cintura, enquanto veste o paletó. Becky questiona: “Você vai armado para ver um show?”. Manuel responde a Becky que Madri é uma cidade muito perigosa e comenta que há dois meses mataram um travesti na boate em que eles vão. Becky pergunta se é realmente seguro aparecer numa espelunca dessas. Rebeca aparece vestida para o show. Manuel comenta que falava com Becky sobre a boate Villarosa. Para Manuel, este não seria um lugar para Becky ser vista em público. Rebeca insiste que se eles não quiserem ir, ela irá sozinha. Os três resolvem ir ao show de Letal.

Corta para Letal no palco da boate Villarosa. O travesti surge esplendorosamente no palco, revelando seu traje por uma cortina de miçangas. Ele veste um vestido justo de lantejoulas vermelhas, com uma camisa social vermelha amarrada na cintura. Usa uma peruca loira e brincos de argolas. O travesti Letal dubla uma canção em espanhol dizendo que seu ex-amante se lembrará de seus dias felizes, do sabor de seus beijos. A música continua com letra que remete ao relacionamento que acabara e que o ex-amante entenderá, num só momento, o que significa um ano de amor. Becky, Rebeca e Manuel assistem ao show de Letal. Almodóvar filma a travesti durante a performance enquanto outros travestis reproduzem sua coreografia sensual. A música dublada por Letal fala de um amor que ficará na lembrança do amante e que ele entenderá, num só momento, o que significa um ano de amor. Letal é ovacionada e, após terminar o show, vai, imediatamente, sentar-se com Becky, Rebeca e Manuel. Letal diz a Becky que espera não ter lhe aborrecido. Becky diz que não se incomodou com a imitação feita por Letal. Becky diz que a imitação a faz se sentir jovem novamente. Becky observa a montagem de Letal e afirma que, apesar de não se parecerem muito, o que Letal realmente imita é a sua

energia e estilo. O que a torna uma artista única. Becky elogia a imitação de Letal afirmando que realmente ela sempre fora estilosa e cheia de energia. Mas diz que mudara. Becky afirma que não poderia continuar sendo uma cantora *pop* na idade dela. Rebeca observa a conversa sorridente, enquanto Manuel acende um cigarro. Becky diz que, com o tempo, se tornara uma grande dama da música. Letal afirma que sabe disso, mas que prefere os temas antigos: peruca, minissaia, saltos plataforma, energia e estilo. Becky comenta com Rebeca: “Deveria ter me dito que ele era encantador!”. Manuel parece aborrecido. Rebeca manda que ele cale a boca. Rebeca aproveita e apresenta Manuel a Letal. Letal responde friamente: “Encantada!”. Manuel pergunta qual o nome verdadeiro de Letal. Letal responde: “Sou o que quiser que eu seja. Meus amigos me chamam de Letal.” Letal observa que Manuel está armado com um revólver. Manuel insiste: “Letal é masculino ou feminino?”. Letal responde: “Depende. Para você, sou um homem.”. Becky convida Letal para beber com eles um pouco de whisky. Letal agradece, mas recusa. Precisa guardar suas coisas. Rebeca olha para Manuel com reprovação, enquanto ele fuma. Letal pede algo pessoal como presente a ela por Becky. Becky lhe entrega seu par de brincos em troca pelo seio direito de Letal. Letal agradece a Becky por tudo. Becky ironiza: “Obrigado pela teta. Agora tenho três!” Letal pede a Rebeca que vá ajudá-la. Rebeca sai da mesa com Letal. Manuel se sente humilhado. Becky comenta: “Relaxe, Manuel, o rapaz é inofensivo.” Manuel reclama de Rebeca e Letal, enquanto dá uma cantada na sogra. Ele diz que a canção deve ter feito com que lembrasse do antigo relacionamento dos dois. Becky se esquiva, afirmando que, assim, ele a estava ofendendo com insinuações. Manuel argumenta que Becky nunca fora uma mulher convencional. E Becky pergunta: “E que tipo de mulher tenho sido?”. Manuel afirma: “Uma mulher maravilhosa!” Agora, ela quer ser uma pessoa maravilhosa. Manuel indaga: “Quem te disse que não é?”. Becky responde: “Parece-me que você esqueceu que sou a mãe de sua mulher.” Manuel responde: “Por pouco tempo.”. Manuel confessa que pensa em pedir o divórcio. Toma um gole de whisky, enquanto Becky lhe pergunta se Rebeca sabe disso. Manuel responde que sim. E revela que Rebeca não aceita a separação.

Corta para Rebeca passando desodorante no camarim de Letal. Letal pede a Rebeca que lhe passe o laquê. Rebeca concorda e pergunta: “Algo mais?” Letal responde: “Sim, e as escovas.”. Letal pede que Rebeca coloque o laquê e as escovas numa bolsa. Letal entra em cena no camarim. Letal pede a Rebeca que o ajude com

o zíper do vestido. Vemos o espartilho bege usado por Letal. Rebeca pergunta se ele não sofre usando aquilo. Letal responde que é necessário para ficar com um corpo bonito. Rebeca responde: “Eu sofro muito, mas não tenho um corpo bonito.” Rebeca desabotoa o espartilho enquanto é questionada por Letal se ela se incomoda que ele imite mulheres. Rebeca responde: “Me incomodar? Adoro que imite a minha mãe.”. Letal afirma que gostaria de ser mais do que uma mãe para Rebeca, enquanto se “desmonta”. Letal pede que Rebeca o ajude a tirar as meias. Rebeca nota que Letal tem uma pinta no pênis. Letal responde que é de nascença e tasca um beijo apaixonado em Rebeca. Letal pendura Rebeca num cano do camarim e diz que se ela abrisse as pernas seria mais fácil descer dali. Letal avança sobre a vagina de Rebeca. Letal faz sexo oral em Rebeca. Rebeca enlouquece de prazer e revela que está há quatro meses em abstinência sexual. Letal finaliza o sexo oral e beija Rebeca apaixonadamente. Letal e Rebeca transam loucamente e um prato de cerâmica vermelho cai no chão.

Becky indaga Manuel porque Rebeca estava demorando tanto. Manuel se serve de whisky e responde que Rebeca é imprevisível. Becky comenta que Rebeca realmente puxou a ela. Corta para Rebeca arrumando o vestido depois da transa com Letal no camarim do Villarosa. Letal comenta que queria ter feito aquilo havia muito tempo. Rebeca agradece porque estava precisando. Mas diz a Letal que não voltaria a acontecer porque ela estava casada e amava seu marido. Letal exclama: “Esse monstro!”. Rebeca retoca a maquiagem e afirma: “Sim, esse monstro!”. Rebeca diz que não sabe nada sobre Letal. Não sabe onde vive e como vive, enquanto se penteia. Letal diz que isso tem remédio e lhe oferece seu endereço e telefone. Rebeca dispensa Letal enquanto alguém bate à porta. Rebeca diz que Letal não deve complicar sua vida com ela. Letal pergunta se eles poderão voltar a se ver. Rebeca responde que não sabe. Letal pergunta se poderia ligar para Rebeca. Ela diz que não. Que, se ela quiser, entrará em contato com Letal. Rebeca se despede e abre a porta do camarim para outro travesti que diz que é uma garota trabalhadeira. A *drag* diz que Letal mima muito Rebeca.

Corta para uma senhora lendo jornal. Ela folheia as páginas passando pela cena de um toureiro, pelos classificados e pela previsão do tempo. A senhora vê a notícia da primeira noite de Becky del Páramo em Madri. O filho engravatado da Sra. entrega-lhe um álbum com recortes de Becky del Páramo. Eduardo entrega o álbum de recortes para a mãe acamada. A mãe comenta que Eduardo devia estar doente



com a vida desregrada que levava. Eduardo responde que ambos estão com perfeita saúde. A mãe pergunta se Eduardo já fizera o teste de Aids. Eduardo toma uma xícara de café e responde a mãe que não comece. A mãe pede uma tesoura a Eduardo. Eduardo a entrega e comenta que se ela quiser fazer o teste de Aids terá que ir ao hospital e deverá se levantar da cama. A mãe resmunga que, um dia, Eduardo se arrependeria de ser tão ruim com ela. A mãe faz o *clipping* da notícia sobre Becky. E resmunga que este dia não demoraria. Eduardo observa a arma na cintura de Manuel na foto do jornal. Corta para um mês depois. Vemos um esguichador de água num jardim. Vemos uma grande casa. Ouvimos um tiro. Eduardo aparece investigando a morte de Manuel Sancho, que está na cama de pijama vermelho, deitado de lado. Os policiais, inclusive Eduardo, estão tomando notas sobre o crime. O cadáver tem dois orifícios no peito feitos por arma de fogo. O investigador Eduardo relata que, segundo o legista, Manuel Sancho morreu entre 21h e 23h. Durante estas duas horas, três mulheres o visitaram. Eduardo relata que com uma Manue fizera amor, com outra, tivera uma discussão acalorada e que a terceira o encontrara já morto, relata Eduardo para Becky, Rebeca e outra mulher. Eduardo pergunta se uma delas o matara. Elas negam. O investigador Eduardo interroga Becky, Rebeca e uma terceira mulher. Esta última moça diz que estivera com ele entre 20h30 e 21h. E que ele havia lhe prometido um programa para apresentar. Até o momento, ela só fazia a tradução em libras para o telejornal da Tele7. Eduardo pergunta o que fizeram. A moça conta que fizeram amor. Manuel recebera uma ligação e pedira que ela fosse embora. Ela não se sentiu bem, mas o atendera. Eduardo pergunta à moça se aquela tinha sido a primeira transa deles. Becky interrompe a resposta de Isabel, a tradutora de libras, afirmando que não sabia porque tinha que ouvir os detalhes da vida amorosa da moça. O investigador Eduardo responde que não estão falando da vida sexual de Isabel, mas da vida sexual de um homem que fora morto pouco depois de fazer amor. O investigador Eduardo pergunta se Isabel vira algo estranho. Ela responde que não. O investigador libera Isabel. Isabel afirma que aquilo poderia ser ruim para sua imagem. Ela diz que também canta, dança *jazz*, faz *full-contact* e que uma coisa era dormir com um homem, outra era matá-lo. O investigador Eduardo dispensa Isabel e continua a interrogar Becky e Rebeca. Eduardo pergunta a Becky sobre o telefonema que dera a Manuel. Becky afirma que chegara no local do crime por volta das 21h30. Eduardo pergunta a Becky porque interrompera seus ensaios para encontrar Manuel. Becky afirma que tinha que falar com ele. Becky fora romper com ele. Eduardo conclui que Becky e Manuel eram

amantes. Becky reconhece diante da filha que sim. Becky reconheceu que era uma loucura e resolvera terminar aquilo o quanto antes. Rebeca fica cabisbaixa. O investigador Eduardo pergunta se Rebeca sabia do caso dos dois. Becky discute com Rebeca que ela sabia. Rebeca afirma que nenhum dos dois lhe dissera nada. Becky afirma que não tinha sido responsável pelo fracasso do matrimônio de Rebeca. Rebeca afirma que ninguém a estava culpando. Becky revela que seu genro a seduzira e que ela se deixara seduzir. Quando percebeu que ele também a traía, resolveu terminar com tudo. O investigador Eduardo pergunta a Becky a que horas se fora. Ela responde que por volta das 22h. Pede que confirme com o taxista que fora buscá-la. O investigador diz que já o fizera e que Becky estava transtornada ao sair. Becky argumenta que Manuel havia tentado destruir sua vida e a da filha. Becky pede para se retirar. O investigador Eduardo a autoriza. Becky despende de Rebeca e avisa que, se ela precisar de algo, ela estaria em casa. O investigador Eduardo fica a sós com Rebeca e lhe interroga. Rebeca afirma que a dois dias de uma estreia a mãe não teria feito aquilo. O investigador Eduardo relata que Rebeca teria chegado às 23h. Ela afirma que sim. Que a irrigação do jardim já estava ligada. O investigador pergunta porque Manuel havia comprado o almoço e ido para o chalé sozinho. Manuel lhe pedira o divórcio e ela afirmara que nunca o daria. Manuel ameaçara abandoná-la e ela dissera que se suicidaria se ele o fizesse. Rebeca confirma que Manuel queria ficar sozinho e a fizera prometer não ir até lá. O investigador Eduardo questiona: “Mas você foi até lá.”. Rebeca responde afirmativamente. Rebeca conta a ele que, depois do telejornal, voltara para casa. Rebeca estava muito nervosa. Buscou seus tranquilizantes e não os encontrou. Imaginou que Manuel os tivesse levado, pois só restavam dois comprimidos. Manuel quisera impedir que ela cometesse alguma loucura. Rebeca fora ao chalé buscar seus remédios. O investigador Eduardo lhe pede uma descrição minuciosa do que ocorrera. Rebeca conta que havia vento. As folhas das árvores farfalhavam. Quando Rebeca entrou no chalé, não ligara as luzes para que ele não desconfiasse que ela estava lá e que havia chorado a tarde toda. Rebeca sentou-se na poltrona. Manuel estava de costas para ela. Rebeca mal via sua silhueta na cama. Rebeca pediu perdão pela discussão da manhã. Rebeca também disse a Manuel que lhe daria o divórcio, se era isso que ele queria. Que Manuel não se preocupasse pois ela ficaria bem. Manuel não respondeu. Rebeca achou que ele continuava chateado. Na mesa, estavam seus comprimidos. Ela queira pegá-los e sair dali. Rebeca se aproximou da cama e se sentou perto dele. Rebeca deveria estar

cega para não ter percebido o que havia acontecido. Rebeca começou a chorar pela insensibilidade de Manuel. Rebeca pegou os tranquilizantes e saiu dali. Depois voltou. Deitou-se na cama, ao lado de Manuel e o abraçou. Quando o soltou, percebeu que estava com o vestido e as mãos sujas de sangue. O investigador Eduardo perguntou porque ela só avisara a polícia pela manhã. Rebeca responde que não sabia. O investigador perguntou o que ela fizera depois. Rebeca conta que voltara para casa. Não entrava em sua cabeça que Manuel estava morto. Rebeca conta que tomou muitos tranquilizantes, mas, como não tinha comido nada, vomitou tudo. De manhã, chamara a polícia.

Corta para o enterro de Manuel no cemitério. Rebeca sai do enterro e vai a uma reveladora buscar fotos. O atendente trocara as fotos reveladas. Rebeca as destroca com outra cliente. Rebeca dirige por Madri aos prantos. Vê um pôster da peça da mãe. Rebeca vai ao estúdio de tevê. As maquiadoras dizem que sentem muito. Isabel, colega de bancada de Rebeca no telejornal, se desculpa. A equipe faz o teste de som do telejornal. O telejornal entra no ar. Becky assiste em casa e fica impressionada com a frieza de Rebeca. Rebeca noticia o protesto de agricultores espanhóis contra a importação de milho americano. Ela reporta a morte do marido. Rebeca revela, ao vivo, que Manuel vinha recebendo ameaças de morte, mas não prestara queixa. Rebeca continua lendo o *teleprompter*. Segundo o resultado da autópsia na vítima, ele havia feito amor pouco antes de morrer. Rebeca diz que só podia dizer que não foi com ela. Isabel ameaça sair de cena. Rebeca revela, ao vivo, que sabia quem cometera o crime. Becky se assusta. Rebeca confessa o assassinato do marido. O Juiz Dominguez ordena que a polícia prenda Rebeca Giner. Rebeca, após o assassinato, fotografara móveis e objetos. Rebeca confessa o crime, ao vivo, durante o telejornal, para espanto de todos. Os policiais chegam para prendê-la. Aos prantos, ela pede para terminar. Os policiais lêem seus direitos e Rebeca vai para a prisão. O juiz Dominguez repreende-a por ter confessado, ao vivo, pela tevê, ao invés de fazê-lo somente para ele. Rebeca não lembra que fim deu a arma do crime. O juiz Dominguez está tentando ajudar Rebeca. Rebeca confessa que ameaçava Manuel de morte. O juiz Dominguez pergunta se ela não tinha um amante. Ela diz que não. O juiz sabe que Rebeca traía Manuel na boate Villarosa.

O juiz decreta a prisão de Rebeca. Ela é encarcerada. Sua mãe, Becky, é ovacionada no teatro. Becky beija o piso do palco e faz um discurso. Becky fala que foi muito difícil chegar até ali. Naquela noite, sua única filha dormia na cadeia e não

importava o que ela tinha feito. Como qualquer mãe, seu coração estava despedaçado. Por isso, dedica-lhe a primeira canção da noite. Rebeca pede às colegas encarceradas que desliguem a música de sua mãe e lhes oferece dinheiro. Rebeca se deita e ouve a canção dramática “Pense em mim”. Paula, da Associação de Apoio às Detentas, se apresenta a Rebeca e diz que se emocionou muito. Rebeca pede a Paula comprimidos para dormir. A mãe do juiz Dominguez está investigando o caso de Rebeca por conta própria. O juiz Dominguez vai ao apartamento de Becky. Becky recebe o juiz e lhe oferece chá na casa onde mora. O juiz diz a Becky que sua mãe sentia muito pela sua filha e seu genro. O juiz Dominguez pergunta quando Becky conhecera Manuel. Becky responde que foi quando voltara do México. O juiz Dominguez mostra a foto que saíra no jornal de Manuel beijando o rosto de Becky. Ela diz que aquilo era do tempo em que ele era repórter e namorava suas entrevistadas. O juiz Dominguez questiona porque Becky mentira para ele. Ela diz que queria se esquecer daquilo. O juiz Dominguez diz que ela se comportara como se fosse a culpada. Becky alega inocência. O juiz Dominguez pergunta se ela acha que a assassina era sua filha. O juiz Dominguez está tentando ajudá-las. Becky o interpela: “Ajudar a nós duas? A mim, não está ajudando.”. Ele responde: “Você está livre.”. O juiz Dominguez acredita que Rebeca tenha mentido. Becky se aborrece com ele. O juiz Dominguez pergunta porque não quer vê-la ou falar com ela. Becky diz que não quer mexer em suas feridas. O juiz Dominguez tenta facilitar um encontro das duas. Becky diz que tem medo de Rebeca. Becky diz que todos os dias, quando levanta, une todas as suas forças para fazer o que sabe de melhor: atuar. Becky tenta ficar com o recorte. O juiz se nega a entregá-la o pedaço de jornal. Becky manda o juiz embora.

Corta para cena musical de Rebeca na cadeia. As prisioneiras dançam coreografadamente. Rebeca consegue os tranquilizantes. As prisioneiras dançam. Bibi Andersen, a transexual, faz o papel de uma prisioneira lésbica que se indis põe no cárcere com uma traficante. As prisioneiras se desentendem por causa de um casaco. Paula acaba de saber que seu namorado está morto. Rebeca diz que sente muito. Paula conta a Rebeca que ele era um *junkie*. Paula se apaixonou por ele, mas não suportava sua indiferença. Rebeca Giner é chamada na portaria. Rebeca é retirada da prisão com algemas pela polícia. Os policiais levam Rebeca ao gabinete do juiz Dominguez. O juiz Dominguez quer informações sobre Letal com Rebeca. Batem à porta e Rebeca se afasta fumando. Rebeca fecha a porta e dela sai Becky, sua mãe.

Rebeca conta a Becky que não matara Manuel. Rebeca revela que sua única vingança foi confessar o crime. Becky se pergunta porque Rebeca a tortura daquele jeito. Rebeca faz referência ao caso de uma pianista que possuía uma filha medíocre. Rebeca confessa a Becky que passara a vida inteira imitando a mãe. Ela confessa que elas competem em tudo. Rebeca diz que só ganhou dela com Manuel. Becky responde que, com Manuel, perderam as duas. Rebeca afirma que foi ela quem se casou com ele. Rebeca reclama que Becky voltara para demonstrar que conseguiria roubá-lo dela. Becky pede perdão a Rebeca, aos prantos.

Rebeca confessa que ela matara o primeiro marido de Becky, Alberto, ainda criança. Rebeca conta que matou Alberto para que sua mãe pudesse atuar, cantar e amar. Becky dá um tapa na cara de Rebeca. Becky toma tranquilizantes. Rebeca queria a mãe somente para ela. Rebeca afirma que nunca perdoara a mãe. Rebeca volta para a prisão aos prantos. Corta para uma partida de basquete entre as prisioneiras. Rebeca desmaia ao fundo. Rebeca é levada à enfermaria e recebe a notícia de que está grávida. Rebeca fica desesperada. Ela é convocada pelos auto-falantes à direção do presídio. Um oficial de justiça entrega a Rebeca seu alvará de soltura. Rebeca não pode crer que está livre. Rebeca é libertada da prisão e pega um táxi. Ao chegar ao antigo apartamento, fecha as persianas e descobre uma pistola no fundo da televisão. Toca o telefone. O juiz Dominguez liga para Rebeca. O juiz Dominguez sobe para vê-la, já sabendo que ela está grávida. O juiz Dominguez fala sobre uma apresentação de Letal na Villarosa. O juiz Dominguez quer que Rebeca vá ao show de Letal. O juiz Dominguez questiona porque Rebeca diz que se sentia culpada. O juiz Dominguez afirma que a explicação é boa para um psiquiatra, mas não para ele. Rebeca pergunta porque o juiz Dominguez a está ajudando. O juiz Dominguez confessa a Rebeca que não tem dúvidas de sua inocência. O juiz Dominguez se despede. Rebeca pede ao juiz um cigarro. Ele diz que, como grávida, ela não deveria fumar. Rebeca pede fogo, acende o cigarro e o juiz se despede.

Rebeca manda uma carta a Becky avisando que está livre e que, finalmente, poderão ficar juntas. Rebeca vai à boate Villarosa e vê Letal dublando sua mãe, Becky. Rebeca vai ao camarim ao fim da apresentação. Letal está no banheiro e pede que Rebeca aguarde. Rebeca percebe que Letal é o juiz. Rebeca fica confusa. O juiz Dominguez a pede em casamento. Rebeca estapeia Dominguez. Ele afirma: case-se com os três. O juiz conta a Rebeca que ele mesmo inventava e interpretava seus informantes. Rebeca fica incrédula: “Está de brincadeira?”. O juiz conta que ela espera

um filho dele. Rebeca questiona: “Como sabe que é seu?”. Rebeca pergunta o que Letal investigava. O juiz responde: o assassinato de um travesti que atuava no Villarosa. Mas diz que não descobriu nada importante. Descobriu Rebeca. O juiz se revela para Rebeca. Rebeca diz que não sabe como ele vive assim: mentindo para todos. Letal/Eduardo/Dominguez pede Rebeca em casamento. Eles assistem uma apresentação de Becky del Páramo, que é internada com angina de peito. Rebeca e Eduardo vão ao hospital. Rebeca pergunta como Becky está. Ela não pode se emocionar. Rebeca encontra Becky na cama do hospital. Becky confessa que matou Manuel. Becky confessa, na cama do hospital, ao juiz Dominguez que ela matara Manuel e Rebeca assumira sua culpa para protegê-la. Rebeca atende a mãe e Becky é recebida por um padre, a quem se confessa. Becky confessa ao padre que se arrepende de toda a tristeza que causou a Rebeca. Rebeca confessa o crime a Becky. O juiz Dominguez aguarda na sala do apartamento de Becky. Rebeca chega. Entra no leito de morte de Becky. Rebeca entrega a arma do crime a Becky, que imprime suas digitais nela. Becky pede a Rebeca que abra as janelas. Da janela, vê-se um par de pernas femininas caminhando. Rebeca abraça Becky enquanto cai em prantos.

### 10.3 Observações críticas

Ernesto Acevedo-Muñoz defende que “De Salto Alto” (1991) representou uma movimentação de Almodóvar em direção ao gênero melodramático, começando com “O que eu fiz para merecer isto?” (1984), seu primeiro drama excêntrico. “A lei do desejo” e o posterior “Mulheres à beira de um ataque de nervos” demonstram o resultado lógico do inevitável amadurecimento do diretor espanhol como pessoa e como cineasta. Segundo Muñoz, o processo de evolução estilística de Almodóvar da estética do mau gosto em seus filmes de início dos anos 1980, para o mais auto-reflexivo e auto-consciente uso complexo da *mise en scène* em “Ata-me”, alinha seu trabalho mais proximamente com o melodrama clássico, como vimos no capítulo sobre representação do melodrama em Almodóvar. Em “De salto alto”, cuja tradução faz menção a saltos “distantes” ou “longínquos”, segundo Muñoz, Almodóvar faz um tributo direto a suas influências formadoras no melodrama Hollywoodiano e europeu, e durante o processo reitera seu interesse na alegoria da reconstrução da família como reconciliação da nação espanhola. Nos filmes mais melodramáticos de Almodóvar, há um amálgama de *Imitation of life* de Douglas Sirk (este um remake de

1959 de um filme original de 1934 dirigido por John Stahl, protagonizado por Claudette Colbert), *Autumn Sonata* de Ingmar Bergman (1978) e *Mildred Pierce* de Michael Curtiz (1945), em que uma mulher deve confrontar e resolver o trauma causado pelo extremo narcisismo da mãe. Mas quando Almodóvar posiciona o trauma de infância da protagonista na fase de transição nacional, próximo ao fim do regime franquista, oferece ao melodrama um ângulo alegórico. (MUÑOZ, 2007, p. 135).

O filme tem início com a protagonista, Rebeca (Victoria Abril) no aeroporto Barajas de Madri, esperando pela chegada de um voo que vem do México. Enquanto ela está sentada entediada aguardando a chegada do voo, Rebeca se entretém com algumas memórias da infância, de uma viagem a Isla Margarita na Venezuela em 1972. A atenção de Almodóvar à dependência extrema de Rebeca em relação a mãe, e ao narcisismo exagerado dela, introduzido nesse *flashback* de abertura, é realmente a essência do filme, estruturando um cenário de um incomum e mal-resolvido complexo de Édipo e da dificuldade da personagem de definir sua própria identidade, causados pelo profundo desconforto gerados pela falta de atenção da mãe. Na Isla Margarita, a mãe de Rebeca (Marisa Paredes), a atriz e cantora Becky del Páramo, compra para si um par de brincos, e a pequena Rebeca (Rocio Muñoz) insiste em comprar um par igual ao da mãe. Ela experimenta o par de brincos para sua mãe perguntando-a ansiosamente “Você gosta de mim? Realmente?”. Mas ao contrário da resposta positiva da mãe é aparente que Becky só tem olhos para si própria. A memória continua enquanto a pequena Rebeca perde um dos brincos e no processo de encontrá-lo é sutilmente humilhada por seu padrasto, Alberto (Pedro Díez del Corral). Ela foge e Becky acusa Alberto pela fuga: “Você a traumatizou de novo!” A memória se encerra com Rebeca correndo enquanto ouvimos no *background* a voz de Becky chamando por ela. A sequência da pequena Rebeca fugindo se dissolve suavemente num *close-up* da Rebeca adulta no aeroporto, ainda aborrecida pela memória, enquanto nós ainda escutamos a voz de Becky a chamando ansiosamente. Algo sobre a memória é reconfortante, e acalma Rebeca, enquanto ela olha dentro de sua bolsa Chanel e retira dela o mesmo par de brincos e os coloca, pronta para fazer uma demonstração para sua mãe novamente. Almodóvar parte para a segunda memória de infância de Rebeca. O cenário é a Madri de 1974 e Rebeca está lendo um artigo no jornal sobre a intenção de sua mãe de se mudar para o México para fazer um filme. Rebeca escuta uma discussão entre Alberto e Becky a respeito da mudança para o México. Alberto se recusa a permitir que Becky viaje afirmando que ele não é

tão moderno quanto o seu ex-marido. A ameaça a liberdade de Becky imposta pela atitude machista de Alberto é resolvida quando a pequena Rebeca troca o frasco de pílulas de dormir por um com anfetaminas: enquanto Alberto dirige na estrada, ele morre num acidente de carro. É especialmente revelador que a primeira vítima da pequena Rebeca seja uma figura paterna, o padrasto que, segundo sua visão, estava interferindo na felicidade de sua mãe. Rebeca e sua babá assistem o funeral na tevê e, ao fim da cena, a jornalista âncora anuncia que a saúde do “então presidente Francisco Franco é excelente, e que todos estão autorizados a dizer que...”. (MUÑOZ, 2007, p. 136) O comunicado é interrompido pela próxima cena, mas nós escutamos o suficiente para saber que o noticiário claramente encobre a situação da saúde de Franco; ele estava de fato, doente, e hospitalizado em 1974. Embora Almodóvar não revele todo o conteúdo da mensagem, sua presença significa na longa abertura do filme ao posicionar a separação de Becky e Rebeca, a fonte de grande estresse para a menina enquanto descobrimos no filme, na junção precisa da emergência da Espanha pós-ditatorial. Segundo Muñoz, Almodóvar enfatiza que a junção das mortes de figuras patriarcais (Franco e Alberto) e do fim do regime (para Becky e para a Espanha) é traumatizante. (MUÑOZ, 2007, p. 137). Mas o trauma mais radical deriva da promessa quebrada por Becky para a pequena Rebeca, que acreditava que iria para o México com sua mãe. “Se você me deixar ir ao México para fazer um belo filme, quando eu voltar, nós nunca mais nos separaremos...”. (MUÑOZ, 2007, p. 137). A manipulação de Becky é brutal quando ela diz a menina que se ela não for para o México ficará muito triste. “Você quer que a mamãe fique triste?” É claro, quando a sequência corta de volta para Rebeca no aeroporto, nós percebemos que ela não voltara até o momento.

Muñoz revela que, nosso primeiro símbolo visual de Becky é sua guitarra saindo da esteira enquanto poucas notas tristes são ouvidas na trilha sonora. Becky e Rebeca se estranham uma a outra, e Rebeca não consegue conter sua inveja da secretária de Becky, que permanecera com ela pelos últimos dez anos. “Que sortuda”, diz ela. Mas a primeira discussão delas surge quando Rebeca revela que ela não havia permitido que jornalistas viessem recepcionar Becky no aeroporto. “Eu queria mais expectativa”, protesta Becky, enquanto Rebeca responde com lágrimas nos olhos: “Eu estava cheia de expectativa.”. (MUÑOZ, 2007, p. 137). O retorno de Becky também é caracterizado por um real senso de nostalgia. No caminho para o hotel, elas pegam um desvio para a Praça Alamillo, para olhar para um flat cujo teto dava



para a calçada na rua que Becky comprara. O flat é o local em que ela nasceu e cresceu, e, é claro, o local de origem das memórias de Becky. Paradoxalmente, enquanto as memórias de infância de Rebeca são todas traumáticas, as memórias de Becky são docemente nostálgicas. É também na Praça Alamillo que Becky e Rebeca vêem um cartaz anunciando o show do transformista “Femme Letal: a verdadeira Becky”, um travesti que imitava Becky em sua fase pop. “Não sou eu a verdadeira Becky?”, indaga Becky, retoricamente. Segundo Muñoz, com essa cena Almodóvar também introduz o tema da identidade como parte das lutas das personagens, um tópico que se torna mais complexo enquanto o filme se desenvolve. Para Muñoz, há, certamente, uma confusão de identidades com os nomes de ‘Becky’ e ‘Rebeca’: o apelido da mãe, paradoxalmente, é o diminutivo do nome da filha (MUÑOZ, 2007, p. 138).

O primeiro encontro de Becky, Rebeca e Manuel, o ex-amante da mãe que se casa com a filha é tenso e explicita que Manuel ainda tem interesse sexual em Becky; Almodóvar mostra um *flashback* mostrando Manuel e Becky jovens e apaixonados numa praia, se beijando e cheios de desejo. Nesse *flashback* momentâneo, o terceiro no primeiro ato do filme, Manuel demonstra mais desejo por Becky do que jamais mostrou por Rebeca. Mais tarde, os três vão ao show do travesti Femme Letal em Madri, no famoso e popular Club Villarosa, próximo a praça de Santa Ana. A sequência é muito auto-reflexiva, enquanto Rebeca, Becky e Manuel assistem atentamente a interpretação dramática de Femme Letal como Becky (Miguel Bosé) cantando uma canção de amor tórrido, o que representa outro tipo de *flashback* no filme para a fase pop de Becky, e para a relação entre Manuel e Becky. Segundo Muñoz, a canção, “Um ano de amor”, é sobre rememorar um antigo amor, uma verdade no caso de Becky e Manuel, que se entreolham furtivamente durante a performance. Mas igualmente auto-reflexivo é o cenário, pois ao fundo do palco improvisado onde Femme Letal canta, vestida com roupas dos anos 1970, minissaia, cabelos altos e plataformas, há uma parede com um mosaico de azulejos representando uma dupla de dançarinos de flamenco. Por um breve momento, Femme Letal e os bailarinos de flamenco parecem dividir o palco, inclusive em poses similares. Portanto a identidade do travesti, sempre sendo reinventada, é, como a dos bailarinos de flamenco, um símbolo de uma identidade cultural superficial, inventada, e ela mesma construída e reconstruída ao longo da performance. (MUÑOZ, 2007, p. 139).

Após a performance, Letal e Becky se conhecem, trocam presentes (os brincos de Becky por um dos seios falsos de Letal), e Letal fica humildemente encabulada na presença do objeto de sua imitação. Mas Becky se sente lisonjeada, seu narcisismo alimentado pela imitação e pela homenagem. Manuel, entretanto, misógino e homofóbico, não consegue conter seu desgosto por Femme Letal. Os dois na mesma mesa têm a chance de se confrontar: Manuel olhando para a virilha de Letal, e Letal olhando para a pistola de Manuel presa em seu cinto. Manuel fica mais insultado quando Rebeca acompanha Letal ao camarim para ajuda-lo a trocar-se. Letal mostra sua verdadeira face ao seduzir Rebeca, enquanto ainda está vestido de drag, cheio de maquiagem, ou, em outras palavras, enquanto ainda meio vestido como Becky. O diálogo deles é revelador, enquanto Letal pergunta a Rebeca se ela se importa que ele imite mulheres. Ao contrário, responde Rebeca. “Eu gosto quando você imita a minha mãe”. “Bem”, responde Letal, “eu gostaria de ser mais do que uma mãe para você”. Finalmente, Rebeca cede, não sem relutar, à sedução sensual de Letal como Becky, revelando o desenho particular desse cenário Edipiano: ela já havia matado uma figura paterna (Alberto) e se casado com outra (Manuel, ex-amante de Becky que, chamava Rebeca de ‘*nena*’ na única vez que a viu quando criança) e ela mais tarde tem uma relação sexual projetada com sua ‘mãe’. (MUÑOZ, 2007, p. 140). O esquisito encontro sexual entre eles termina quando, no meio do ato sexual, Rebeca derruba um prato de cerâmica vermelha que se parte em três pedaços ao atingir o chão: a sugestão da gravidez de Rebeca é então aí plantada. Mais uma vez, como em “Ata-me”, em “Mulheres à beira...” e “A lei do desejo”, o camarim é o espaço onde atores e performers em seus estágios transicionais parecem tomar real contato com seus sentimentos, aqui, permitindo que Letal como Becky seduza Rebeca, e revelando a verdadeira natureza dos desejos incestuosos de Rebeca. (MUÑOZ, 2007, p. 140).

Para Muñoz, o complexo de Édipo de Rebeca é revelado no filme, com a variação de que ela é uma filha (ao invés de um filho) apaixonada pela mãe. O narcisismo de Becky e o trauma edipiano não-resolvido de Rebeca se torna ainda mais complicado quando, um mês depois, na conclusão do primeiro ato, Manuel Sancho, o marido de Rebeca e, como viremos a saber mais tarde, o amante do passado e presente de Becky, é assassinado com um tiro no sítio da família perto de Madri. O investigador, Inspetor Eduardo Domínguez (também interpretado por Miguel Bosé de óculos e barba falsa) entrevista as três suspeitas. As três mulheres de

Manuel: Rebeca, Becky e Isabel, uma de suas funcionárias na estação de televisão onde Rebeca também trabalha como âncora de um telejornal. (MUÑOZ, 2007, p. 141).

Segundo Marsha Kinder, em *Post-Franco, Postmodern – the films of Pedro Almodóvar*, em “De salto alto”, Almodóvar constrói um filme que é um melodrama sobre o amor maternal. O diretor inverte a narrativa edipiana retratando o amor de uma filha por sua mãe, ao invés do tradicional amor do filho pelo pai. O objetivo subversivo era não mais destruir o maternal, mas ao contrário, controlar todo o arsenal emocional do melodrama no sentido de erotizá-lo e empoderá-lo para aqueles que são tradicionalmente marginalizados sob o patriarcado – ou, em outra palavras, liberar o instinto maternal da imagem retrógrada da mãe repressiva do patriarcado, que frequentemente assombra os filmes de Almodóvar. (KINDER in VERNON e MORRIS, 1995, p. 146). Almodóvar opera, em “De salto alto”, uma inversão, em que o herói andrógino e glamouroso é um policial e onde virtualmente todos os policiais são almas dóceis que se identificam com aqueles que são marginalizados sob o patriarcado. Desta maneira, Almodóvar subverte a ideologia dominante ao realinhar o centro com o marginal. (KINDER in VERNON e MORRIS, 1995, p. 148). Segundo Kinder, ao celebrar o amor entre mães e filhas e dar novo significado ao epíteto “Mamãezinha querida”, “De salto alto” oferece uma nova fantasia erótica para empoderar uma aliança estratégica entre mulheres heterossexuais, lésbicas, homens gays, travestis, transexuais, e todas as outras formas de andróginos não-patriarcais. E, assim, ele alcança uma nova ressonância maternal para o projeto contínuo de Almodóvar de fazer do marginal o centro do cinema *mainstream*, não apenas na Espanha, mas mundialmente. (KINDER in VERNON e MORRIS, 1995, p. 152).

Segundo Paul Julian Smith, em *Desire Unlimited*, “De salto alto” é um drama de rivalidade sexual entre mãe e filha que foi atacado por alguns críticos dos EUA e da Inglaterra por seu apelo ao estereótipo (mulher profissional neurótica e mãe sacrificada) e também pelo seu sexismo, enquanto outros admiraram a maneira como Almodóvar marginaliza as preocupações masculinas, localizando os homens firmemente nos papéis coadjuvantes. Um crítico francês observou, em “De salto alto”, numa forma mais caracteristicamente abstrata, como uma estória assombrada por perda e distanciamento, e seus corolários: memória, fetiche e vestígio. Este crítico relaciona as heroínas de “De salto alto” a uma longa tradição de personagens almodovarianos trabalhados sobre o luto da separação ou abandono, pela busca do outro complementar, pela nostalgia por fusão. Para Paul Julian Smith, Marsha Kinder,

na mais detalhada e teórica leitura da obra, propõe que Almodóvar pretende liberar o maternal no estilo de textos feministas subversivos. (SMITH, 2014, p. 121). Para Kinder, citada por Smith, longe de ser misógino, com sua cena final o filme reivindica a poderosa mãe sexualizada (uma fusão entre maternidade e desejo), desta maneira oferecendo uma nova fantasia erótica para empoderar uma aliança estratégica entre dissidentes sexuais de todos os gêneros e preferências.

#### 10.4 Representações da marginalidade em “De salto alto”

Segundo as teorias da Sociologia do Desvio de Goffman, Becker, Elias e Yoshino, a marginalidade está presente em “De salto alto” na forma como o cineasta espanhol trata o famoso drama edipiano, segundo o qual uma criança por força de um trauma, desenvolve um desejo incestuoso por um dos pais. Almodóvar feminiza o drama edipiano, narrando a estória de um amor incestuoso entre mãe e filha que se concretiza nas tentativas da filha de competir pelo amor da mãe com os interesses narcísicos dela em desenvolver sua carreira artística.

Figura 16 – Pés de Becky del Páramo (à esq.). Cartaz do filme (à dir.).



Fonte: “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela TASCHEN.

Almodóvar coloca uma *drag queen* no papel de herói do filme, invertendo a lógica marginalizante do cinema tradicional hollywoodiano que vê e representa travestis e transexuais como seres potencialmente prejudicados psicologicamente. Desta maneira, Almodóvar, usando a androginia de Rebeca, cujos cabelos curtos lembram um visual tipicamente masculino, e o travestismo de Letal, o inspetor que investiga a

morte de um travesti no Club Villarosa, constrói um espaço de sociabilidade para mulheres, homens gays, lésbicas, travestis e transgêneros como protagonistas de suas trajetórias, liberando-os, por meio da representação de um melodrama edipiano invertido, dos traumas corriqueiros que, no cinema *mainstream*, os representariam como assassinos ou seres abjetos. Foi o que Hitchcock fez em *Psicose*, só que, neste caso, o travesti é um assassino psicótico que quer assumir o lugar da mãe. Hitchcock é uma grande influência na cinematografia de Almodóvar. O cineasta espanhol inverte o machismo e o falocentrismo, usando os traumas de personagens femininas para narrar sua estória.

Figura 17 – Rebeca Giner e Becky del Páramo abraçadas (à esq.). Assistente de Becky, Becky e Rebeca observando cartaz do show do transformista Letal (à dir.).



Fonte: "The Pedro Almodóvar Archives", editado pela TASCHEN.

## 11 KIKA (1993)

### 11.1 Dados gerais<sup>35</sup>:

**Produção:** El Deseo S.A., Ciby 2000 (co-produção).

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar

**Fotografia:** Alfredo Mayo

**Edição:** José Salcedo

**Direção de Arte:** Alain Bainée, Javier Fernández.

**Figurino:** José María de Cossío, Gianni Versace.

**Produção Executiva:** Agustín Almodóvar

**Formato:** 35 mm, cor.

**Duração:** 114 min.

**Data de Lançamento:** 29 de outubro de 1993

**Distribuição:** Warner Sogefilms S.A. (1993, Espanha); Image Entertainment (1997, USA)

**Elenco:** Verónica Forqué (Kika); Peter Coyote (Nicholas); Victoria Abril (Andrea Caracortada); Alex Casanovas (Ramón); Rossy de Palma (Juana); Santiago Lajusticia (Pablo); Anabel Alonso (Amparo); Bibiana Fernández (Susana); Jesús Bonilla (Policial); Karra Elejalde (Policial); Manuel Bandera (garoto); Charo López (Rafaela); Francisca Caballero (Dona Paquita); Mónica Bardem (Paca); Joaquín Climent (Assassino); Bianca Li (Assassinada), Claudia Aros (Modelo); Agustín Almodóvar (Marceneiro)

#### Créditos complementares:

**Produtor:** Agustín Almodóvar

**Departamento de Maquiagem:** Antoñita Viuda de Ruiz (perucas); Ana Lozano (maquiadora assistente); Jesús Moncusi (cabelereiro); Gregorio Ros (maquiador), Susana Sánchez (estagiária de maquiagem)

**Gestão de produção:** Clarissa Couassi (gerente de produção assistente); Esther García (gerente de produção); Lola García (gerente de produção assistente); Aude Girard (supervisor de produção: França); Toni Novella (gerente de produção assistente); Tino Point (gerente de produção assistente); Alejandro Vázquez (gerente de produção). Diretor de segunda unidade ou diretor assistente: Raúl de la Morena (assistente de direção); Sergio Francisco (segundo diretor assistente); Susana González (segunda diretora assistente); Ramón Saralegui (estagiário de diretor assistente)

**Departamento de Arte:** Francisco Escribano (decorador assistente); Federico García Cambero (decorador); Enrique García (construtor de set); Cristina Mampaso (decoradora assistente); Helena McLean (decoradora assistente); José Luis Navarro (decorador assistente); Nuria Sanjuan (decoradora assistente); Juan Ignacio Viñuales (decorador); Enrique Vázquez (proprietário de locação).

**Departamento de som:** Luis Castro (sonoplasta); Denis Guilhem (operador de boom); Graham V. Hartstone (mixador de gravação); Nicolas Le Messurier (mixador de som); Jean-Paul Mugel (som).

<sup>35</sup> Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), consultado em 12/12/2018, às 13h40.

**Efeitos especiais:** Jean-Baptiste Bonetto (técnico de efeitos especiais); Yves Domenjoud (técnico de efeitos especiais); Olivier Gleyze (técnico de efeitos especiais); Lucas Klingenberg (assistente de efeitos especiais)

**Efeitos visuais:** Carlos J. Santos (ópticos)

**Dublês:** Ignacio Carreño (dublê); Angel Quislan (dublê de Peter Coyote).

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Fernando Beltrán (eletricista); Marco Besas (Estagiário de câmera); Rafael Castro (Eletricista); Rafael de Santiago (operador assistente de steadicam); Alfredo Díaz (operador de grua); Rafael García Martos (eletricista chefe); Carlos Pedro Garcia (eletricista); Teodoro García (grua); Ángel Granelli (eletricista); Jean-Marie Leroy (fotógrafo de still); Joaquin Manchado (operador de steadicam); Alfredo Mayo (operador de câmera); Carlos Miguel (eletricista); Miguel Ángel Muñoz (assistente de câmera); Cristina Noé (segunda assistente de câmera); Gorka Rotaeché (técnica de vídeo)

**Departamento de Elenco:** Ramiro de Maeztu (diretor de elenco de dublagem)

Departamento Editorial: Manolo Laguna (editor assistente); Ximo Michavila (colorista de telecinagem); Rosa Ortiz (editora assistente); Chema Alba (supervisora de restauração); Luis Escalada (restauração digital)

**Departamento de Música:** Juan Carlos Cuello (engenheiro de música)

**Departamento de transportes:** Ángel Megino (transporte); Miguel Sánchez Busto (motorista)

**Outros membros da equipe:** Emílio Ardura (tapeçaria); Mila Bentabol (colaboradora); Simone Benzakein (colaboradora); Dis Berlin (Colaborador); Anthony Carregal (Colaborador); Antoni Casadesús (Colaborador); Brigada Castellanos (Colaboradora); Rafael De Unamuno (desenhista); Susana González (assistente do diretor); Susana Gordo (administração de equipe); Jorge Guerricachevarría (assistente do diretor); Rafael Hostelería (cozinheiro); Marisa Ibarra (supervisora de script); Luchi López (colaboradora); Pura López (colaboradora); Luisfer Machi (administração de equipe); Joaquín Manchado (making-of); Marini Monje (gerente de palco), Miguel Montero colaborador); Marisol Muriel (colaboradora); Angela Navarro (colaboradora); Pablo Pro Alvarez (colaborador); Tino Roig (colaborador); Michel Ruben (colaborador); Carlos J. Santos (designer de títulos); Ana Sanz (administração de equipe); Alfonso Sicilia (colaborador); Paz Sufrategui (imprensa e promoção); Óscar Valero (caixa); Ana Vidal (secretária de produção).

## 11.2 Translado

O filme começa com uma fechadura por onde se vê uma mulher se despindo. Um fotógrafo tira fotos da modelo de lingerie, enquanto imagens de *pin-ups* se alternam com os letreiros da equipe do filme que destaca Victoria Abril como “Andrea Caracortada” vestida por Jean-Paul Gaultier. O fotógrafo está fazendo fotos de lingerie com a modelo Cláudia. Ele pede que ela relaxe. E depois simule um orgasmo enquanto ele a fotografa. O fotógrafo dirige por Madri enquanto ouve uma canção espanhola no rádio do carro. O fotógrafo chega à casa Youkali e ouve um disparo. Grita por sua mãe e entra em casa. A mãe se suicidou com um tiro no peito. Seu

marido, ao tentar evitar o suicídio, levou um tiro no braço. O marido (Peter Coyote) avisa a polícia. A mãe deixa um bilhete de suicídio a Ramón, o filho fotógrafo.

Três anos se passam. Kika está dando aula de maquiagem num salão de estética. Amparo pede que Kika maqueie o defunto para um velório. Ela resiste e se lembra de ter maquiado o escritor norte-americano Nicholas Pierce para uma entrevista para a tevê. Kika pede um autógrafo ao escritor, que assina o livro e lhe dá seu telefone. O programa “Vamos ler mais é apresentado pela mãe de Almodóvar que entrevista o jornalista e escritor norte-americano Nicholas Pierce que acabara de lançar “Apaixonei-me por um farsante”. Kika relembra que saiu com Nicholas na época. Kika chega à casa Youkali e Nicholas a pede que maqueie o cadáver de Ramón. É época de Natal e faz muito frio. Kika maquia o cadáver de Ramón enquanto fala de sua agitada vida amorosa. Ramón está vivo e dá um susto em Kika ao abrir os olhos.

Corta para uma cena de chegada de um trem. Ramón aguarda Nicholas enquanto fuma. Os dois se cumprimentam. Nicholas pede dinheiro emprestado a Ramón e diz que pretende escrever um romance sobre a América Latina. Corta para Andrea Caracortada reportando notícias trágicas, mórbidas e sensacionalistas. Andrea Caracortada relata várias notícias em seu programa “O pior do dia”. Numa reportagem exclusiva, ela flagra um assassinato enquanto uma doméstica (Rossy de Palma) assiste o programa. Andrea Caracortada entrevista a mãe do homem que matara a esposa diante das câmeras de Andrea Caracortada e estuprara a filha. Ramón lê o bilhete de suicídio de sua mãe. Ramón discorde com Kika se sua mãe aprovaria que ele o hospedasse temporariamente em seu estúdio fotográfico. Nicholas é hospedado por Ramón no estúdio. Ele fala que precisa conversar com Ramón sobre a casa Youkali, onde a sua mãe supostamente se suicidara. Nicholas propõe a Ramón que vendam a casa Youkali. Ramón responde que não tem certeza sobre o negócio enquanto ajeita os planos de fundo de seus ensaios fotográficos. Ramón afirma que quando pensa em Youkali não está interessado em quanto a propriedade vale. Nicholas, que tem direito a 50% da casa, afirma que não é rico como Ramón.

Corta para Andrea Caracortada chegando a casa Youkali numa motocicleta. Ela traça um figurino de Jean Paul Gaultier com um capacete que possui uma câmera instalada nele. Andrea Caracortada é atendida por Nicholas na casa Youkali dizendo que abandonou a psicologia para apresentar um programa de TV sensacionalista e



que a casa poderia servir de cenário para o programa. Andrea diz que continua cercada por loucos. Andrea deixa um roteiro do programa com Nicholas para que ele dê uma olhada. Seria uma edição sobre um casal de assassinos que matara dez pessoas e as enterraram no jardim enquanto filma o ambiente com sua câmera no capacete. Caracortada considera o local perfeito para a gravação do roteiro. Sem sequer lê-lo, Nicholas diz que o roteiro do programa estava uma droga. Caracortada sugere que ele escreva o roteiro. Ele afirma que não escreve em espanhol. Caracortada sugere que ele o escreva em inglês e que depois a produção o traduzirá. Ramón chega a Youkali. Pergunta porque Andrea está ali. Ela diz que pretende alugar a casa. Ramón dispensa a oferta e pede que ela se vá. Corta para Kika acordando Ramón que está atrasado. No andar de cima, uma mulher de seios desnudos e loira conversa com Nicholas. Eles são amantes. Kika prepara um suco para Ramón que toma pílulas para hipertensão, para o coração e para impotência. Kika está de saída para trabalhar como maquiadora em três desfiles. Ramón entrega um anel a Kika em comemoração aos dois anos que vivem juntos. Ramón pede Kika em casamento. Kika aceita o pedido e promete comemorar na hora do jantar, quando voltar do trabalho.

Kika chama o elevador. Ela esbarra em Amparo, amante de Nicholas e Kika lhe interroga o que ela faz ali. Amparo diz que queria convidar Kika para um café disfarçando que estava transando com Nicholas. Kika conta a Amparo que Ramón a pediu em casamento. Amparo comenta que Kika também é amante de Nicholas, padrasto de Ramón. A transexual Bibi Andersen, que interpreta Susana, entra no prédio encontrando com Kika e Amparo. Susana bate no estúdio de Ramón, onde Nicholas está hospedado. Nicholas recebe Susana no apartamento enquanto lhe diz que procurava por ele e que ele tem muito a lhe explicar. Corta para plano de uma escotilha redonda que enquadra a imagem de de Kika voltando do trabalho e perguntando à empregada Juana sobre Ramón. Kika discute o lesbianismo de Juana. Kika comenta sobre o buço de Juana e aconselha-a a depilá-lo. Juana retruca. Kika sobe para descansar enquanto Juana prepara o jantar provavelmente. Kika vai ao apartamento de Ramón e ao não ser atendida na porta por Nicholas, lhe deixa uma mensagem na secretária eletrônica ao telefone conta que Ramón lhe pedira em casamento. Diz que está exausta e desliga o telefone. Corta para Kika maquiando Juana, sua empregada doméstica. Kika diz que Juana está com uma aparência muito melhor maquiada. Juana questiona se ela a prefere assim. Kika comenta que ela está maravilhosa enquanto Juana se olha no espelho. Kika comenta que desse jeito Juana

poderia até ser modelo. Juana se admira em dois espelhos: um retangular grande e um circular que destaca apenas sua face. Juana comenta que não se vê uma passarela e preferiria ser carcereira, cercada de garotas o dia inteiro. Kika comenta que Juana é “heavy”. Juana responde que é autêntica. Kika responde: “É claro.” Juana olha para Kika e lhe diz que ela a excitou. Kika se esquiva, enquanto Juana se molha com água da pia do banheiro. Kika pergunta a Juana se ela nunca esteve com um homem. Juana responde que não, apenas com seu irmão. Kika diz que Juana cometeu incesto. Juana comenta que seu irmão era deficiente. Kika lamenta a deficiência do irmão de Juana. Juana comenta que, como todos os deficientes, seu irmão adorava transar. Kika comenta que isso acontece não só com os deficientes. Juana comenta que seu irmão transava com as vacas, cabras e cordeiros do povoado. Kika se assusta. Juana conta que, depois, seu irmão investira com as vizinhas e as estuprava. Antes que estuprasse as vizinhas, Juana, deixava que ele se satisfizesse com ela e aliviasse sua libido descontrolada. Kika comenta então que não foi incesto e que, por isso, Juana estava traumatizada. Juana diz que não está traumatizada e diz que não há nada melhor que uma xoxota. E diz que a Kika que ela ainda não experimentou. Kika repete que Juana é heavy. Juana repete que é autêntica.

Corta para a cena do jantar de Kika com Ramón. Kika pede que Ramón elogie Juana enquanto ela lhes serve. Ramón comenta que Juana está estupenda. Juana comenta que foi Kika quem a travestiu. Ramón comenta que Nicholas se mudará para Youkali. Kika questiona que ele tinha a intenção de vender a casa. Ramón comenta que enquanto não aparecer um comprador, Nicholas ficará hospedado lá. Diz que é um ambiente perfeito para um escritor. Kika comenta que a casa está uma bagunça. Ramón responde que basta limpá-la. Kika pergunta se Ramón pretende manter Nicholas afastado deles. Ramón responde que sim. Kika indaga por quê? Ramón responde que não consegue se esquecer do suicídio da mãe. Kika comenta que Ramón não deve se torturar pela morte da mãe. Ela também é órfã, mas não fica remoendo coisas na caberça. Ramón afirma a Kika que não é a mesma coisa. Kika se conforma e agradece. Ramón diz que quando os pais de Kika morreram, ela era pequena. Kika questiona Ramón se ele acha isso pouca desgraça. Ramón pede que ela procure entendê-lo. Kika responde que os casais, com o tempo, acabam ficando parecidos. O que não acontece com eles dois. Kika fala que está cada vez mais falante e que Ramón está cada vez mais fechado. E diz que isso não é bom. Kika afirma que os introvertidos internalizam as emoções e que o ódio e o autodesprezo, nestes casos,

causam câncer. Kika diz que Ramón não conhece a agonia de um câncer. Ramón interrompe Kika, e ela diz que ele não lhe deixa falar. Ramón argumenta que é o contrário: ela não deixa ele falar. Kika toma um gole de bebida e indaga Ramón: então fale. Ramón pergunta de quê? Kika diz que há muitos temas que não são Sarajevo e Somália, mas sobre os dois. Ramón questiona que não deveriam estar comemorando. Ramón abre uma champagne, enquanto Kika tagarela que quando começa a falar perder o controle. Ramón serve a champanhe aos noivos e Kika lhe pede que se molhe com a champanhe pois dá sorte. Eles brindam ao futuro casamento.

Corta para o programa televisivo de Andrea Caracortada. A âncora do programa sensacionalista comenta sobre o módulo “Cerimônia sangrenta” de seu programa de tevê onde o tema é a “Procissão dos Picados”. Seguem cenas da procissão católica de autoflagelação, em que devotos se ferem com chicotes com lâminas nas pontas que eles lançam contra as próprias costas. Ramón e Kika assistem o programa enquanto Juana lhes serve café. Vamos cenas de perfurações nas costas dos fiéis enquanto Kika comenta: “Que horror!” Entre os grupos dos penitentes estava Pablo Mendez, mais conhecido como Paul Bazzo, o ator pornô que cumpria pena por delitos contra a saúde pública. As autoridades haviam dado uma licença ao ator para participar da procissão. Andrea relata que ele aproveitou e fugiu do cárcere durante a procissão. Andrea comenta que a liberdade do ator pornô, ex-boxeador e ex-legionário, durará pouco. Corta para o quarto de Kika, onde ela está nua transando com Ramón. Ramón fotografa Kika enquanto ela faz nele sexo oral. Ramón e Kika transam enquanto Ramón tira polaróides da transa. Ramón pede a Kika que o fotografe enquanto ele goza. Kika atende o pedido. Ramón pergunta se ela não está gostando da transa. Kika comenta que perde a concentração com tantas fotografias. Kika nota o lustre balançando. Eles interrompem a transa. Kika diz que tiraram muitas fotos. Kika se levanta e vai até a sacada do apartamento enquanto veste uma camisa. Dirige o olhar para o apartamento onde está Nicholas. A câmera acompanha o olhar de Kika e filma a transexual Bibi Andersen dublando uma canção espanhola, com os seios a mostra, na sacada do apartamento onde Nicholas está temporariamente hospedado. A personagem de Bibi Andersen se dirige ao interior do apartamento, dublando a canção, enquanto Nicholas se veste. Nicholas acende um cigarro para a personagem de Bibi. Corta para Kika na sacada com o olhar inquisitivo. Andrea liga para Nicholas. Nicholas atende a ligação enquanto Andrea lhe diz que recebera o rascunho de um romance e não um roteiro. Andrea comenta com Nicholas

que recebera ao invés dos três primeiros capítulos do roteiro de seu programa, havia enviado-lhe um trecho de “Uma assassina lésbica”. Nicholas encontra o envelope com o roteiro. Nicholas informa que está de mudança para a casa Youkali. Andrea pergunta se ele quer que ela busque pessoalmente o roteiro encomendado. Andrea fotocopia o romance e combina de encontrar Nicholas no café Bellas Artes. Corta para Andrea lendo a introdução do romance de Nicholas. “Matar é como cortar as unhas dos pés.”

Corta para Andrea e Nicholas tomando whisky no Bellas Artes enquanto Andrea lê em voz alta trecho do romance. Nicholas toma uma dose de whisky, enquanto Andrea elogia o parágrafo sobre a paixão por matar. Andrea pede a Nicholas que atrase a redação do romance para priorizar o roteiro que ela encomendara. Nicholas comenta que terá tempo para fazê-lo na casa Youkali. Andrea questiona se o romance é baseado em algo real. Nicholas responde que se inspirou em vários casos sem solução, aos quais teve acesso pelos jornais. Ele diz a Andrea que não se tratavam do mesmo autor, e que nem achava que era uma mulher a assassina do romance. Andrea elogia a história. Corta para Andrea e Nicholas andando por Madri enquanto Andrea comenta que apareceu uma mulher em seu escritório perguntando por ele. Ela diz que pelo sotaque, parecia mexicana. Ele diz que ela fez isso antes de encontrá-lo em casa. Nicholas reclama que Andrea havia informado seu endereço. Andrea disse que a mulher parecia tão bonita que imaginou que ele gostaria da visita. Nicholas reclama da indiscrição cometida por Andrea. Nicholas diz que se quiser encontrar moças bonitas sabe onde fazê-lo. Andrea pergunta se lhe causou problemas. Nicholas diz que só se livrou dela uma hora depois. Nicholas chama um táxi.

Corta para Kika dormindo enquanto Nicholas faz a mudança pela janela do apartamento. Corta para a notícia da fuga do ex-ator pornô Paul Bazzo no jornal, que Juana está lendo. Toca a campainha do apartamento de Kika e Juana vai atender. Juana abre a porta e Pablo, mascarado, entra no apartamento dizendo que fugira. Juana pergunta porque ele foi até lá. Pablo diz que Juana poderia ajudá-lo. Ela diz que ele deveria ter cumprido a pena até o fim. Pablo responde que a prisão é dureza e não era para alguém como ele. Pablo pergunta se pode passar alguns dias ali. Juana pergunta o que fará com ele. Juana pergunta o que dirá aos patrões. Pablo diz que ela pode contar que são irmãos. Ele come as frutas na mesa da cozinha enquanto Juana diz que eles chamariam a polícia. Pablo pede uma grana e diz que vai sumir. Juana tem uma ideia. Ela pega a cadeira vazia ao lado de Pablo. Ele pergunta para que ele quer a cadeira. Sugere que ele roube algo. Juana sugere que Pablo a amarre

e a amordace. Sugere a ele que entre no estúdio de Ramón e roube seus equipamentos e o que mais for possível. Pablo come as frutas enquanto Juana lhe diz que roube Ramón e fuja para a casa da prima Reme onde poderá se esconder. Ela ligará para a prima pedindo esse favor. Juana pede que Pablo pare de comer. Ele diz que está com fome. Juana comenta que no cárcere ele estaria alimentado. Pablo diz que lá não tem muita mulher. Juana contra-argumenta: “Mas tem bichas.” Pablo diz que não é a mesma coisa. Juana pede a Pablo que a amarre e lhe dê um soco. Pablo comenta que Juana virara masoquista. Ela responde que é para que não desconfiem que ela o ajudou. Enquanto Pablo amarra e amordaça Juana, ela o avisa para não fazer barulho pois Kika está dormindo. Juana comenta que ele deve estar sem transar há muito tempo. Pablo responde: “Muito.” Ele amordaça Juana depois de dizer que vai transar com a prima Reme e até a sobrinha. Juana pede que não faça isso. Ele a amordaça e lhe dá um soco na cara. Ela desmaia. Pablo beija a testa da irmã e vai ao estúdio roubar as câmeras fotográficas e de vídeo de Ramón com uma sacola de compras que Juana lhe dera. Ele entra no estúdio de Ramón e rouba as câmeras. Põe-nas na sacola. Segue para o quarto de Kika e Ramón. Abre a porta e vê Kika adormecida. Exclama: “Caramba!” Cheira a vagina de Kika. Tira a camisa e faz poses de força muscular para a adormecida Kika. Vemos, em suas costas, marcas dos flagelos da Procissão dos Picados. Pablo não a estupra. Veste uma camisa vermelha de Ramón. Vamos alguém filmando o movimento dentro do apartamento. Pablo procura Juana para transar com ela. Bolina-a enquanto ela está desmaiada. Pablo volta ao quarto de Kika, que está dormindo. Vê na cabeceira uma foto sua no jornal. Pega o gomo de uma tangerina. Umedece o gomo com a boca e passa-o na vagina de Kika. Kika, adormecida, pede que ele pare. Pablo, avidamente, suga o gomo de tangerina melado com o suco vaginal de Kika. Engole o gomo e se prepara para estuprar a adormecida Kika. Penetra-a, enquanto Kika subitamente desperta. Kika, assustada, pergunta-o: “O que você está fazendo?” Ele responde: “Trepando.” Kika grita por Juana. Pablo tampa a boca de Kika enquanto a estupra. Kika pergunta se ele matou Juana. Ele responde que ela está amordaçada, amarrada e desmaiada na cozinha. Kika reage ao estupro socando os ombros de Pablo e xingando-o de porco. Ele continua a estuprá-la e pede que fique quieta. Kika luta com Pablo. Ele pega a faca que estava no prato com as tangerinas e ameaça degolá-la. Kika cede ao apelo de Pablo. Ela o reconhece. “Você é Paul Bazzo, o ator pornô?” Ele confirma. Ela se apresenta a ele: “Sou Kika.” Ele responde: “Prazer, Kika.” E continua o estupro. Kika

está com medo da faca e diz que o que ele está fazendo é ruim. Ele diz que é o melhor, como sempre lhe disseram nos filmes. Kika o lembra que aquele é um estupro real. Diz que ele deve ter muitos problemas. Ele responde: “Nenhum.” Kika interpela-o: “Como nenhum?” Kika o reconhece da tevê e do jornal e pede que ele pare de estuprá-la. Segue uma conversa. Ela diz que ele pode contar seus problemas a ela. Ela é muito liberal e muito discreta. Não contará a ninguém se ele não quiser. Kika tenta se livrar de Pablo. O *voyeur* que fotografa a cena no apartamento do prédio da frente vê o estupro e liga para a polícia. É Ramón, noivo de Kika.

Corta pra a delegacia onde o telefone toca. Ramón reporta o estupro a um policial que estava fumando e lendo o jornal enquanto o outro jogava um game eletrônico. O policial anota os dados e questiona como Ramón sabe do estupro. Ele se assume como *voyeur* e fornece seu nome e endereço. O policial avisa para ele tomar cuidado e não ser estuprado também. Os policiais desconfiam que seja um trote e fazem pouco caso da denúncia. O policial que jogava o game sugere que eles investiguem, assim passará a manhã. Ele se espreguiça e diz que não está a fim de trabalhar. O policial pergunta ao parceiro se deveria injetar um pouco de colágeno para disfarçar a idade. Ele exalta sua covinha, que seria parecida com a de Kirk Douglas. O policial fumante resolve investigar a denúncia.

Corta para Pablo/Paul continuando o estupro contra Kika. Kika argumenta que ele já gozara o bastante. Pablo/Paul diz que seu recorde são quatro gozadas sem tirar e que quer batê-lo. Kika lhe estapeia e pergunta: “Porque justamente comigo?” Kika argumenta que aquilo não é mais um estupro. Ela tem que assoar o nariz e fazer xixi. Corta para Juana despertando. Juana vê a camisa de Pablo/Paul e a sacola com os objetos roubados. Movimenta-se na cadeira para se desamarrar. Kika reclama da faca. Pablo/Paul manda-a ficar quieta, ameaçando-a com a faca. Kika pergunta de sua saída da prisão e se ele tem alguma DST. Kika pergunta se ele não pensou em usar camisinha. Kika grita por Juana, que está na cozinha balançando a cadeira para se desamarrar. Juana consegue ficar em pé e interpela o irmão que continua o estupro. Kika sugere desatar Juana. Juana sugere que ela relaxe e goze. Kika comenta que ele já gozou duas vezes e que seu recorde é quatro. Kika identifica o violador como o ex-ator pornô fugitivo da cadeia Paul Bazzo. Juana sugere ao irmão que goze mais uma vez e fuja e elas não o denunciarão. Kika lhe ordena: “Goze!”. Os policiais chegam ao apartamento de Kika. Kika pede que Juana abra a porta. Juana argumenta, disfarçadamente, que não pode pois está amarrada. Kika estapeia

Pablo/Paul e ele continua a estuprando. Juana corre para abrir a porta, mas tropeça. Os policiais resolvem insistir e mandam que alguém abra a porta. O policial fumante resolve atirar na fechadura e arromba o apartamento. O outro policial se esquiva argumentando que seria melhor chamar reforços. Os policiais encontram Juana atada à cadeira e amordaçada e a interrogam. O policial desamarra Juana, enquanto a interroga. Juana diz que abriu a porta para um homem disfarçado. Os policiais ouvem os gritos de Kika no quarto. O policial fumante vai até o quarto enquanto deixa o policial *gamer* com Juana. Kika indica que está no quarto do meio aos policiais. Pablo/Paul continua a trepar. O policial entra no quarto e aponta a arma nas costas de Pablo/Paul. Eles tiram a faca da mão de Pablo/Paul e ele continua, comicamente, o estupro. O policial *gamer*, numa situação cômica, dá tapas nas nádegas de Pablo/Paul com a arma apontada para ele. Os policiais tentam interromper a penetração sob o olhar de horror de Juana. Finalmente, conseguem interromper a penetração forçada. Os policiais caem no chão e sobre Kika, enquanto Juana assiste e Pablo/Paul corre para a sacada do apartamento. Pablo/Paul veste a calça e se masturba no parapeito da sacada, enquanto uma caixa de mudança de Nicholas desce em uma corda pela janela e Andrea Caracortada chega ao prédio em sua moto para filmar o sensacional estupro. Pablo/Paul ejacula, finalmente, e uma gota de esperma umedece o rosto de Andrea Caracortada, que está filmando tudo. Os policiais apontam uma arma para Pablo/Paul que foge pela corda estendida no exterior do prédio, enquanto Juana observa. Andrea Caracortada limpa a gota de esperma do rosto enquanto Pablo/Paul desliza pela roldana até o térreo. Andrea Caracortada pergunta se Paul quer uma carona, enquanto filma tudo com seu capacete-câmera. Pablo/Paul estrangula Andrea Caracortada e pede a chave de sua motocicleta. Ela entrega a chave a ele e ele a joga ao chão. Ela sobe na garupa do fugitivo. Ele a derruba da garupa da moto e foge, enquanto ela tenta alcançá-lo com sua câmera-capacete. Pablo/ Paul foge na motocicleta enquanto Andrea o xinga: “Filho da puta!”. O policial *gamer* chega ao térreo e pergunta a Andrea como ela soube da denúncia. Ela diz que ficou sabendo casualmente. Diz que se esperar que as autoridades a avisem, ela estaria perdida. O policial explica que achavam que fosse um trote. Andrea pergunta como souberam do estupro? O policial revela que um *voyeur* havia feito a denúncia. Andrea pergunta o que Paul fazia. O policial responde que ele estava estuprando Kika. Andrea o chama de machista e que vai verificar. O policial pede que ela seja discreta. Andrea argumenta que a mulher violada pode

precisar de sua ajuda. O policial fumante interroga Juana. Juana tenta despistar o policial. Andreá e o policial *gamer* voltam ao apartamento. Kika está no banheiro.

Corta para Pablo/Paul fugindo por Madri na motocicleta de Andreá. Ele cai da motocicleta numa curva. Chuta a motocicleta, xinga e sai. O policial *gamer* experimenta um capacete medieval do apartamento de Kika e o põe no lugar, enquanto Andrea observa as obras de arte que decoram o apartamento e um cartaz de uma exposição de colagens de Ramón Vargas, noivo de Kika e o *voyeur* que denunciara o estupro. Kika sai do banheiro e pergunta: “O que estão fazendo?”. Andrea e o policial *gamer* conversam com Kika sobre o estupro. Kika desconversa: “Não é da sua conta. Policial, tire essa mulher da minha casa.” Andrea argumenta que quer uma entrevista usando sua câmera-capacete. O policial *gamer* busca tender Kika. Andrea revela que também é psicóloga. Poderia ajudar Kika a superar o trauma. Kika insiste que os dois se retirem. Andrea argumenta que Kika teve a vida salva pelo policial. Andrea argumenta que o estupro não justifica a rudez de Kika. Kika afirma: “Isto é o cúmulo!”. Andrea pede ao policial *gamer* que as deixem, pois estaria intimidando a vítima. O policial *gamer* se retira e Andrea Caracortada começa a interrogar Kika sobre o estupro. Kika ignora Andrea e se tranca no banheiro. Andreá questiona ao policial *gamer* sobre o *voyeur*. Vai até a sacada do prédio e filma os apartamentos vizinhos. Almodóvar faz um *close-up* da câmera-capacete desenhada por Jean-Paul Gaultier filmando os prédios vizinhos. Fade out do *skyline* de Madri para a lua em close-up. Anoitece. A lua em close-up se transforma na escotilha de uma lava-roupas automática que lava o lençol da cama onde o correu o estupro.

Corta para Juana descascando bananas na cozinha. Kika bebe uma tequila observada por Juana. Kika diz a Juana para esquecer o ocorrido. Juana se sente culpada por ter aberto a porta. Kika serve outra dose de tequila e Juana diz que daria sua vida para proteger Kika. Juana comenta que Deus as ajudou. Kika rispidamente retruca: “Como se atreve? Está aqui para me proteger e não conseguiu!” Juana se vira e chora enquanto Kika vai atender os marceneiros que vão trocar a porta arrombada do apartamento. Kika desconversa das razões da troca da porta com os marceneiros e vai até o apartamento de Ramón, onde Nicholas está hospedado. Kika encontra Amparo tocando a campainha do apartamento onde Nicholas está. Amparo confessa que tem um caso com Nicholas. Kika fica revoltada com Amparo e diz que ela não presta por mentir assim para ela. Amparo contra-argumenta: Kika, e você é fiel a Ramón?” Kika refuta: “Ele é homem. É diferente. Você é minha amiga.” Kika



pede a Amparo que quando transarem, fechem a janela, pois Kika pode ouvir os gemidos. Kika fala da noite anterior. Amparo diz que não trepara naquele dia. Kika e Amparo discutem até a porta do elevador, de onde surge Ramón. Ramón cumprimenta Amparo. Ramón pergunta o que houve ao ver os marceneiros consertando a porta. Amparo se despede dos dois no elevador. Ramón pergunta o que estava havendo e Kika diz que só estavam discutindo. Ramón vê os marceneiros trocando a porta e questiona a Kika o que houve ali. Ela explica que os policiais arrombaram a porta. Kika serve um drinque a Ramón. Ramón recusa o drinque. Ela mesma o toma. E conta que a polícia arrombou a porta porque Juana estava amarrada. E conta a Ramón que estava sendo estuprada. Ramón finge surpresa: “Como assim, estuprada?” Kika serve mais whisky e diz que foi horrível, mas já passou. Diz que é melhor que esqueçam. Ramón não entende nada. Kika resume que acontece todo os dias em Madri e diz que aquele dia foi com ela. Ramón pergunta quem foi o estuprador. Kika conta que fora Paul Bazzo, o ex-ator pornô fugitivo durante a procissão dos picados. Kika conta que Juana só abriu a porta porque ele estava disfarçado. Continua contando que Juana foi golpeada e amarrada. Ela estava dormindo e não ouvira nada, enquanto toma mais um gole de whisky. Kika comenta que quando acordou, Paul Bazzo já a estava estuprando. Ramón exclama: “Filho da puta!”. Kika pergunta se ele quer saber como a polícia chegou ao local. Kika conta que um *voyeur* avisara a polícia. Ramón se espanta: “Estão nos espionando?” Kika afirma: “Exatamente.” Ramón tenta obter a identidade do *voyeur*. Kika diz que não sabe, enquanto bebe mais. Ramón sente falta das câmeras. Pergunta se ele roubou algo. Kika devolve as câmeras que Pablo/Paul esquecera por causa do estupro. Kika argumenta que foi estuprada três vezes e que, se bobeasse, os policiais teriam tirado proveito da situação, enquanto Nicholas está preocupado com o quase roubo de suas câmeras. Kika diz que discutiu com Juana e depois com a Amparo. Kika diz que prefere não entrar em detalhes.

Nicholas e Kika se sentam para assistir tevê e Kika quer ver o programa de Andrea Caracortada, “O pior do dia”. Nicholas revela a Kika que conhece Andrea porque antes de ser repórter ela foi psicóloga e, ele, seu paciente por alguns meses, por causa da morte de sua mãe. Kika questiona porque nunca havia lhe contado isso. Enquanto bebe whisky, Kika se pergunta quantas coisas não sabe sobre Ramón. Ramón pede que Kika que não beba, que não há o que celebrar. Ela diz que está se anestesiando. Ramón, Kika e Juana assistem ao “Pior do dia”, programa sensacionalista de tevê de Andrea Caracortada. Andrea reporta no programa o

estupro de Kika, sem revelar seu nome. Diz que ela deve manter-se otimista porque poderia ter acontecido algo pior. Caracortada diz que esta é a mensagem de seu patrocinador, o leite “La Real”. Imagens do estupro são veiculadas por Andrea e Kika se envergonha. Kika toma mais uma dose de bebida e jura que vai processar Andrea. Ramón argumenta que isto só daria a Andrea mais publicidade. Kika retruca que a publicidade se dane. Kika pergunta a Ramón se ele não se importa que a humilhem publicamente. Ela não entende Ramón. Reme, prima de Juana, liga para ela e pergunta sobre o que passou na tevê. Juana responde: “Que desgraça!” Reme indaga como Juana pôde enviá-lo a casa dela. Juana irá busca-lo à noite. Reme não quer Pablo/Paul Bazzo lá. Nicholas visita Kika. Kika diz que não o oviram. Ele diz que estava ocupado. Kika subiu ao apartamento de Nicholas e ele não a atendera. Nicholas responde que falarão disso longe de Ramón. Kika termina o caso entre os dois. Nicholas se senta com Ramón e diz que ela passa mal quando bebe. Kika retruca: “Algum problema em ficar bêbada?”. Ramón argumenta que isso não resolve nada. Nicholas pede a Kika que seja boa e não beba mais. Kika responde: “Comportese você. Eu sou santa!” Ramón a interpela “Kika, por favor! Kika basta já!” Kika sai chorando e vomita no banheiro. Ramón vai ao banheiro consolar Kika. Kika se deita e Ramón pede que ela descanse. Kika responde: “Não me toque!” Kika quer processar Andrea Caracortada. Ramón sugere que esqueçam tudo. Kika não pretende que seu estupro sirva para vender mais litros de leite. Kika confessa a Ramón que transa com Nicholas de vez em quando.

Nicholas liga para Andrea. Diz que acabou de assistir seu programa sensacionalista, enquanto Ramón toma um whisky. Andrea diz que não queria incomodar Nicholas. Nicholas indaga se ela pretendia vingar-se de Ramón. Andrea argumenta que um bom profissional não deve ter escrúpulos. Ela pede que ele verifique os índices de audiência no dia seguinte. Nicholas pergunta como conseguiu as imagens. Andrea conta que um *voyeur* as forneceu. Nicholas pergunta quem é. Andrea se recusa a revelar a fonte. Andrea diz que vários *voyeurs* lhe enviam coisas. Ela diz que ele não imagina quantos colaboradores desinteressados seu programa tem. Nicholas questiona como Andrea soube do estupro e ela retruca que o *voyeur* chamou a polícia, que também a chamaram. Ela confessa que subornaram dois policiais. Andrea pede a Nicholas que não comente isso. Enquanto assiste imagens de Nicholas com a personagem de Bibi Nadersen no estúdio de Ramón, Andrea pede que Nicholas não insista. Ramón escuta a conversa dos dois na extensão do telefone. Nicholas avisa que Andrea não tem o monopólio da vingança. Andrea questiona se

Nicholas a está ameaçando. Nicholas diz a ela que chame como quiser. Nicholas diz a Andréa que não quer nenhuma relação com seu programa de tevê e esqueça a colaboração dos dois. Nicholas ameaça Andréa que se houver maiores danos ela se arrependerá. Ramón questiona Nicholas que não sabia que ele escrevia para ela. Nicholas argumenta que é escritor e vive disso. Nicholas diz que Andréa está se vingando de Ramón. Ramón confessa que desde que se separou de Andréa, ela não parou de ameaça-lo. Ramón defende a prisão de Andrea. Nicholas pede que ele chame a polícia. Ramón pergunta o porquê. Nicholas explica que é para identificarem o *voyeur*. Nicholas defende que eles devem recuperar as filmagens do *voyeur*. Ramón questiona se a polícia vai se importar com isso. Ela ameaça denunciar os policiais que ela mesma subornou. Ramón diz que não adiantaria nada porque o *voyeur* não se identificou. Nicholas questiona como sabe disso. Ramón revela que ele é o *voyeur* que avisou a polícia. De seu estúdio, consegue ver Kika e gosta de admirá-la. Nicholas questiona Ramón, que, além de espionar Kika, entregou as imagens a Andrea. Kika ouve a conversa dos dois. Ramón não disse isso. Confessa que observava Kika e quando viu que ela estava em perigo, chamou a polícia. Só isso. Nicholas o questiona que isso parece pouco para ele. Ramón afirma que não gravou o que saiu na tevê. Nicholas exige que Ramón mostre tudo o que gravara até o momento. Ramón vai até seu estúdio, onde abre um armário com uma chave onde mantém os diários de sua mãe. Nicholas pergunta se ele os leu. Ramón afirma que não teve coragem. Nicholas gostaria de ler os diários de sua ex-esposa. Ramón se recusa a fornecê-los, mas entrega a Nicholas tudo o que havia gravado. Kika está deitada aos prantos. Ramón a observa. Nicholas assiste às gravações de Ramón e diz que deveria ter desconfiado dele, afinal ele sempre gostou de bisbilhotar.

Corta para a tevê exibindo o *thriller* “*The prowler*”. Nicholas pergunta se Ramón o espiou na noite anterior. Ramón diz que não. Que ficou com Kika. Ramón revela que já sabe do caso de Kika com Nicholas. Nicholas afirma que assim é melhor. Cansou de bancar o adolescente. Ao fundo da cena, Kika sai do apartamento. Ramón pergunta a Nicholas porque adiantara a mudança para Youkali. Nicholas diz que Ramón não está na posição de submetê-lo a um interrogatório, ao qual ele não permitirá. Ramón pede a Nicholas que se vá. Enquanto isso, Juana foge pela porta do apartamento. Nicholas diz que partirá na manhã seguinte, mas lhe lembra que ele lhe deve metade do valor de venda da casa Youkali. Nicholas informará seu novo endereço. Quanto antes terminarem com tudo, melhor. Corta para Kika na rua, que vê Juana partindo. Kika e Juana conversam para onde vão. Juana vai para a casa de

uma prima. Kika talvez vá para um hotel ou à casa de Amparo. Kika oferece carona de táxi a Juana. Ela diz que vai de metrô. Juana diz que iria a qualquer lugar com Kika. As duas se despedem. Juana revela a Kika que também mentiu para ela. Pablo/Paul Bazzo é o irmão de Juana, revela Juana a Kika. Kika sai num táxi, enquanto Juana diz que Pablo é seu irmão e ela tem que ajudá-lo. O táxi parte com Kika. Juana parte para o metrô. Ramón está sozinho em casa. Fuma um cigarro e chora enquanto assiste uma cena de “*The prowler*” na tevê. Vemos Nicholas matando a mãe de Ramón na casa Youkali como o policial faz em “*The prowler*”. Ramón finalmente junta as peças e percebe que Nicholas assassinara sua mãe, que não cometera suicídio. Nicholas aparece cavando uma cova.

Corta para Andrea citando que “matar é como cortar as unhas dos pés. No início dá preguiça, mas quando se começa a cortar, a coisa é mais rápida do que você imagina.”, texto do romance de Nicholas. Andrea Caracortada identifica num dos vídeos que Ramón fizera o assassinato da personagem de Bibi Andersen. Vemos Nicholas ocultando o cadáver da personagem de Bibi Andersen. Vemos Nicholas ocultando o cadáver da personagem de Bibi Andersen na casa Youkali. Ramón chega à Youkali. Ramón chega à Youkali. Encontra Nicholas e rastros de sangue e barulho no banheiro. Ramón reconhece manchas de sangue no chão de Youkali. Nicholas diz que Ramón está delirando e que não deveria ter ido até lá. Ramón confronta Nicholas com objetos de sua falecida mãe. E que achava, apesar de sua neurose, que ela amava Ramón. Ramón confronta Nicholas quanto a morte da mãe. Nicholas se esquiva da acusação. Ramón comprova que Nicholas forjara o suicídio de sua mãe. Ramón encontra o cadáver da personagem de Bibi Andersen na banheira do toilete e desmaia. Kika lê um bilhete de despedida de Ramón. Nicholas arruma o corpo cataléptico de Ramón na cama de Youkali. Eis que chega à Youkali, Andrea Caracortada oferecendo a Nicholas o dinheiro pelos três capítulos escritos. Nicholas recebe Andrea Caracortada quer falar com Ramón. Enquanto Nicholas despista Andrea assinando os recibos do cachê, ele afirma que Ramón não está. Mas ela viu seu carro. Andrea revela que sabe sobre toda a verdade a respeito dos assassinatos de Nicholas e que quer entrevista-lo. Andrea atira na perna de Nicholas depois de tentar entrar em Youkali. Nicholas se arrasta pelo chão enquanto Andrea entra e filma tudo, afirmando que ele é um *serial killer*. Andrea Caracortada descobre todos os crimes de Nicholas e lhe oferece dez milhões de pesetas em troca de uma entrevista que só irá ao ar depois dele ter fugido. Nicholas promete contar tudo a Andrea. Antes, ele joga um porta-retrato sobre ela. Ela revida e atira novamente. Nicholas falece

diante da ávida tentativa de Andrea de filmar uma confissão do criminoso. Nicholas reage, pega uma arma e atira em Andrea. Kika chega à Youkali. Kika surpreende o banho de sangue em Youkali. Nicholas entrega “Uma assassina lésbica” a Kika e lhe avisa que será um best-seller. Nicholas recomenda que mude o título e o nome da protagonista pelo nome dele. Kika abraça o *serial killer* moribundo. Kika vai ao quarto e encontra Ramón. Kika resolve aplicar choques no dedão do pé de Ramón com uma luminária. Ramón acorda. Kika conta que encontrara Nicholas e Andéa mortos na sala de Youkali. Kika chama uma ambulância e a polícia. Despede-se de Ramón na ambulância e segue para Madri em seu carro. Kika pára na estrada para ajudar um motorista enguiçado. Ele conta que está indo para o casamento da irmã em Montilla e que ele é um dos padrinhos. Kika conversa com o rapaz que pegou carona com ela e resolve acompanhá-lo ao casamento da irmã em Montilla para se divertir.

### 11.3 Observações críticas

Em *Kika – (Bri)colagens em movimento*, artigo publicado na coletânea *Urdiduras de Sigilos*, Anna Maria Balogh identifica que o cineasta Pedro Almodóvar nos traz, pelo menos, no nível aparente, o mundo polêmico dos *reality shows* de televisão. (BALOGH in CAÑIZAL, 1996, p. 177). Comenta a autora que, ao contrário da estrutura fechada, coesa e polissêmica dos textos artísticos em geral, dentre os quais se encontram os fílmicos, os formatos de tevê se revelam mais porosos. O filme é uma pequena antologia do linguajar cotidiano da Espanha e um excelente recurso para a criação de um simulacro do real no microuniverso narrativo (BALOGH in CAÑIZAL, 1996, p. 180). A autora destaca em *Kika* a bricolagem de gêneros, uma das estratégias principais de elaboração de seu filme. Este tipo de fazer ficcional tornou-se a marca registrada de algumas das melhores “novelas das sete”, da TV Globo. Balogh relembra: *Guerra dos Sexos* mesclou sem a menor cerimônia o drama, a comédia, a chanchada fílmica, a farsa teatral; *Que Rei sou Eu?* entrelaçou o drama com a comédia, revisitou toda a literatura e toda a filmografia do gênero “capa e espada”; *Vamp*, por sua vez, transitou do drama à comédia, dos clássicos fílmicos de vampiro aos cliques de horror contemporâneos. (BALOGH in CAÑIZAL, 1996, p. 181)

Figura 18 – Cartaz do filme (à esq.). Cena inicial do filme (à dir.).



Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela TASCHEN.

Além de observar a mescla de gêneros fílmicos, Balogh destaca que, em *Kika*, Almodóvar posiciona Andrea Caracortada, a apresentadora do *reality show* interpretada por Victoria Abril, com uma indumentária e postura dura, artificial e desumanizada de uma andróide de filmes de ficção científica. Sua roupa, muito bem criada por Gaultier, mais parece um escafandro que a isola de tudo e de todos do que uma roupa propriamente dita. Paradoxalmente, a fixação da personagem por Ramón e sua sede de vingança nos remetem aos melodramas. *Science fiction* e melodrama, casamento estranho que só funciona nas mãos de um cineasta do porte de Almodóvar. (BALOGH in CAÑIZAL, 1996, p. 182)

Nicholas, o criminoso, é eliminado por Andrea, não como punição aos seus crimes, mas pela recusa de dar àquela, diante da câmera, uma confissão “em primeira mão” para o seu decantado *reality show*. Os velhos crimes sob a mediação das novas *media*, já estamos no mundo temido por Huxley, gravar ou não gravar, eis a questão. (BALOGH in CAÑIZAL, 1996, p. 183) *Kika* foge da narrativa tradicional, é uma colagem de pequenos fósseis visuais e narrativos de gêneros pretéritos criando algo novo que beira a desnarrativização, característica das mais emblemáticas criações atuais. (BALOGH in CAÑIZAL, 1996, p. 183). O cineasta mergulhou com profundidade no universo que pretendia satirizar, a TV, e retrabalhou seus modos de produção do sentido dentro do fílmico. Um trabalhão que exigiu mais de sete tratamentos do roteiro, conforme se esclarece na entrevista de Strauss com Pedro Almodóvar (STRAUSS, 2006, pp. 126-7).

Para Balogh, enquanto *Kika* mimetiza o papel do realizador, o restante dos atores constitui um pequeno simulacro de algumas das funções da equipe de realização cinematográfica. Para a autora, no filme, há um diálogo constante e

coerentemente estruturado entre a pintura, a foto estática, a foto cinematográfica (o movimento), em coerência com a bricolagem de gêneros já comentada. A trama de Paul Bazzo parece trazer também, ainda que tangencialmente, a aura de licenciosidade do meio artístico, onde a subversão das regras que ditam a vida dos vis mortais parece de bom tom e serve de alimento para as revistas de bastidores do cinema e da TV. (BALOGH *in* CAÑIZAL, 1996, p. 185).

Para Balogh, Ramón, o fotógrafo, é incapaz de captar o mundo exclusivamente através de seus cinco sentidos. Tudo o que ele vê tem que ser mediado por uma prótese, alguma extensão destes mesmos sentidos: a máquina de fotografar, a câmera de vídeo. Trata-se de algo tão forte que mesmo em suas relações íntimas com Kika o seu prazer é muito mais uma decorrência do ato de fotografar a relação, do que do prazer físico que dela resulta. Neste sentido, o filme de Almodóvar preserva uma forte relação intertextual com outros que também se debruçam sobre a questão do próprio ato de criação fílmica, ligada ao tema do voyeurismo no interior da trama ficcional: *Rear window*, de Hitchcock e *Não amarás*, de Kieslowsky, por exemplo. (BALOGH *in* CAÑIZAL, 1996, p. 186)

O *reality show* de Andrea é um exemplo contundente da violação exercida pelos meios de comunicação de massas à privacidade do homem contemporâneo, é um par do jornalismo agressivo e sensacionalista, que entrevista vítimas de rapto à beira do colapso ou favelados que perderam tudo que tinham só para conseguir um furo de reportagem. (BALOGH *in* CAÑIZAL, 1996, p. 187) A violação de Kika é um símbolo deste mundo com sua profunda reversão de valores e com uma grande desumanização para com os mais fracos, aqui sintetizados na figura da mulher. As comunicações desempenham um papel fundamental nesse universo complexo estabelecendo conexões com uma rapidez assombrosa, escapando do controle, pondo em xeque a questão da autoria, da privacidade e trazendo um conjunto de problemas éticos, cuja discussão se torna cada vez mais premente e para os quais a trama do filme chama a atenção. (BALOGH *in* CAÑIZAL, 1996, p. 187)

A violação da protagonista representa uma sequência emblemática de todas estas agressões do mundo contemporâneo, bem como de todos os fragmentos voláteis nos quais as comunicações transformam os atos do mundo. A rapidez, a pluralidade das inter-relações possíveis no universo do som e da imagem e a dificuldade de controle dos processos de comunicação de massas são magnificamente mimetizados ao nível discursivo em *Kika*, principalmente através dos procedimentos de espacialização. Na cena da violação de Kika, Paul, o tarado sexual, invade a casa com a intenção de roubar e acaba violentando a dona. O momento da

agressão física, no entanto, já teve um antecedente: a câmera de vídeo do voyeur Ramón, que registrou os atos da protagonista culminando com este que analisamos. A violação da privacidade e do corpo andando de mãos dadas e tendo com objeto preferencial e mulher. (BALOGH *in* CAÑIZAL, 1996, p. 188)

#### 11.4 Representações da marginalidade em “Kika”

A marginalidade, segundo Goffman, Becker, Elias e Yoshino, é representada, em *Kika*, pelo voyeurismo de Ramón, o fotógrafo que extrai mais prazer dos registros das relações sexuais que mantém com a protagonista e de sua catalepsia; no lesbianismo assumido da empregada de Kika, Juana, interpretada pela talentosa Rossy de Palma; nos arroubos sensacionalistas e grotescos da ex-psicóloga e repórter Andrea Caracortada, que apresenta o programa de TV “O pior do dia”, patrocinado pela marca de leite La Real; assim como pelo instinto assassino do escritor, padrasto de Ramón e amante de Kika, Nicholas; bem como pela trajetória marginal do irmão de Juana, o ex-ator pornô Paul Bazzo, que foge da cadeia e estupra Kika ao visitar Juana, sua irmã lésbica que é apaixonada pela patroa e que permite que ele entre no apartamento.

O tema da violação ou estupro, que tem início no primeiro filme de Almodóvar *Pepi, Luci e Bom*, analisado na dissertação de mestrado deste autor, retorna em *Matador*, primeiro filme analisado nesta tese e, finalmente, em *Kika*, onde ganha contornos cômicos ao colocar em paralelo à violência sexual o tema do voyeurismo e do sensacionalismo dos meios de comunicação de massa. A recorrência a este tema demonstra que Almodóvar reconhece a posição de subalternidade da mulher em relação ao homem espanhol, mesmo depois do processo de redemocratização do país.

Figura 19 – Andréa Caracortada no set de seu programa de TV (à esq.).  
Andréa Caracortada com jatos de esperma no rosto. (à dir.).



Fonte: “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela TASCHEN.



## 12 A FLOR DO MEU SEGREDO (1995)

### 12.1 Dados gerais<sup>36</sup>:

**Produção:** El Deseo S.A., CiBy 2000 (co-produção).

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar, Dorothy Parker

**Fotografia:** Affonso Beato

**Edição:** José Salcedo

**Design de Produção:** Esther Garcia

**Direção de Arte:** Wolfgang Burmann, Miguel López Pelegrin

**Figurino:** Hugo Mezcu

**Produção Executiva:** Agustín Almodóvar (produtor executivo), Esther Garcia (produtora)

**Formato:** 35 mm, cor.

**Duração:** 103 min.

**Data de Lançamento:** 22 de setembro de 1995

**Distribuição:** CiBy 2000 (1995, França), Sony Pictures Classics (1996, EUA), Warner Bros.

**Elenco:** Marisa Paredes (Leo Macias); Juan Echanove (Ángel); Carme Elias (Betty); Rossy de Palma (Rosa); Chus Lampreave (Mãe de Leo); Kiti Mánver (Manuela); Joaquín Cortés (Antonio); Manuela Vargas (Blanca); Imanol Arias (Paco); Gloria Muñoz (Alicia); Juan José Otegui (Tomás); Nancho Novo (Médico B); Jordi Mollà (Médico A); Alicia Agut (Vizinha A); Marisol Muriel (Bailarina); Teresa Ibáñez (Vizinha B); José Palau (*Junkie*); Abraham García (Camareiro); Chavela Vargas (ela mesma), Daniel Cebrián (*Cameraman*).

#### **Créditos complementares:**

**Produtor:** Agustín Almodóvar (produtor executivo), Esther García (produtora).

**Música:** Alberto Iglesias.

**Departamento de Maquiagem:** Jorge Hernández Lobo (maquiador assistente); Juan Pedro Hernández (maquiador); Antonio Panizza (cabelereiro).

**Gestão de produção:** Aude Girard (supervisor de produção – França); Alejandro Vázquez (gerente de produção).

**Diretor de segunda unidade ou diretor assistente:** Marta Calvo (segunda assistente de direção); Covadonga R. Gamboa (estagiário de assistente de produção); Pedro Lazaga (diretor assistente); Ana Muñoz (segunda assistente de direção).

**Departamento de Arte:** José Altit (decorador); Emilio Ardura (estofamento); Federico García Cambero (assistente de direção de arte); Juan Gatti (designer gráfico); Mikel Izaguirre (decorador); Antón Laguna (decorador assistente); Chusa Martínez (assistente de proprietário de locação); Juan Vicente Riuve (decorador); María Rodríguez (proprietária de locação); Juan Ignacio Viñuales (decorador).

**Departamento de som:** Aitor Berenguer (operador de boom); José Antonio Bermúdez (mixer de som); Michael A. Carter (assistente de mixer de som); Luis Castro (efeitos de som); Anthony Cleal (assistente de mixer de som); Carlos Garrido

<sup>36</sup> Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), acessado em 28/12/2018, às 10h45.

(assistente de mixer de som); Graham V. Hartstone (mixer de som); Antonio Illán (gravador de som); Bernardo Menz (som); Fran Villarubia (copista).

**Efeitos especiais:** Juan Ramón Molina (efeitos especiais).

**Efeitos visuais:** Jorge Cavo (artista digital: sequência de abertura); Pablo Núñez (ópticos).

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Enrique Bello (eletricista chefe); Marc Beneria (segundo assistente de câmera); Joan Benet (assistente de câmera); Rafael Castro (eletricista); Ignacio Charrabe (estagiário de assistente de câmera); Antonio Gil (grip); Ángel Graneli (eletricista); Mónica Hernández (técnica de vídeo); Jean-Marie Leroy (fotógrafo de still); Michael Levine (operador de câmera); Carlos Miguel (key grip).

**Departamento de Figurino:** Isabel Berz (figurino); Ana Morales (designer assistente de figurino); Rosa Paradedá (figurino).

**Departamento Editorial:** Manolo Laguna (editor assistente); Ximo Michavila (colorista de telecinagem); Rosa Ortiz (editora assistente); Chema Alba (supervisora de restauração); Luis Escalada (restauração digital); Arrate Etxebarria (restauração digital).

**Departamento de Música:** Marín Casacu (músico: violoncelo); José Luis Crespo (mixer de música); Tomás Garrido (regente); Lucio Godoy (produtor de música); Cristian Ifrim (músico: viola); Alberto Iglesias (produtor musical); Vladimir Memtanu (músico: violino); Antonio Olariaga (gravador de música); Salvador Espasa (flauta); Tomás Garrido regente de orquestra); Jorge Lema (músico); Antonio Olariaga (engenheiro de gravação); Enrique Pérez (clarineta).

**Departamento de transportes:** Ángel Megino (transporte)

**Outros membros da equipe:** Alfonso Aguirre (diretor de laboratório); Emílio Ardura (tapeçaria); Simone Benzakein (assessoria de imprensa); Miguel de Casas (produtor assistente); Daniel Cebrián (making-of); Lola García (produtora assistente); Juan Gatti (designer de créditos); Beatriz Gordo (administradora de equipe); Alejandro Heeren (jardineiro); Marisa Ibarra (supervisora de script); Luisfer Machi (administrador de equipe); Toni Novella (produtor assistente); Iker Ortiz de Zárate (administrador de equipe); Diego Pajuelo (administrador de equipe); Pedro Paz (assistente do diretor); Michel Ruben (colaborador); Ana Sanz (administradora de equipe); Carmen Segovia (colaboradora); Paz Sufrategui (assessoria de imprensa); José María Sánchez (colaborador); Óscar Raúl Tugores (estagiário de assistência de produção); Óscar Valero (administrador).

## 12.2 Translado

O filme tem início com letreiros bem gráficos e coloridos ao modo de Almodóvar. Ouvimos, ao fundo, um bailarino de flamenco enquanto surgem imagens de páginas datilografadas em máquina de escrever. Surgem dois médicos dando a notícia de um falecimento de um rapaz chamado Juan a sua mãe. A mãe parece não aceitar a morte do filho. A mãe acha que os médicos estão equivocados. Ela pede para vê-lo. Os médicos autorizam que a mãe veja o filho, mas eles a avisam que, embora pareça que ele está respirando, Juan está tecnicamente morto. São as

máquinas do hospital que mantém o corpo do rapaz respirando. A mãe insiste em levar o filho a um outro hospital. Os médicos afirmam que é difícil compreender a morte cerebral. Os médicos explicam que o estão mantendo vivo com máquinas, por isso parece que ele respira, mas seu cérebro está morto. A mãe reluta. Diz que Juan é muito forte e tem apenas dezesseis anos. A mãe insiste em resgatar a vida do filho que, infelizmente, teve morte cerebral. Os médicos alertam a mãe que não há o que fazer. Os médicos afirmam que o último escaneamento cerebral estava plano, o que significa morte cerebral. A mãe diz que não se importa que Juan fique um pouco retardado, contanto que esteja vivo. O médico é franco: “Senhora, seu filho está morto.”. Os médicos se oferecem para notificar a família. A mãe revela que está sozinha, que seu marido morrera havia dois anos. A mãe acusa a sogra de Juan de ter facilitado a sua morte ao presenteá-lo com uma motocicleta. A mãe avisa Juan do risco. A mãe se lembra de tê-lo avisado que arruinaria sua vida por causa da moto. Os médicos tentam tranquilizá-la, afirmando que esse tipo de coisa acontece diariamente. A mãe responde que não se perde um filho todos os dias. A mãe pede aos médicos que jurem que Juan está morto. Os médicos, constrangidos, juram a ela que ele morrera de fato. Damo-nos conta de que se tratava de uma filmagem assistida por um painel de médicos.

Corta para o apartamento da protagonista que dorme. Almodóvar filma seu criado-mudo com relógio e retratos e uma pilha de livros, assim como um manuscrito. O vento abre a janela do apartamento e revira as páginas de um livro que está grifado na frase: “indefeso diante da loucura que o espreita”. Vemos a escritora em sua máquina de escrever utilizando a citação. Ela observa a fotografia de um militar em sua escrivaninha. Ela digita na máquina: “Todos os dias, uso algo que lhe pertenceu. Hoje, estou usando as botas que você me deu. Lembra-se de que você as tinha que descalçá-las de mim, porque, sozinha, eu não conseguia? Vê-las me faz lembrar de você, e eu as estou usando em sua honra. Agora, elas me apertam. Por vezes, recordações como essas oprimem meu coração.”. A escritora interrompe a redação e tenta descalçar as botas com dificuldade. Ela não consegue descalçá-las e escreve na máquina de escrever: não consigo descalçá-las.

Corta para a escritora dando um telefonema. O telefone toca no que parece ser um estúdio de dança flamenca. Vemos o famoso bailarino Joaquín Córtez dançando ao ritmo das palmas de pessoas que o assistem. O telefone toca inutilmente. O bailarino continua seu ensaio. A protagonista sai à rua. Um mendigo a aborda. Ela

tenta se desvencilhar dele. A escritora oferece ao pedinte cinco mil pesetas se ele a ajudar a descalçar as botas. Eles se sentam próximos a um chafariz. Ela se senta eo pedinte tenta dificultosamente retirar as botas. Enquanto eles tentam, inutilmente, descalçar as botas, começa a chover em Madri. A escritora entrega o dinheiro ao pedinte e desiste de retirar as botas momentaneamente. Ela entra num restaurante e pede café com conhaque. Pede para usar o telefone. Ela liga para a Organização Nacional de Transplante. Identifica-se como Leo, amiga de Betty. Leo pede para falar com Betty. A atendente diz que ela está num seminário. Leo pergunta: “Em Madri ou fora?”. A atendente responde: “Em Madri, na Escola Hotel Comunidade.”. Leo bebe o café com conhaque. A atendente avisa que Betty chegará tarde e Leo desiste de deixar um recado. Leo desliga o telefone e termina de tomar o café com conhaque.

Corta para a imagem de um *chart* com uma lista de sentimentos: dor, raiva, impotência, alívio, etc. numa coluna, enquanto em outra coluna vemos uma lista de comportamentos: agressão, busca, tristeza. Ouvimos um homem perguntando a uma mulher se seu filho era alguém que se importava com problemas sociais. Vemos uma câmara filmando a mãe que, supostamente, perdera o filho. Ela relata que o filho pretendia ser um objetor de consciências. A mãe conta que o filho era contra violência, intolerância, guerra. O médico reflete que o filho se preocupava com os demais. A mãe afirma: “Certamente!” O médico a pergunta se ele falava frequentemente sobre a morte. A mãe questiona: “Porque ele faria isso? Ele tinha apenas dezesseis anos.”. Os médicos introduzem o assunto da doação de órgãos. A mãe pergunta: “Vocês podem fazer um transplante?”. Os médicos revelam que se pode fazer muito, mas nada por Juan. O médico sugere que a mãe autorize a doação dos órgãos do filho. O médico argumenta: “No caso de Juan, se pode fazer muito: ao menos, salvar cinco vidas.” Para tanto, precisarão da autorização da mãe. A mãe reluta: “Não me façam sofrer mais.” Uma mulher na sala de espera havia lhe avisado sobre isso. A mãe diz que não podem mutilar seu filho. O médico explica: “Não se trata de mutilação, mas de uma operação. Sua aparência não seria alterada.”. A mãe pede para ver o filho. O médico contra-argumenta que 80% dos consultados autorizam o procedimento que lhes serve de consolo. A mãe pergunta a quem darão os órgãos do filho morto. Os médicos respondem: “A quem mais necessite.”. A mãe pergunta se um árabe receberia os órgãos. Os médicos explicam que a doação é feita independente de raça ou condição social. A mãe lera que árabes muito ricos compram de tudo no mercado negro. O médico argumenta que isso acontece em países do terceiro mundo, que não

seria o caso da Espanha, que participa do Plano Integral de Doação de Órgãos. Os médicos argumentam que a administração é perfeitamente legal. A mãe pergunta se os órgãos ficarão em Madri. O médico explica que a legislação os impede de informar. A mãe responde que está indecisa. Pede que lhe dêem alguns dias. Ela não está em condições de tomar essa decisão no momento. A mãe deseja apenas ver seu filho. Os médicos avisam que não podem esperar. O médico diz que ela tem apenas alguns minutos para se decidir. Os médicos resolvem dar a mãe o tempo que ela necessite. E se oferecem para ajudá-la no que for preciso. Dizem que estão lá para isso. A mãe responde: “Nunca é tarde. Vamos logo!”. Tratava-se de um vídeo instrutivo institucional para promover a doação de órgãos. Betty elogia Manuela na atuação no vídeo. E pergunta a um dos médicos como ele se sentira. O médico relata que se sentiu totalmente atingido pela recusa em reconhecer a morte cerebral. Manuela comenta: “Eu não me neguei, lembre-se, sou uma enfermeira. Existe muita gente que não sabe o que é um escaneamento cerebral. Morte cerebral é difícil de explicar.” A escritora Leo chega ao Seminário de Doação de Órgãos. Observa pela fresta da porta Betty comentando que, em geral, os parentes estão em crise, dispostos a se agarrar a qualquer chance de esperança, por mais absurda que seja. Betty comenta com o grupo de médicos que não se pode falar de doação até que eles entendam e aceitem a morte. Leo, a escritora, fecha a porta da sala onde ocorre o Seminário. Betty continua: “É por isso que se deve explicar a doação claramente e respeitosamente.” Leo resolve esperar Betty concluir o trabalho. O Seminário continua. Um dos médicos admite que a questão árabe fez com que ele perdesse totalmente o respeito pela mãe interpretada por Manuela. Ele ficou enraivecido. Betty comenta que o médico estava julgando a reação da atriz Manuela. Manuela interfere: “Não a minha, mas a da mãe.” Manuela afirma que não é racista. Betty concorda. Betty argumenta que a rejeição do médico era absolutamente razoável. O médico comenta que, quando confundiu plano com dor (*plan* com *pain*) se sentira desprezível. Todos no Seminário riem. Manuela comenta que quase se mijou. Betty afirma: “Manuela, eu entendo.”. Betty afirma que não se deve julgar a família. Isto é essencial. Betty comenta que a dor eo medo justificam qualquer reação. Até a mais rude. Leo, a escritora, está sentada na porta do Seminário. O Seminário acaba e todos se retiram da sala.

Leo aguarda Betty. Leo entra na sala. Betty estranha: “O que você está fazendo aqui?” Leo diz que precisa conversar com Betty por um minuto. Betty pergunta a Leo se há algo errado. Leo diz que foi a chuva. Manuela se despede das duas. Betty diz

que a encontrará na cafeteria. Betty pergunta a Leo o que está acontecendo. Leo diz que precisa de ajuda para tirar suas botas. Ela não consegue fazê-lo sozinha. Betty fica constrangida. Leo pede que não a olhe assim. Ela não pode pedir ajuda a mais ninguém. Leo explica que é a folga de sua empregada. Leo tentou ligar para ela sem sucesso. Betty consola Leo. E observa que ela está ensopada. Leo diz que teve um dia terrível. Betty pede a Leo que se sente. Leo se senta e Betty tenta retirar as botas. Betty tem dificuldade. Leo conta que Paco lhe dera as botas havia dois anos. À noite, no hotel, ele as tirava para ela. Betty consegue tirar a bota com esforço. Pega a outra perna de Leo. Betty consegue retirar a outra bota. Betty comenta que Leo não pode sair dali de meias. Leo retira outro par de botas de uma sacola e avisa a Betty que esse par é mais frouxo. Betty afirma que Leo não pode ser tão frágil. Leo pergunta o que Betty quer que ela faça. Betty entrega as botas justas e Leo as guarda numa sacola. Betty convida Leo para jantarem juntas à noite. Leo aceita o convite. Leo afirma a Betty que não se preocupe, que ela está bem. Leo se despede de Betty.

Corta para o restaurante onde vemos uma grande quantidade de garrafas de vinho e Leo comenta que se continuar bebendo muito, terminará no Alcoólicos Anônimos. Betty pergunta se Leo viu seu amigo no El País. Leo responde que ainda não. Betty pergunta se ela não se interessa em conhecê-lo. Leo comenta que se sentiria estranha aparecendo lá do nada. Betty diz que Leo está sendo estúpida e que Angel é um charme. Betty e Leo estão jantando e conversando no restaurante. Betty pede a Leo que prometa que vai vê-lo no dia seguinte. Leo pergunta a Betty se ela falou dela com Angel. Betty diz que não. Que se ela quiser, ela mesma poderá fazê-lo. Leo comenta que, exceto beber, tudo parece difícil para ela. Betty afirma que Leo tem que sair de casa. Não pode simplesmente ficar esperando que Paco ligue para ela. Leo diz que não consegue. Betty sugere que procurem ajuda profissional. Leo afirma que não precisa de ajuda especializada. O que ela precisa é de Paco. Betty afirma que Leo não é a única mulher que tem problemas com seu marido. Leo diz que isto não é um consolo para ela.

Corta para Leo chegando em casa e comentando com a empregada Blanca, que está cozinhando, que tem que lhe falar sobre algo, mas não se lembra, enquanto descarta papéis no lixo. Blanca pede que Leo tome suas pílulas de fósforo. Leo comenta que as pílulas não lhe ajudarão a recuperar a memória, mas que essas pílulas a deixam cheia de tesão. Leo diz que fósforo é um afrodisíaco. Blanca pergunta o que ela quer dizer. De repente, Leo se lembrou do assunto com Blanca: pede que,

se Paco ligar, que ela peça que ele lhe ligue aquela noite. Que se Paco perguntar como ela está, que Blanca minta e lhe diga que ela está estupenda. O filho da empregada Blanca toca a campainha. Ele trouxe garrafas. Leo fica satisfeita e sai correndo dizendo que vai se atrasar. Blanca abre a porta para seu filho, o bailarino de dança flamenca interpretado por Joaquin Cortéz. Ele pergunta se mãe já conversara com Leo. Blanca diz que não. Ele pergunta o que ela está esperando. Blanca diz que não pode abandonar Leo agora que ela mais a necessita. O filho dela afirma que não podem perder a oportunidade. Quando eles terão outra. Blanca responde descreditada: “que oportunidade?”. Ela acreditará quando ver o contrato, enquanto lava as louças na pia. O filho dela diz que disso ele tomará conta. Blanca questiona como um produtor oferecerá dois milhões sem sequer ter visto o show deles, enquanto descasca batatas. Blanca pede que o filho leve o lixo do apartamento. Blanca pergunta o que o produtor estaria pedindo em troca. O filho de Blanca retira do lixo os textos que Leo descartara. Blanca sugere ao filho que busque outra bailarina. Há muito tempo que ela não se apresentava. E comenta que seus rins estão com problemas. O filho contra-argumenta: “a Sra. é a melhor!”. Blanca responde que era a melhor. Já passou muito tempo desde que ela se apresentava como bailarina de flamenco.

Corta para a sede do jornal El País. Leo está indo ao jornal. Vemos uma tomada do jornal em produção. Funcionários do jornal comentam que aquele era o lugar preferido deles no jornal, comparável ao coração e às artérias. Enquanto Leo entra no jornal, os funcionários comentam que aquilo faz o El País funcionar. Leo chega e os interrompe e se apresenta a Angel. Angel pergunta quem ela é. Ela se identifica, Leo Macías, amiga de Betty. Angel afirma que Betty ligara avisando que Leo o visitaria no jornal. Ele pergunta como ela está. Leo se oferece para escrever sobre literatura no El País. Ela diz que está sendo audaciosa. Angel comenta que um pouco de audácia seria bom para o suplemento literário. Angel e Leo caminham pela redação e conversam. Angel afirma que não lera o trabalho de Leo. Leo diz que realmente não. Angel indaga a Leo como ela sabe, se ele parece inculto. Leo afirma que ainda não fora publicada. Leo diz que não espera conseguir o trabalho por ser amiga de Betty. Leo diz a Angel que levava alguns textos seus para que ele avaliasse sua proposta, um romance e dois ensaios. Leo os entrega a Angel. Leo afirma que não quer mais ocupar o tempo de Angel. Angel a convida a ir a seu escritório. Leo precisa ir ao banheiro. Angel lhe indica o local. Leo vai ao banheiro e toma um gole de uma bebida. Angel, no escritório com Leo, pergunta se o romance “O espaço do frigorífico” é dela.

Leo diz que sim, claro. Angel diz que o nome dela não está no romance. Ela diz que esquecera de assiná-lo. Os dois se sentam à mesa de trabalho de Angel. Angel oferece café a Leo e ela aceita. Angel pergunta quando Leo começara a escrever. Leo conta que escreve desde os dez anos de idade. Leo conta que sua família emigrara para Extremadura. Leo conta que todos em sua vizinhança eram analfabetos. Leo conta que os vizinhos a pagavam para escrever cartas para eles e para ler as cartas que eles recebiam. Leo conta que nunca parou de escrever desde então. Angel adiciona uma bebida em seu café e oferece a Leo. Ela recusa. Angel pergunta se Leo é especializada em um gênero. Leo diz que não, mas que preferiria escrever sobre o que gosta e, se pudesse, evitaria a literatura espanhola. E ela ainda pede que use um pseudônimo. Angel não vê problema. Angel pergunta de quais escritores Leo gosta. Leo responde que, sobretudo, das mulheres. Aventureiras, suicidas, lunáticas como Djuna Barnes, Jane Bowles, Dorothy Parker, Jean Rhys, Flannery O'Connor, Virginia Woolf, Edith Wharton, Isak Dinesen e Janet Frame. Ela escreve sobre todas elas em seu artigo "Dor e vida". É por isso que ela pôde lhe dar a lista completa de referências. Angel confessa que ele também se interessa pela literatura feminina. Leo se alegra. Angel pergunta se Leo gosta de Amanda Gris. Leo pergunta como ele sabe que Amanda é uma mulher. Leo afirma que ninguém sabe quem é Amanda Gris. Angel concorda com ela. Mas argumenta que seu gênero é tipicamente feminino. Ele abrange de Barbara Cartland a novelas venezuelanas. Leo hesita. Angel pergunta se Leo não gosta de literatura sentimental. Leo diz que gosta, mas que ela discorda que esse tipo de literatura seja sobre os sentimentos das pessoas. Leo argumenta que não há dor ou luto. Apenas rotina, sentimentalismo auto-indulgente. Angel diz que respeita a opinião de Leo, mas que discorda dela. Angel pergunta se Leo pode desenvolver tudo o que dissera em mil e quinhentas palavras e lhe entrega um livro de Amanda Gris. Leo afirma não ser a pessoa adequada para fazê-lo. Leo não suporta Amanda Gris. Angel afirma: "Maravilha, publicaremos uma coluna a favor e outra contra.". A última seria escrita por Leo. Leo não quer escrever contra aquele tipo de literatura, e põe os óculos escuros. Leo diz que já possui coisas negativas o suficiente em sua vida. Leo se recusa a entrar em detalhes e se despede de Angel. Se levanta, pega suas coisas e sai. Angel afirma que é um babaca.

Corta para cena de Leo dirigindo em direção a casa de sua família. Ela estaciona o carro e interfone. "Olá Rosa, é Leo." Rosa responde pelo interfone: "Suba!". Rosa recebe Leo nas escadas. Rosa pergunta o que ela traz consigo. Leo



lhe entrega algumas roupas numa sacola. Leo se preocupa se as roupas servirão. Rosa responde que poderão usar quaisquer roupas em que ponham as mãos. Rosa exclama: “Estas estão novas!”. Leo entra no apartamento e cumprimenta a mãe. Leo pergunta como a mãe está. Ela responde que mais ou menos, como seria de se esperar. Leo pergunta porquê. Rosa responde que a mãe anda deprimida. A mãe responde que é o clima de Madri que a deixa assim. Rosa complementa: “E seus nervos. Ela fica tão chateada.”. A mãe manda que Rosa, cara de caranguejo, cale a boca. A mãe comenta com Leo que, para Rosa, tudo são seus nervos e sua imaginação. Elas se sentam à mesa da copa. Leo tranquiliza Rosa: “Deve ser o clima. Eu estou igual.” A mãe comenta que parece que suas pernas são feitas de chumbo. Leo comenta que a mãe deveria sair mais. Que ela terminará paralisada. A mãe diz que já está. Leo pede a Rosa que leve a mãe para passear. Rosa responde que a mãe não quer mais sair de casa. A mãe exclama: “E para quê sair? Para ser assassinada por um *skinhead* ou atropelada por um carro?” A mãe afirma que não sabe porque, mas sempre é encarada pelos *skinheads*. Rosa diz que é porque ela os xinga de *hippies* e nojentos na cara deles. Rosa afirma que só existem dois deles nas redondezas. A mãe exclama que não sabe se eles são *skinheads* ou *yuppies* porque não enxerga direito. Rosa diz que ela se recusa a ir ao oftalmologista. Leo tira da bolsa o romance mais recente de Amanda Gris que recebera de Angel. A mãe diz que não consegue mais ler. E que nem consegue mais tricotar. Rosa pega o livro das mãos de Leo e diz que vai lê-lo. E exclama: “Que bela antologia!”. Rosa se levanta e guarda o livro na estante. A mãe convida Leo para sentarem no sofá porque aquela cadeira lhe machucava o cóccix. A mãe comenta que Rosa adora aquelas cadeiras, cheias de ouro. Rosa parece uma cigana. A mãe, Leo e Rosa sentam-se no sofá enquanto a mãe reclama que fica ali o dia inteiro sem fazer nada, já que está quase cega. Rosa responde que o oftalmologista pode curar seus olhos com uma operação. A mãe reclama que Rosa quer vê-la numa sala de cirurgia. Ela se recusa. A mãe afirma que, enquanto estiver viva, não será operada. Quando estiver morta, que façam o que quiserem com ela. Leo exclama: “Mamãe, por Deus, não diga isso!”. A mãe coloca óculos escuros. Ela afirma que não as incomodará por muito tempo. Rosa retruca dizendo que a mãe é dramática demais. A mãe comenta com Leo que uma operação é como um melão. Você tem que abri-lo para saber se está bom ou estragado. Leo acha graça. Leo concorda com a mãe. Rosa ironiza: “Agora, ela é uma filósofa.”. A mãe responde a Rosa: “A filósofa está constirpada e quer ir ao banheiro.” A mãe

comenta que, se não usa um supositório de glicerina, ela não consegue defecar. A mãe se levanta e, ao passar por Rosa, sugere, ironicamente, que precisou fazer um salto com vara sobre ela. Rosa pergunta a Leo se ela observou como estava a mãe. Leo responde que ela estava terrível. Rosa comenta que ela queria defecar constantemente, portanto usava o supositório diariamente. Rosa se lembra que não oferecera nada a Leo. Rosa fez algo para Leo. Elas vão à cozinha. Rosa oferece café a Leo. Leo aceita. Rosa comenta que, se contradiz a mãe, ela a ataca. Rosa comenta que a mãe estava cada dia mais agressiva. Leo comenta que é da idade. Leo diz que a mãe está acostumada com o campo. Rosa comenta que a mãe vai acabar como a sua irmã Petra e como a avó delas: louca. Rosa diz que está em seu sangue. Rosa oferece a Leo um pouco de calamari. Leo quer apenas café. Leo comenta com Rosa que não sabe como elas terminarão, afinal, têm o mesmo sangue. Rosa comenta que quando a mãe sai, ela se veste como uma mendiga. Rosa abre a geladeira e oferece pudim a Leo. Diz que ela não pode recusar porque é feito apenas de leite e ovos. Leo entrega dinheiro a Rosa. Rosa se recusa a receber, inicialmente, depois aceita, dizendo que pagará Leo quando Santiago encontrar trabalho. Leo pergunta como ele está. Rosa diz que ele está mal. Rosa conta que ele faz bicos estranhos e que bebe cada vez mais. Rosa comenta que, entre a mãe e Santiago, está presa num tiroteio constante. Enquanto isso, Leo come o pudim e toma o café. Leo se oferece para cuidar da mãe. Rosa recusa a oferta. Leo comenta que está acostumada. A mãe aparece na cozinha e interpela Rosa: “Está me criticando. Não ouça ela, eu estou bem.” A mãe diz que desejava que suas pernas estivessem tão boas quanto sua cabeça. A mãe comenta que as mãos de Leo estão frias. Leo pergunta se a mãe não usa o vestido que lhe dera de presente. A mãe diz que é muito bonito para ser usado. Leo diz que ela deveria usá-lo. A mãe responde que ele fica melhor no armário. Rosa comenta que tem vergonha de sair com a mãe. A mãe, enfurecida, responde que nunca consegue agradar a Rosa. E que Rosa é tão esquisita quanto sua irmã mais velha, Petra. Rosa diz que ela é quem se parece com Petra e com a avó delas. Leo interfere e pede que deixem seus genes em paz. A mãe diz que vai voltar ao campo, onde ela não será um incômodo. Rosa diz que ela não a incomoda. A mãe comenta que, se ela tira um cochilo depois do almoço, Rosa a acorda como um sargento. Rosa afirma que, assim, ela dorme à noite. A mãe diz que Rosa pede que ela se movimente. A mãe reclama: “Ela quer que eu faça aeróbica!” A mãe diz que que espera morrer logo, assim não incomodará ninguém. A mãe reclama não encontrar algo na cozinha. Diz

que Rosa esconde as coisas. Rosa pergunta o que ela está procurando. A mãe diz que procura as pimentas em conserva. A mãe pega o pote e diz a Leo: “Está vendo o que acontece. Eu não enxergo nada!”. Rosa comenta que cega como está quer retornar ao campo. A mãe exclama: “Odeio Madri!”. Leo comenta que a mãe não pode voltar sozinha para o campo. Precisam encontrar uma pessoa que ajude Rosa nas tarefas de casa. A mãe ironiza: “Sim, que vasculhe os armários e que coma as salsichas! Não!” A mãe entrega pimentas em conserva a Leo. Leo diz que ela não deveria aceitar, que ela tem uma cozinheira. A mãe questiona como a empregada de Leo cozinha, chamando-a de cigana. Rosa a chama de racista. Leo elogia Blanca, como ela cozinha e passa roupas. Leo conta que ninguém passa as camisas de Paco como Blanca. A mãe comenta que, durante a guerra, Paco não deve ser melhor cuidado que em sua casa. Rosa oferece mais pudim a Leo. Rosa faz uma quentinha para Leo levar o pudim. A mãe comenta que Leo parece desanimada. Rosa coloca junto o calamari. A mãe comenta sobre a ida de Paco à guerra. Como se elas não tivessem preocupações o suficiente. E Rosa oferece ainda uma omelete a Leo. A mãe diz a Leo que reza todos os dias por Paco, para que nada lhe aconteça. Leo pede a mãe que também reze por ela. Rosa reclama que a mãe não reza por ela. A mãe responde que Rosa é atéia. Rosa questiona o desprezo da mãe. Rosa diz que a mãe só sabe rezar, que esta é sua ocupação. Rosa oferece um *cookie* a Leo, que recusa. A mãe, a propósito, pede um pouco de dinheiro a Leo para pagar os impostos da casa delas no campo. Leo lhe entrega o dinheiro. A mãe aproveita para lembrar a Leo do aniversário do sobrinho na semana seguinte. Rosa diz que ele não precisa de nada. A mãe sugere que Leo lhe dê uma calça jeans. A mãe fala que o neto está sempre com a mesma calça e que ele está crescendo. A mãe diz que o neto se tornou sério e estudioso e não é como a louca de sua irmã, que nem lava as calcinhas. Rosa diz que eles têm a mesma idade. A mãe reclama de Rosa com Leo.

Corta para Leo escrevendo em seu diário. Ela escreve que Paco tem, diante de si, uma mulher criada para a ansiedade. Trata-se de uma citação de Djuna Barnes. Toca o telefone. Leo atende: trata-se de Angel, editor do El País. Leo pergunta: “Que Angel?” Ele responde: “Angel do El País.”. Ele se desculpa por não ter podido esperar até o dia seguinte. Ele diz que leu o romance e os dois ensaios que Leo deixara com ele e ele os adorou. Leo, incrédula, pergunta se quer dizer que ele gostou. Angel responde que gostou muito. Leo pergunta se ele não a está adulando. Angel retruca: “Eu?” Leo pergunta se ele bebeu. Ele responde afirmativamente e diz que, quando

bebe, não mente. Angel sugere a Leo que invente um pseudônimo porque ele quer publicar “Dor e vida” no próximo suplemento literário do jornal. Angel pergunta se está incomodando. Leo, alegremente, responde que não. Angel diz que adorou o título “Dor e vida”. Leo responde que é o nome de uma música da banda Bola de Neve. Angel reconhece a referência. Angel cita a letra: “Se eu apenas tenho dor e vida a me restar, oh, meu amor, não me deixe viver.” Angel comenta que relacionar Djurnas Barnes com o sentimento cubano é uma inovação, mas faz sentido. Leo diz que era exatamente isso o que ela pretendia com o texto. Angel pergunta se Leo possui um editor para o romance. Ele pode ajudá-la. Leo diz que nunca pensar em publicá-lo. Angel questiona o porquê, já que ela o escrevera. Leo diz que escreveu por prazer. Ela o tinha dito que gostava de escrever. Angel compreende e pede que Leo vá vê-lo para conversarem sobre o artigo. E ainda pede desculpas pela manhã anterior. Angel diz que não é má pessoa. Mas que, às vezes, age como um idiota. Leo desculpa-o, agradece, se despede sorridente e confiante. Leo liga para Paco. Ele atende. Paco parece incomodado com o telefonema. Leo responde que ainda é cedo. Paco retruca: “Cedo? É quase meia-noite!” Ele diz que estava dormindo. Pergunta se aconteceu algo. Leo diz que sim, que estava muito contente e queria compartilhar com ele. Leo conta que fora ao El País naquela manhã em busca de trabalho. Paco pergunta se Leo está bebendo. Leo responde que não. Paco diz que ela parece muito animada, levando em conta o horário da ligação. Leo responde que, em Madri, não é tarde. Paco responde que, em Madri, nunca é tarde, mas que ela se esquecera que ele estava em Bruxelas. Leo concorda. Ela resolve conversar com ele no dia seguinte. Paco pergunta se ela está bem. Leo responde: “Sim, meu amor, beijos.” E fala: “Até amanhã.” Paco desliga o telefone e Leo cai em prantos.

Corta para crianças numa quadra de basquete. Leo liga para o Coronel Francisco Arcos. A pessoa responde que ele não está. E questiona quem está ligando. Leo responde que é a esposa dele, de Madri, em francês. Ela deixa um recado para que Paco, por favor, ligue para ela. O atendente pergunta se ela precisa de algo mais. Leo responde que não, que apenas quer que ele a ligue. Eles encerram a ligação. Leo caminha até uma editora que também é livraria, onde está sendo lançada a segunda edição do livro de Amanda Gris. Leo comemora. A editora diz que estava aguardando Leo. Leo responde que estivera ocupada. Leo pergunta se e a editora receberão romance que ela lhes enviara. A editora responde que sim. Leo pergunta o que ela achou. A editora responde que não é um romance de Amanda Gris. E pergunta o

porquê da mudança. Leo responde que estava evoluindo. A editora pergunta porquê? Leo responde que é porque está viva. A editora questiona porque mudar se as vendas estavam boas. Ela lembra a Leo que ela se esqueceu que a coleção se chama “Amor verdadeiro”. Um romance cuja mãe descobre que sua filha havia matado o pai que tentou estuprá-la e que, para que ninguém descubra, a mãe esconde o corpo no frigorífico do restaurante de um vizinho não parecia seguir a linha da coleção. Leo comenta que não é fácil livrar-se de um cadáver e que, o mais importante para a mãe, era salvar sua filha. Leo pergunta se a editora não faria qualquer coisa para salvar seu filho. A editora contra-argumenta que estavam falando de romances, não de crianças. Para a editora, crianças só restringem a vida dos pais. Os romances fazem com que recuperemos a ilusão de viver. Segundo a editora, as pessoas compram livros para esquecer a sordidez de suas vidas, para sonhar, mesmo que seja uma mentira. A editora oferece café a Leo. Ela recusa. A editora continua: quem iria sonhar com pessoas que vivem em favelas como mortos-vivos. Quem iria se identificar com uma protagonista que trabalha esvaziando fezes em hospitais, que possui uma sogra *junkie* e um filho homossexual que curte homens negros? A editora pergunta: “Você ficou louca, Leo?”. Leo responde que talvez, mas que a realidade é assim. Alicia responde: “Realidade? Já temos realidade suficiente em nossas casas.”. Alicia afirma que a realidade é para os jornais e a tevê. E olhe o resultado. Alicia afirma que com tanta realidade, o país estava pronto para explodir. Alicia diz que a realidade deveria ser proibida. O colega de Alicia pede que ela não urine fora da privada. Ele diz que não é culpa de ninguém que o filho dela seja *junkie*. Alicia pede que o colega cuide de sua vida. Alicia pergunta à Leo se ela dera cinco mil pesetas a seu filho outro dia. Leo nega. Leo afirma que nem o conhecia. Alicia diz que seu filho disse conhecer Leo da editora. Alicia bebe o café e o acha amargo. Alicia afirma que o filho deve ter roubado o dinheiro. Alicia se surpreende e diz que o filho jurou que Leo havia lhe dado o dinheiro por ter ajudado Leo a tirar as botas. Alicia diz que o filho a levaria a loucura com suas histórias. Leo, incrédula, não acredita que aquele rapaz a quem ela pedira ajuda era filho de Alicia. Leo confirma que lhe dera o dinheiro. Alicia achou a história tão absurda que ela acreditou. O colega de Alicia pede foco. Ele comenta que se Alicia começasse a falar de drogas, não pararia nunca. O editor afirma para Leo que a contrataram para escrever histórias de amor. Leo afirma que, no novo romance, também havia uma história de amor. Alicia pergunta aonde, ela não lera isso em nenhuma página. Leo comenta que a história é a do dono do restaurante que não

consegue esquecer a ex-mulher. Alicia questiona: “Aquele que contrata um assassino para matar a sogra para que em seu enterro possa reencontrar sua ex-mulher e convencê-la a voltar para ele?”. Leo confirma. Alicia pergunta a Leo se a melhor maneira de encontrar uma mulher é matar sua mãe. Leo afirma que foi baseado numa estória real que aconteceu em Porto Rico. Alicia fica incrédula. Leo se desculpa porque os editores não gostaram do romance. O editor pede que ela espere. Que eles têm um problema. O editor diz que o contrato de Leo especifica que ela forneça cinco romances de amor por ano pelos próximos três anos. O editor consulta o contrato e o lê: romances de amor em cenários cosmopolitas, sexo sugestivo, mas apenas sugerido, esportes de inverno, luz do sol radiante, subúrbios, ministros, *yuppies*, sem citar política. Ausência de consciência social. Tudo bem quanto a filhos ilegítimos. E, é claro, finais felizes. Alicia afirma que o contrato também especifica os milhões que Leo recebera de adiantamento. E as condições de Leo: que a editora não use seu nome real nem que possam revelá-lo, nem publicar sua foto. Sem entrevistas. A editora concordou com tudo e Alicia afirma que cumpriram a parte deles. O editor comenta que Leo descumpriu o contrato. E este é o problema. Leo afirma que o problema é a cor. O editor pede que Leo seja clara e não aja enigmaticamente com eles. Leo afirma que não sabe escrever romances rosas. Eles saem pretos. Ela tenta, mas cada página sai cada vez mais obscura. Alicia discorda. Afirma que Leo tem escrito romances por vinte anos. Alicia afirma que isto não se esquece do dia para a noite. Leo se despede. Alicia pergunta se Leo não pode tentar de novo antes que Tomás, o editor, processe Leo por quebra de contrato. Alicia pede que Leo pense em sua casa, em suas viagens ao Caribe, seu colágeno, suas lipoaspirações, sua família e sua anonimidade. Leo diz adeus a Alicia. Tomás a adverte que Leo não jogue sujo com eles. Leo se vira para Tomás e questiona: “Jogar sujo?”. Leo afirma que quer ser apenas clara e sincera mesmo que isto não esteja previsto em contrato. Leo se retira, enquanto Tomás a adverte que ela consulte seu advogado, que ele lhe dirá o que vai acontecer. Alicia tenta demover Leo de sua decisão. Ela afirma que se eles a processarem, todos saberão que ela é Amanda Gris. Alicia, entretanto, considera que a situação poderia render boa publicidade para a publicação de outra antologia. Um bom escândalo. O público saberia quem ela é de fato, e com quem é casada. Alicia defende que a editora processe Leo. Leo vai embora, e passa por um carrinho carregado de livros de Amanda Gris. Surge então a voz em *off* de Leo afirmando que a única qualidade de Amanda Gris é esconder-se sob as sombras de um pseudônimo.

Corta para Leo redigindo numa máquina-de-escrever. A voz em *off* de Leo revela que pouco se sabe sobre o método de escrita de Amanda Gris. Será que ela escreve a mão ou com uma máquina? Truman Capote distinguia escritores de digitadores. Não se sabe ao menos se Amanda Gris é uma boa digitadora. Seu trabalho é pura ficção, mas isto não deve ser confundido com a criação literária. Quando Leo afirma ficção, ela se refere a mentiras. Leo manda um fax para Angel. Leo vai a casa de Betty. Leo afirma que não a incomodaria se não tivesse um grande problema. Betty afirma que ela também tem problemas. Leo sugere trocá-los como se trocam cartas. Leo ironiza Betty e diz que pensava que ela fosse sua amiga. Betty responde: “Então porque não pergunta sobre o que acontece comigo?”. Leo afirma que acabara de chegar. Leo afirma que Betty é a única pessoa que sabe que Leo é Amanda Gris. Leo observa que Betty parece chateada. Leo pergunta a Betty o que está acontecendo. Pede que se sentem e que conversem. Betty diz que não pode contá-la sobre seus problemas. Leo pergunta porque. Betty diz que não, que são problemas profissionais. Leo ironiza afirmando que ambas enfrentam dificuldades. Leo sugere tomarem um drinque. Toca o telefone e Betty parece não perceber. Betty afirma que escutara, mas que prefere preparar os drinques. Leo pergunta se ela deve atender. Betty pede que não. Que ela mesma atenderá. Leo concorda. Betty vai atender o telefone. Betty se surpreende com quem está ligando. Betty chama Leo para atender. O telefonema era para Leo. É Paco, seu marido. Leo pergunta como ele sabia que ela estava na casa de Betty. Paco responde que, com ela não estava em casa, imaginara que Leo estivesse na casa de Betty. Leo elogia a intuição de Paco. Paco lembra que se ela não estivesse em casa, que ele a procurasse. Leo elogia o esforço do marido. Paco pergunta a Leo se há algo de errado. Leo confirma que sim e que conversará com ele mais tarde. E continua a conversa com Paco, mudando de assunto. Leo pergunta a Paco se há muitas montanhas em Bruxelas. Paco responde que sim. Leo comenta que Madri está parecendo o Grand Canyon. Betty serve um drinque a Leo. Paco pergunta o que está acontecendo. Leo afirma que rompeu o contrato com a editora. Leo não quer entrar em detalhes porque a situação é complicada e ela supõe que Paco está ocupado. Paco responde que naquele dia realmente está ocupado. Mas que em três dias ele poderá lhe contar pessoalmente. Leo se surpreende. Enquanto isso, Betty se maquia. Paco revela a Leo que conseguiu uma dispensa de vinte e quatro horas. Leo afirma que, daquela vez, será maravilhoso. Não como a viagem dela para Bruxelas. Paco responde que assim

espera. E pede que Leo não chore. Leo diz que é a emoção. Diz que está chorando de felicidade. Ela procura se controlar. Paco elogia seu auto-controle e pede que ela se despeça de Betty por ele. Leo diz a Betty que Paco lhe disse oi e Betty pede a Leo que diga o mesmo a ele. Paco pergunta como Betty está. Leo afirma que ela está com problemas. Paco pergunta o que há de errado. Leo revela que Betty não pode contá-la. Leo pergunta a Betty o que há. Betty comenta que está farta e com problemas profissionais. Paco se despede de Leo. Leo desliga o telefone enquanto Betty se maquia. Betty estranha que Paco tenha ligado para lá. Leo comenta que ela não estava em casa e que Betty é sua única amiga. Betty pergunta se Paco voltará a Madri. Leo responde que sim, que em três dias. Betty está torcendo para que Leo e Paco se acertem. Betty aconselha que Leo não grite, que o escute e que não se lamenta. Betty recomenda que Leo se comporte como adulta. Leo promete que, desta vez, não haverá discussão. Betty pergunta o que significa a conversa com Paco sobre montanhas. Betty recorda que Leo perguntara a Paco se havia montanhas em Bruxelas. Leo comenta que é o código do casal para dizer “Eu te amo”. Quando eles eram recém-casados, eles estavam caminhando e viram um anúncio de sanitários da marca montanha. O slogan era “Eu te amo, montanha”. Desde então, quando falam o telefone e não querem ser indiscretos, eles falam em montanhas. Isso significa que se amam muito.

Corta para Leo em sua casa, borrifando água em plantas. A empregada Blanca, aparece. Blanca encontrara um vestido que Leo deixara na lavanderia duas semanas antes. Leo afirma que não se lembra de nada e que não está bem. Leo comenta com Blanca que não encontra seus brincos de ônix. Blanca afirma que devem estar na penteadeira. Leo não consegue encontrá-los. Pede a Blanca que os procure. Blanca comenta que não gosta quando jóias desaparecem. Leo concorda. Blanca afirma que ninguém entra ali, só ela. A secretária eletrônica atende uma chamada. Leo pensa que é Paco, mas é Angel. Leo se lamenta. Angel pergunta se ela irá ao jornal. Leo procura o telefone sem fio. Angel afirma que o jornal está publicando uma matéria sobre um filme que Bigas Lunas está fazendo com uma estória muito similar a de Leo. Leo atende no viva-voz. Leo responde que está ouvindo. Angel comenta que ela parece estranha. Leo comenta que está falando no viva-voz. Angel pergunta se Leo conhece um roteirista chamado Juan José Bunés. Leo afirma que não. Angel lhe diz que ele tem um roteiro suspeitamente similar ao romance não-publicado de Leo. E que Bigas Luna o está dirigindo. Leo se surpreende. Angel considera a possibilidade



de plágio. Leo discorda. Leo afirma que Angel foi o único a ler o material. Angel supõe que Leo registrara os direitos autorais do romance. Leo afirma que não. Angel se indigna. Leo comenta que não pensara em publicá-lo. Angel afirma que não entende Leo. Angel pergunta se Leo não é a plagiadora. Leo nega. Angel afirma que o plágio só o incomoda se copiarem a ela ou a ele. Leo se despede. Angel insiste dizendo que Leo não respondera sua pergunta. Leo responde que ela não plagiou o texto. E avisa que irá ao El País. Blanca afirma que não encontrara os brincos em lugar algum. Leo pega um táxi. No táxi, Leo vê, no jornal, sua primeira coluna: “Amanda Gris: uma boa digitadora?”, por Paz Sufrategui, seu pseudônimo. Leo lê o suplemento literário com excitação. Leo chega ao jornal. Angel a cumprimenta: “Bem-vinda, Paz Sufrategui.”. Leo pede que ele fale baixo porque ela não quer que saibam quem ela é. Leo agradece a Angel pela publicação do artigo. Ela afirma que é ótimo ver seu texto impresso. Ela pergunta a Angel quem é a pessoa que escrevera a favor de Amanda Gris. Paki Derm, responde Angel, é ele. Leo parece incrédula. Angel pergunta se ele exagerou com a brincadeira do paquiderme. Ele pergunta se ele é tão gordo. Leo diz a Angel que escrever é algo muito sério. Até mesmo para Amanda Gris. Angel afirma que Leo não teve muita consideração por Amanda Gris. Angel convida Leo para um concurso de gritos, em Madri. Angel insiste para que Leo vá com ele. Diz que é incrível. Angel diz que ela se divertirá muito. Leo recusa o convite. Leo diz que estará ocupada no dia seguinte. Conta a Angel que seu marido estará na cidade. Angel fica decepcionado em saber que Leo já é casada. Angel afirma que sabia que algo os separava. Angel cita Amanda Gris: “Há um abismo entre nós.”. Leo diz que isto a lembra do filme “O apartamento”. Angel concorda. Naquele filme, Shirley McLaine se apaixona por alguém que não é realmente a pessoa que ela ama. Leo conta a Angel que é apaixonada pelo marido.

Corta para Blanca cozinhando. Leo aparece na cozinha e pergunta a Blanca como ela está. Blanca diz que Leo parece muito sexy. Leo está insegura. Toca a campainha. Leo exclama: “Paco!”. Blanca a avisa que é Antônio, seu filho. Leo pede que Blanca vá embora quando Paco chegar e que só volte na noite seguinte. Blanca diz que ensaia durante a noite. Leo concorda então que ela volte no outro dia. Leo quer ficar sozinha com o marido. Blanca concorda e recomenda que Leo aproveite. Blanca abre a porta para Antônio. Antônio entra e diz que todos estão esperando Blanca. Blanca pede que esperem, pois ela está trabalhando. Antônio se revolta e pergunta quem a mãe pensa que é para fazer todos esperarem. Blanca diz que o

serviço na casa de Leo tem prioridade. Antônio retruca: “Esta casa? Seu filho deveria ser prioridade!”. Leo pergunta o porquê da discussão dos dois. Antônio pede um favor a Leo. Ele fará o que ela quiser. Blanca pede que Leo o ignore. Antônio manda a mãe calar a boca. Leo pede a Antônio que não fale assim com a mãe. Antônio se desculpa. Leo diz que Antônio a está deixando mais nervosa e prepara um drinque. Leo oferece um drinque a Antônio. Ele aceita. Leo pergunta do que se trata. Antônio conta que todos no estúdio de dança aguardam Blanca, sua mãe. Diz que um produtor muito importante irá vê-los dançar. Blanca diz que o filho não deve incomodar Leo com os problemas deles. Que ela já tem seus próprios problemas. Leo pergunta a Antônio se ele quer levar Blanca ao estúdio de dança. Antônio confirma. Leo diz o que Blanca está esperando. Antônio diz que a mãe está com medo, já que fazia muito tempo que ela não se apresentava. Blanca diz que a paella não está pronta. Leo diz que ela mesma terminará de cozinhar. Blanca diz que não confia em Leo, que ela é muito distraída. Antônio diz que a mãe é exagerada. Leo a libera e pergunta se só falta adicionar o arroz. Blanca avisa que, se Paco chegar antes dela terminar, que cubra a paella com papel alumínio. Blanca diz que Paco gosta da paella quente. Leo se despede e deseja boa sorte. Blanca deseja a Leo boa sorte também. Blanca e Antônio saem para o estúdio. Leo se despede e toma o drinque. Toca a campainha. Leo sai correndo para atender. É Paco. Eles se beijam apaixonadamente. Paco fecha a porta. Ele está de uniforme militar. Leo o abraça calorosamente. Leo afirma que poderia ficar vinte e quatro horas abraçada a ele. Paco pega as malas e pergunta se Blanca está trabalhando. Leo responde que eles estão sozinhos no apartamento. Paco diz que precisa passar algumas camisas e que vai a área de serviço. Leo se oferece para passá-las. Comenta que Blanca passa melhor que ela. Paco pergunta se Leo vai realmente passar roupa com o pouco tempo que terão juntos. Leo diz que sim. Leo mostra a paella que fez para Paco. Leo mente dizendo que ela a fizera. Depois confessa que quem cozinhou foi Blanca e que ela só adicionara o arroz. Paco prova a paella. Reclama que está fria. Leo se frustra. Leo afirma que vai aquecê-la no microondas. Paco diz que não gosta de paella reaquecida. Leo se desculpa. Leo reclama que Paco não tivera a decência de ligar para avisar quando chegaria. Paco diz que isso não é problema. Leo pede um beijo a Paco. Eles se beijam apaixonadamente de novo. Paco diz que vai tomar um banho. Que ele estivera com a mesma roupa todo o dia. Paco diz que depois conversarão. Leo conta que tem várias novidades para contá-lo. Mas que isso pode esperar e que ele pode tomar seu banho. Leo quer transar com

o marido depois do banho e depois descansar. Depois transarão novamente e depois, quem sabe. Paco toma seu banho e Leo, ansiosamente, o ajuda a secar-se. Leo beija o pênis do marido sob a toalha. Ele a tranquiliza e diz que logo irão para a cama. Leo afirma que quer pôr o sexo em dia, senão se atirará ao primeiro homem que passe em sua frente. Leo comenta que o fósforo a deixa excitada. Paco pergunta que fósforo? Leo retruca que ele não se lembra. Leo afirma que são as pílulas que toma para a memória. Elas são afrodisíacas. Com a ausência do marido, ela comenta que acabaria se tornando uma escritora erótica. Paco se vira em direção ao espelho. Leo pergunta se está acontecendo algo. Ele diz que nada, enquanto coloca desodorante. Leo diz que está com a sensação de que ele a está evitando. Paco responde que não. Mas antes de deitarem, Paco deve dizer-lhe algo. Leo fica ansiosa. Paco a tranquiliza. Leo pergunta que merda Paco tem para lhe falar. Paco pede que Leo prometa que vai ser razoável. Leo se indigna. Paco não quer gritos ou lágrimas. Leo pergunta quem está gritando, quem está chorando. Leo pede que ele fale. Ele revela que não tem uma licença de vinte e quatro horas. Em duas horas, tem que estar em Torrejón. Ele pegará um avião para Split. Leo se choca: apenas duas horas? Paco responde que mudaram o cronograma. Leo diz que não pode ser. Paco revela que o conflito piorara. Leo se revolta. Paco tenta tranquilizá-la. Paco diz que é um militar e que não precisa lhe explicar suas obrigações. Leo, revoltada, diz que ele é seu marido, e as obrigações dele com ela? Paco diz que resolveriam seus problemas durante a guerra. Leo diz que lamenta muito e que não é feita de metal. Leo diz que não pode ser controlada como a um carro. Paco pede que ela entenda a situação, enquanto se veste. Leo diz que não há nada para entender. Entre o trabalho de Paco e ela, seu trabalho vence. Paco diz que está tentando salvar a vida de muitas pessoas. Leo pergunta porque ele não salva a dela. Paco está falando de gente inocente. Pessoas que são mortas numa fila de pão. Que não têm luz, nem remédios, nem esperança. Leo diz que Paco está falando dela. Paco diz que Leo é o cúmulo do egoísmo. Paco pergunta a Leo se ela não pode pensar em outras pessoas que não ela mesma. Leo diz que não. Leo xinga Paco de filho da puta por usar os pobres bósnios como pretexto. Leo afirma que Paco se voluntariara para a missão de paz para evitar a guerra no casamento. Leo diz que a única vítima desta guerra é ela. Leo afirma que desde que Paco alistara-se às forças da OTAN que ele vinha se separando dela. Leo afirma que Paco poderia ter ficado no Ministério da Defesa se quisesse. Ao menos, até que eles resolvessem seus problemas. Leo afirma que Paco só queria fugir dela. Leo pergunta porque Paco não

admite. Leo pede que Paco a responda. Ele já não está no quarto. Leo se vira e percebe que Paco saíra do quarto. Ela quebra um porta-retratos.

Senta-se para escrever. Ela escreve que odeia Paco. Ela desejava que pudesse continuar odiando-o como o odiava naquele momento. O ódio permitiria que ela o tirasse de sua vida. Ela pede ajuda a Deus, embora seja atéia. Paco já está de uniforme novamente e se prepara para sair. Leo insiste que está falando com Paco. Ele aparece de uniforme pronto para sair. Leo pergunta se ele não vai comer nada. Ele diz que não. E pergunta a Leo se quer falar mais alguma coisa. Leo diz que ele ainda a deve trinta minutos de suas duas horas de licença. Leo pede a Paco que lhe dê vinte e quatro horas. De qualquer jeito, em qualquer lugar. Paco afirma que não poderia aguentar vinte e quatro horas com todos esses conflitos entre eles. Leo pergunta se eles não podem conversar calmamente, como dois adultos. Paco pega as malas e coloca o quepe de coronel. Leo pergunta como eles ficam. Paco diz que não sabe. Leo diz que precisa saber se ele quer salvar o casamento deles. Apesar de tudo, Leo ainda o ama. Paco abre a porta do apartamento. Leo pergunta se deve interpretar o silêncio de Paco como uma negativa. Paco pede que Leo pare de pressioná-lo. Paco diz que está bloqueado, que não consegue falar. Leo o chama de grande estrategista. Leo o chamade especialista em grandes conflitos, ironicamente. Paco diz que não há guerra que se compare a Leo. Paco sai com suas duas malas. Leo o segue, diz que é lenta, que não desvenda pistas, e então pede que ele a responda de uma vez por todas. Leo pergunta se existe alguma possibilidade, por pequena que seja, de salvarem o casamento deles. Paco responde que não, nenhuma. Paco desce as escadas, enquanto Leo se debulha em lágrimas. Leo, desesperada, volta ao apartamento e abre o armário de remédios. Toma um tranquilizante. O telefone toca. Betty deixa um recado na secretária eletrônica. Leo toma mais tranquilizantes. Deita-se na cama do casal e abraça o travesseiro do ex-marido. *Fade out* para tela preta. Leo adormece. A mãe de Leo a liga e deixa um recado na secretária eletrônica. Leo acorda e exclama: “Mamãe!”. Leo repete: “Mamãe!”. Ela está dopada.

A mãe conta que discutiu com Rosa e está voltando para o campo. Ela ligara para se despedir. A mãe diz que está muito deprimida, que sua pressão arterial estava altíssima. A mãe pede que Leo não acredite em Rosa. A mãe pede que Leo a ligue. A mãe diz que não está enxergando nada. Leo vomita. Ela toma um banho de banheira de roupa e tudo. Na televisão, ela assiste o concurso de gritos de que Angel falara.

Leo sai e vai ao restaurante onde toma um café. O atendente pergunta se ela quer que ele mude de canal. Ele troca para um canal que está exibindo uma cantora espanhola chamada Chavela Vargas. Leo ouve a letra da música e enxuga as lágrimas. Sai do restaurante. Leo caminha por um protesto de médicos contra o Rei Felipe da Espanha. Leo se depara com o slogan dos sanitários que era o código usado por ela e Paco para falarem de seu amor um pelo outro. Ela se desespera. Leo esbarra, casualmente, em Angel que percebe que ela não está bem. Eles se abraçam. Estudantes de medicina fazem um protesto contra o desemprego. Leo e Angel permanecem abraçados. A câmera sobe, filma uma chuva de papel picado sobre o céu e começa a tocar uma canção amorosa em espanhol.

Corta para um grande anúncio do livro de Amanda Gris na fachada da FNAC de Madri. A música melodramática continua. Leo acorda na casa de Angel. Ele traz para ela café na cama. E deseja-lhe bom dia. Angel pergunta como ela está. Ela responde que está mal. Leo pergunta onde está. Angel responde que ela está na casa dele e que é hora do café-da-manhã. Leo não se lembra de nada. Angel se lembra. Angel diz que vai chantagear Leo. Angel pede que Leo olhe pela janela. Leo vê o anúncio do livro de Amanda Gris e supõe que bebeu demais. Angel responde que sim. E Angel diz que Leo revelou a ele a flor de seu segredo, como diria Amanda Gris. Angel pede que ela esqueça que ele é jornalista. Ele diz que não fará nada sob uma condição. Leo pergunta qual? Que Leo prometa não tentar suicídio novamente e que compartilhe seus segredos com ele. Leo chora. Angel pergunta se ela concorda. Leo concorda. Angel e Leo vão para o apartamento de Leo. Ao entrarem no apartamento, encontram Betty que estava desesperada. Leo diz que Betty os assustou. Betty diz que ela a assustou. Leo pergunta o que Betty está fazendo lá. Betty diz que passou a noite inteira procurando Leo. Perguntou porque ela não ligara. Leo parece incrédula. Betty diz que ligou para hospitais e a polícia. Leo pede que Betty não grite porque ela está com dor de cabeça. Angel pergunta se Leo quer uma cerveja. Isso iria ajudá-la. Ela diz que parou de beber. Angel oferece bebida a Betty. Angel diz que Betty deve tomar um tranquilizante. Leo afirma que não há nenhum. Que ela tomara todos. Betty tinha suposto que Leo tomara um frasco de Trankimazin. Leo afirma que apenas tomara a metade. Mas que ela preferia não falar sobre aquilo. E senta-se no sofá da sala-de-estar. Betty diz que isso é o normal dela. Ela nunca quer falar de seus problemas, e Leo não permite que as amigas a ajudem. Leo pergunta a Betty se há algo que ela não deixara Betty falar. Betty discute com ela, como ela não sabia como

ela entrara em seu apartamento, quem lhe der as chaves. Betty revela que Paco lhe dera as chaves. Betty pergunta a Leo se ela não se surpreendera que Paco ligara para a casa dela no outro dia. Leo se surpreende e pergunta se não foi para ela que ele ligara. Betty responde que não. Betty pergunta a Leo o que devem fazer para ela encarar a realidade. Betty pergunta a Leo o que deve fazer para que ela aceite a realidade. Leo responde que não a esconda dela. E se dirige a janela. Betty questiona como vão contá-la se o mundo pode ruir se as botas de Leo estão justas demais. Leo abre as portas da varanda como se quisesse se jogar. Betty a impede.

Betty diz que Paco vinha tentando conversar com Leo por anos. Mas que Leo sempre começava a gritar como uma louca. E que Paco não é cruel. Angel entra na sala com um copo de cerveja. Leo pergunta porque Betty não a contara. Ela é a especialista. Betty responde: “Especialista em quê?”. Leo responde: “Em dar más notícias.” Leo comenta que Betty inclusive dera seminários a médicos. Betty a está dizendo, naquele momento. Leo exclama: “Excelente!”. Leo afirma que Betty já a havia dito. Leo pede que Betty vá embora. Betty se recusa a ir. Ela afirma que também rompera com Paco. E que o fez por Leo. Na noite anterior, quando ele contara a discussão que tivera com Leo. Betty o dissera que como tivera coragem de deixar Leo naquele estado. Paco insistira que era o estado natural de Leo, mas como Betty a conhece bem, ela sabia como ela deveria ter se sentido. Então Betty pediu as chaves a Paco e fora até lá para que Leo não ficasse sozinha. Quando Betty viu o vômito e o frasco de remédios vazio, ela imaginara o pior. Leo não sabe a angústia que Betty sofrera. Leo pergunta se Paco soubera que ela tentara suicídio. Betty diz que sim, que ele ligara do aeroporto antes de embarcar.

Leo pergunta se Paco realmente iria a Split. Betty confirma. Betty afirma que ele já deve ter chegado. Leo pergunta desde quando Paco e Betty eram amantes. Betty responde que desde alguns meses antes de ele ir a Bruxelas. Paco fora encontrá-la, conta Betty. Betty conta que Leo estava sempre em crise e que Paco não suportava vê-la sofrer. Paco deixara de amar Leo, mas não sabia como contar-lhe. Paco procurara Betty como amiga de Leo e como psicóloga. Betty alertara Paco que, justamente por ser amiga de Leo, não poderia aceitá-lo como paciente. Betty recomendou um colega a Paco. Mas Paco nunca o procurara. Paco continuou a visitá-la. Ele gostava de falar sobre o assunto com ela, como uma amiga. Até que, um dia, sem saberem como, eles acabaram se envolvendo. Toca o telefone. Leo confirma que o ouve tocar. Betty pergunta se Leo não atenderá. Leo afirma que Betty o atenda, que

deve ser para ela. Leo pede que avise a Paco que ela sabe de tudo, mas que espere que ela se vá. Leo abraça Angel. Betty atende o telefone pensando que era Paco. Era a mãe de Leo. A mãe de Leo quer falar com ela. Betty chama Leo para atender. Leo atende. Diz que iria ligar para a mãe. A mãe diz que está muito triste, quese o pai de Leo estivesse vivo não estaria assim e é quase interrompida por Rosa. A mãe de Leo afirma que voltará ao campo. Ela afirma que só ficará confortável lá. Leo afirma que a acompanhará. Avisa que passará para buscá-la. A mãe se emociona. Rosa pega o telefone das mãos da mãe. Diz a Leo que ninguém a expulsara. A mãe fala do marido de Rosa, Santiago. Rosa afirma que ele não a expulsara. Santiago apenas lhe dissera que não precisava da permissão dela para beber. Rosa diz que a mãe xingara Santiago de bêbado. A mãe diz que ele é alcoólatra. Rosa diz que a mãe não tem bom senso. A mãe diz que Rosa é quem não é razoável. A mãe discute com Rosa. Diz que ela quer que ela fique sentada e quieta. A mãe tira o telefone das mãos de Rosa e diz a Leo que Rosa a trata como um cachorro. Leo pede a Rosa e a mãe que não grem. A mãe pede que Rosa não grite. Leo afirma que já está indo. Rosa pede o telefone a mãe, quer falar com Leo, enquanto Angel a assiste. Rosa pega o telefone, mas Leo desligara. A mãe fica preocupada com Leo. Diz que ela está estranha. Rosa diz que também está preocupada. Que a mãe a matará. A mãe retruca: “Até parece.” A mãe diz que não quer deixar Rosa com tantos problemas. Rosa diz que a mãe a enlouquecerá. A mãe diz que Rosa a lembra sua irmã Petra. Que ela é a imagem da tia. Com aqueles mesmos olhos lunáticos.

Corta para cena da estrada para o campo. A mãe de Leo e ela estão no carro. A mãe oferece omelete a Leo. Ela recusa. Então oferece porco. Leo também recusa. A mãe comenta que desde que Leo começara uma dieta sem sentido, que ela perdera o brilho. Angel está dirigindo. A mãe de Leo alerta a Angel que não faça dieta. Angel responde que ela não se preocupe. Que ele é um glutão. A mãe de Leo comenta que ele é lindo daquele jeito. A mãe afirma que Leo era gordinha. Que Leo nascera gorda depois de dois dias de parto. Que Leo não respirava quando nascera. A mãe comenta que sua sogra era um sargento e dissera: leve o bebê ao ar livre. A mãe dissera: “Mas está frio!” A mãe comenta que Angel não sabe como fica frio durante o inverno. Mas que a sogra era como um sargento. Levaram Leo ao ar livre, Leo reagiu e se salvou. A mãe pergunta se Leocádia se lembra. Leo responde como se lembraria disso. A mãe se refere ao poema que escrevera sobre o campo: “Linda é a manhã, Leo/O sol brilha, as flores oferecem seus perfumes, as orquídeas florescem./De galho em galho,

os pássaros alegres voam e cantam./Se escuta o barulho dos rebanhos de ovelhas que e destacam como flocos de neve./ Aqui, se vê uma casa de pastores, um chalé branco, mais branco que uma flor./Depois, chegamos a uma fazenda, há um jardim./Próximo ao jardim, uma casa./ E, junto à casa, uma igreja./A montanha é coberta de carvalhos, o vale coberto de frutas e o rio de muitas árvores./Sabe o que é? É minha aldeia.”

Corta para o carro chegando à aldeia. As vizinhas comemoram: “É Jacinta!”. Elas saem do carro e são cumprimentadas pela vizinhança. Leo desmaia. Angel a carrega nos braços. Pede que Dona Jacinta abra a porta. Angel tranquiliza Dona Jacinta. Dona Jacinta indica o caminho do quarto. Ouvimos um sino de igreja tocando. Dona Jacinta observa que Leo, já deitada, não tocara na refeição. Dona Jacinta pergunta o que está acontecendo. Leo diz que está ficando louca. Dona Jacinta diz que Rosa sim é louca, mas Leocádia não. Leo diz que é sim, como a Tia Petra, como sua avó, louca. Dona Jacinta pergunta se é por causa de Paco. Dona Jacinta já imaginava. Diz ela: “Pobre filha.”. Dona Jacinta comenta que Leo é tão jovem e já está como uma vaca sem sino. Leo pergunta: “Como uma vaca sem sino?”. Dona Jacinta responde: “Sim, perdida, sem direção, à deriva, como ela. ”. Leo pergunta: “Como a Sra.?”. Dona Jacinta responde que também está como uma vaca sem sino. Mas na idade dela, é mais normal. É por isso que quer viver no campo. Dona Jacinta conta que quando as mulheres perdem o marido porque ele morre ou parte com outra mulher, é sempre o mesmo. Nós temos que voltar ao lugar onde nascemos, visitar a capela do povoado, sentar à rua com as vizinhas e rezar novenas com elas, mesmo que não acredite. Porque se não o fizerem, se perdem como uma vaca sem sino. Leo se emociona. Dona Jacinta conta que se esforçara muito para criá-la.

Corta para uma cena de Dona Jacinta fazendo renda de bilro. Leo e Dona Jacinta conversam. Dona Jacinta comenta que o ciúme é uma agulha que as impede de viver. Se quer saber de ciúmes que Leo pergunte a Dona Jacinta. Leo pergunta às rendeiras que estão reunidas costurando, o que acontecera a Tia Valentina e descobre que ela se matara. Leo lamenta e lembra que a tia lhe contava estórias maravilhosas. Tia Valentina era uma boa mulher, mas muito solitária. Ela era solitária e muito alta. Leo pede às rendeiras que lhe cantem uma canção. Leo diz que a canção impedirá que ela fique deprimida. Leo sugere a canção “Eu sou de Almagro”. As rendeiras começam a cantar enquanto fazem renda. Leo recebe um telefonema e é avisada por Dona Jacinta. Leo pergunta a mãe quem é, e Dona Jacinta responde que



não sabe. Leo pergunta se é homem ou mulher. Dona Jacinta afirma que é uma mulher. Leo atende o telefone. É Alicia, da editora. Leo pergunta como ela conseguiu seu número de telefone. Alicia afirma que ela o enviara com o último pacote que enviara à editora. Alicia disse que eles adoraram os dois novos romances. Alicia diz que é o melhor material que Leo escrevera havia muito tempo. Leo se alegra. Alicia tomara conhecimento de que estavam filmando uma película com uma estória idêntica a de Leo. Leo também tomara conhecimento disso. Alicia afirma que era muita coincidência. Leo responde que não sabe. O editor Tomás estava paranoico achando que Leo vendera a estória com outro pseudônimo. Leo nega e diz que depois que a editora rejeitara o romance, ela o guardara na gaveta. Alicia pergunta se ninguém o roubara. Leo diz que não e desconfia que o texto fora roubado de Alicia. Leo afirma que ela era a única que tinha uma cópia. Alicia pergunta quem teria roubado o texto dela. Leo desconfia do filho *junkie* de Alicia. Ele já roubara coisas antes. Ele poderia tê-la xerocado em uma hora. E Leo argumenta que como a editora o rejeitara, ela não registrara o romance. Alicia se espanta. Leo confirma que não o registrara. Para quê registrar um lixo como aquele. Alicia afirma que lixo também deve ser registrado. Alicia diz que perguntará ao filho. De qualquer maneira, ela acha melhor esquecerem o problema. O importante é que Amanda Gris estava de volta. Leo confirma. As duas desligam. Leo liga para Angel. Leo pergunta se Angel dera seu telefone para seus editores. Diz que Alicia a ligara. Angel confirma. Leo comenta que eles receberam dois romances de Amanda Gris e que ela não os enviara. Angel pergunta se ela não contara a verdade a Alicia. Leo diz que claro que não. Angel fica aliviado. Leo pergunta se Angel os escrevera. Angel confirma e pergunta se eles não notaram e os rejeitaram. Leo conta que eles ficaram entusiasmados. Leo pergunta porque Angel não lhe contara nada. Angel temia que Leo o censurasse. Angel se desculpa. Mas pede que Leo se alegre. Ela agora estava livre. Leo comenta que logo estaria livre. Paco dera entrada no divórcio. Angel pede que Leo o ligue. Ele vive para revê-la. Leo diz que o telefonará. Mas que ela não aprovou sua iniciativa.

Corta para Madri. Duas *drags* conversam. Leo está de volta a Madri e entra num teatro com Angel. Leo agradece a Angel, mas diz que não se sente bem tirando vantagem dele. Angel afirma que já fizera *ghostwriting* antes. Leo afirma que nunca tivera um *ghostwriter* antes. Angel diz que ela se acostumará. Leo pergunta sobre Angel. Angel responde que sempre quis ser romancista. Acusa Leo de frivolidade. Leo pergunta até quando Angel se divertirá. Angel afirma que até o fim do contrato de Leo

com a editora. Leo pergunta o que Angel quer em troca. Angel não tinha ideia. Leo insiste. Angel sugere ficar com oitenta por cento dos royalties devidos a Leo, como um agente faria. Angel pergunta se Leo está mais tranquila. Ela diz que sim e pergunta sobre ele. Angel diz que fica feliz se Leo está feliz.

Corta para Blanca no palco dançando flamenco com Antônio, enquanto Leo e Angel os assistem. Antônio finaliza a apresentação com vários giros e eles são ovacionados. Corta para Blanca no camarim. Leo entra no camarim e cumprimenta Blanca. Rosa também fora à apresentação e vai cumprimentar Blanca. Rosa afirma que Blanca estivera estupenda. Antônio sai do banho para cumprimentá-las. Corta para Angel e Leo caminhando à noite pelas ruas de Madri. Angel pergunta a Leo se há algo errado. Leo diz que não. Angel suspeita da resposta de Leo. Angel observa que Leo está prestes a chorar. Angel pergunta se sua companhia é tão desagradável. Leo afirma que Angel a lembrara de Paco. Paco e Leo foram a Atenas três anos antes. Leo conta que não é como Madri. Não há quase nenhum bar. Estavam andando pela rua e Paco começou a jogar futebol, como Angel acabara de fazer. Leo afirma que Paco parecia um menino. Esta era a única memória prazerosa daquela viagem. Angel, ironicamente, afirma que está proibido de jogar futebol. A partir daquele momento, apenas o balé. Angel faz um passo de dança flamenca. Leo se diverte. Angel tropeça. Leo o ajuda a levantar-se. Angel pergunta a Leo se ela lembra de “Casablanca”. Angel cita a cena em que Ingrid Bergman encontra com Rick. Os dois se sentam a mesma mesa. Bogart está rígido, mudo de emoção. Ingrid o perguntasse ele se lembra da última vez que estiveram juntos. Fora em Paris. Bogart responde: “Nunca esquecerei esse dia.”. O dia em que os alemães ocuparam Paris. Bogart diz no filme, continua Angel: “Os alemães vestiam cinza, e você azul.” Angel diz que Leo vestia azul no dia em que eles se encontraram. Leo não quer lembrar daquele dia. Angel sempre o recordará, enquanto chora. Leo diz que levará Angel para casa. Que ele está bêbado. Angel pede que Leo fique com ele. Leo se recusa. Ela diz que tem que ir para casa. “Sozinha?”, Angel pergunta. Leo diz que sim. Angel observa que Leo ficara muito forte. Angel gostava mais dela quando ela era mais frágil. Leo diz que ainda é frágil. Leo diz que suas malas ainda estão no carro. Leo não tem coragem de levá-las para casa. Leo diz que não é forte, mas que tem que aprender a viver sem Paco. Angel a convida para um drinque. Que isso lhe dará forças. Leo diz que também tem que aprender a viver sem álcool. Leo afirma que o quanto antes começar, melhor. Pega sua bolsa do chão e sai deixando Angel sozinho.

Leo pega as malas no carro. Entra no apartamento onde vivera com Paco, carregando as malas. Toca o interfone. Leo não quer atender achando que é Angel. Ela atende: é Antônio, filho de Blanca. Antônio pergunta se pode subir. Leo abre a porta para ele. Leo recebe Antônio que carrega duas sacolas. Leo pergunta o que está havendo. Antônio diz que sua mãe Blanca lhe pedira para entregar algo a Leo. Leo pergunta: “A esta hora?” Antônio diz que Leo conhece Blanca. É uma garrafa de whisky. Leo havia parado de beber, mas que poderia recomeçar se ele a acompanhasse. Leo prepara drinques para os dois. Antônio pergunta se Leo vai dormir lá. Leo responde que tentará. “Sozinha?”, pergunta Antônio. Antônio pergunta se Leo quer que ele fique com ela. Leo diz a Antônio que não a teste. Que beba e vá embora. Eles brindam e bebem. Antônio diz que tem algo a confessar a Leo. Leo diz que ele prossiga. Antônio diz que roubou algumas jóias de Leo. Leo se espanta. Leo pergunta se aconteceu enquanto estivera fora. Antônio diz que não, que ela ainda estava em Madri. Antônio confessa que, aproveitando que Leo estava com amnésia, roubara o que pudera. E também o romance que ela descartara. O romance do frigorífico. Ele o roubou, entregou-o a um colega que o vendeu a um produtor de cinema. Antônio conta que estão fazendo um filme. Leo diz que lera a respeito. Leo então descobre a origem do plágio. Antônio diz que não é um ladrão. Leo concorda. Com o dinheiro da venda do romance, montara o espetáculo com sua mãe. Antônio confessa que era o único jeito de financiá-lo. Leo pergunta se Blanca roubara dela também. Antônio conta que Blanca ficara horrorizada com os roubos. Antônio fala do dia em que Paco retornara de Bruxelas. Leo flagrou Blanca e Antônio discutindo. Leo afirma: “Sim, o dia da paella.”. Antônio revela que a mãe o flagrara. Blanca não queria nem dançar. Blanca ama muito Leo. Leo diz que também a ama. Antônio diz que Blanca sempre o lembra que eles devem muito a Leo. Leo pergunta se Antônio apareceu aquela noite para pagá-la. Leo pergunta quantas trepadas vale a dívida. Pergunta a Antônio o quanto ela vale. Antônio se esquiva. Antônio a pagará quando puder. Leo diz que Antônio não se preocupe. Leo elogia o investimento no lindo espetáculo. Antônio parece incrédulo. Leo diz que a vida é incrível. Tão cruel e tão paradoxal. Tão imprevisível e, às vezes, tão justa. Antônio pergunta se deve ficar ou ir embora. Leo pede que Antônio se vá antes que Leo perca o controle e esqueça que é uma dama. Eles brindam. Leo abre a porta para Antônio e se despede dele. Leo agradece Antônio. Antônio pergunta pelo quê. Leo afirma que ele dera sentido aos

momentos mais obscuros de sua vida. E por ajudá-la a esquecer Paco. Leo não pensava nele por quinze minutos. Diz adeus e se despede.

Toca a campainha no apartamento de Angel. É Leo que lhe entrega seu blazer. Leo pergunta se pode entrar. Angel fica extasiado. Leo diz que a situação lhe lembra o final de “Ricas e famosas”. Leo se senta com Angel à beira de uma lareira. E conta: “As duas amigas escritoras, brindando, sozinhas, distantes do mundo, diante de uma lareira.” Angel concorda, mas observa que Leo é abstinência e que, no filme, era véspera de Ano Novo. É por isso que elas brindam. Leo pede um drinque e ela fará o ano novo. Angel serve Leo uma taça de vinho e pede um beijo a Leo, já que seria ano novo. Angel quer contato com carne humana. Angel diz que Leo é a única carne que está por ali. Leo beija Angel apaixonadamente. Eles brindam.

Figura 20 – Cartaz do filme. Leocadia tentando se embriagar num bar de Madri.



Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e “The Pedro Almodóvar Archives”, editado pela TASCHEN.

### 12.3 Observações críticas

Víctor Fuentes, ao analisar a obra de Almodóvar em *Post-Franco, Postmodern – the films of Pedro Almodóvar* (VERNON e MORRIS (org.), 1995) estipula que as origens pessoais do diretor espanhol ofertam um exemplo paradigmático de um fenômeno chave daquele período, isto é, o deslocamento do centro para a margem ou periferia. O crítico indaga se Almodóvar, com o passar do tempo, permitiu-se repetir a si mesmo, tendo se rendido à tentação da moda, à lógica do mercado a partir das crises e conflitos dos anos 1990. Uma das características desse período foi o *boom* da literatura latino-americana que devolveu às narrativas em língua espanhola o amor

por contar estórias, pela mistura de realidade e fantasia, que teve origem em Cervantes. Ao falar da sua descoberta de Jorge Luís Borges, Almodóvar confessa que foi algo sensacional para ele, embora isso provavelmente não apareça em seus filmes.

Entretanto, as lições aprendidas, não apenas de Borges, mas também de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy e Manuel Puig são de fato evidentes em seu trabalho. Fuentes destaca que a primeira lição aprendida por Almodóvar com a pós-modernidade latino-americana foi a da possibilidade de combinar qualidade com popularidade de tal maneira a ter apelo a uma audiência mais ampla de cinéfilos, dos críticos mais ferrenhos ao público em geral (VERNON e MORRIS (org.), 1995, p. 157).

Ao analisar a presença do elemento carnavalesco, por meio do uso de estratégias de subversão dionisiacas, Fuentes explica que, Almodóvar, no período em que esteve produzindo seus primeiros filmes, o pós-modernismo anunciava o fim da História, o que para o cineasta espanhol possui um significado específico: significava o fim do franquismo tanto quanto do legado fratricida das duas Espanhas. Portanto, o pós-modernismo espanhol ganhou um ar de carnaval, a festa popular, vivida, como a Movidá madrileña, nas ruas e espaços públicos. Segundo Fuentes, Almodóvar traz esse festival para a tela de cinema, confirmando a hipótese desta tese. Parcialmente inspirado pelo *underground* norte-americano de Andy Warhol e John Waters, mas ancorado na tradição literário-artística espanhola, do Arcipreste de Hita, a Miguel de Cervantes, a Francisco de Quevedo, a Francisco de Goya até Pablo Picasso, Ramón del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, e Luís Buñuel, Fuentes destaca que os filmes de Almodóvar são as mais recentes contribuições hispânicas às representações cinemáticas do carnavalesco. (VERNON e MORRIS (org.), 1995, p. 157). Fuentes resume, então que, reinam no universo cinematográfico de Almodóvar o culto da profanação e da subversão lúdica, um contramodelo de produção cultural e libidinal, marcando sua característica marginalidade, segundo os preceitos de Goffman, Becker, Elias e Yoshino vistos mais cedo nesta tese. Não é à toa que sua empresa de produção cinematográfica se chama El Deseo, embora o domínio do desejo para o mercado carregue consigo o risco de que o desejo seja reduzido a uma mera marca comercial, sua força libertária esteja contida sob a camuflagem de um rótulo comercial. (VERNON e MORRIS (org.), 1995, p. 158)

Fuentes destaca ainda que os excessos de drogas, álcool e sexo nos filmes de Almodóvar, até *Ata-me*, possuem um significado emblemático dentro do contexto

daquela Dionisiaca, carnavalesca exaltação com a qual a geração pós-moderna celebra a morte da Espanha da história moderna, envolvendo a conjugação presente do desejo e do prazer. (VERNON e MORRIS (org.), 1995, p. 159). Segundo Fuentes, com total ausência de inibição e um senso pós-moderno próprio do lúdico, Almodóvar recicla estilos e gêneros de diferentes períodos e diretores. Paródia, pastiche, *mise-en-abîme* e intertextualidade caracterizam todos os seus filmes. Junto com o carnavalesco, a canibalização de diversos temas, estilos e modos de representação é uma constante em seus filmes. (VERNON e MORRIS (org.), 1995, p. 159).

Em seus primeiros longa-metragens, o cineasta espanhol apropriou-se de elementos do cinema *underground* norte-americano assim como também de outras manifestações da contracultura popular – os estilos *punk*, a *pop art*, o *rock*, design comercial, e publicidade televisiva – para subverter e fragmentar a narrativa tradicional de um filme. Ainda assim, começando com *Maus hábitos*, seus filmes emergem do *underground* buscando um público mais amplo, tendo como alvo as emoções do público e das mulheres em particular. Influências latino-americanas adicionais vão surgir gradativamente na forma de músicas sentimentais. Como Yolanda declara em *Maus hábitos*, “Eu adoro qualquer música que fale sobre sentimentos – boleros, tangos, merengues, salsas, rancheiras. Abandonando, durante maior parte do filme, os extremos do *underground*, o hibridismo desta fase envolve (1) cinema Hollywoodiano popular, especialmente os melodramas e as comédias dos anos 1940 e 1950 (William Wyler, Douglas Sirk); (2) música sentimental hispânica do mesmo período; e (3) um particularmente espanhol, corrosivo *costumbrismo* que, combinados com um senso visual pós-moderno, dá forma e cor a um todo híbrido explicitamente.

Segundo Marvin D’Lugo, *A flor do meu segredo* sinaliza um novo período de energia criativa para o cinema de Almodóvar. Este foi o primeiro de seus filmes, desde *Mulheres à beira...*, a receber aclamação crítica, na Espanha e no mundo, enquanto o diretor parece ter voltado a produzir um estilo cinematográfico que lhe dava prazer assim como agradava a seu público. Graças a questões de roteiro e de contexto, o filme marca uma mudança no desenvolvimento cinematográfico de Almodóvar. *A flor do meu segredo* não possui nenhuma das cenas de explícitas de sexo de seus três filmes anteriores, talvez uma tácita concessão às duras críticas de feministas e da *Motion Picture Association of America* – MPAA. Segundo D’Lugo, nota-se em *A flor do meu segredo* uma mudança de tom e de visão autoral do que o cinismo de *Kika*. O próprio Almodóvar destaca que, ao contrário de seus filmes anteriores, não existem vilões no filme. Os valores e emoções dos personagens em seu décimo primeiro

longa-metragem parecem compreender uma visão de mundo otimista, apesar dos muitos temas negativos, como adultério, tentativa de suicídio e vício em drogas, todos os quais pontuam a estória narrada. (D'LUGO, 2006, p. 85).

A trama está focada em Leocadia Macías (Marisa Paredes), uma escritora envolvida numa variedade de crises pessoais e profissionais. A sua crise profissional mais destacada é a rejeição de sua bem-sucedida carreira como autora de romances *best-sellers* (as *novelas rosas*) que ela escreve sob o pseudônimo de Amanda Gris. Leo está insatisfeita com a superficialidade do gênero no qual ela está presa por um contrato com uma editora. Num esforço para ajudá-la, sua amiga Betty (Carmen Elías) apresenta Leo a Ángel (Juan Echanove), o editor literário do jornal *El País*. Sem saber que Leo e Amanda Gris são a mesma pessoa, Ángel contrata Leo para escrever resenhas de suas próprias novelas sob um novo pseudônimo, Paz Sufrategui. A trama se desenrola, enquanto a amiga de Betty se envolve emocionalmente com o ex-marido militar de Leo, Paco. Leo acaba tentando suicídio ao tomar conhecimento do pedido de divórcio que Paco pretende lhe apresentar, enquanto trabalha no conflito na região de Sarajevo. Para evitar que Leo volte a insistir na continuidade do casamento com Paco, Betty lhe conta a verdade e Leo tenta suicídio. Ángel acaba publicando a crítica de Paz Sufrategui aos romances de Amanda Gris, enquanto Ángel passa a ser o *ghostwriter* das novelas que garantirão à Leo a não ruptura do contrato com a editora. O filme termina com Leo e Ángel brindando no apartamento deste último, fazendo-a lembrar da cena final do filme de George Cukor, *Rich and famous*. (D'LUGO, 2006, p. 86).

Segundo D'Lugo, o filme apresenta uma série de camadas de temas dentro de uma mesma trama. As três principais linhas temáticas do filme são o melodrama, neste filme tratado mais como tema do que como estilo narrativo; o espaço urbano, reconfigurado com a tensão cidade grande/interior bucólico; e, talvez, mais centralmente, a luta pela criatividade autoral num mundo envolto pela cultura de massas. (D'LUGO, 2006, p. 86). Segundo D'Lugo, a cena em que Leo caminha pelas ruas onde estudantes de medicina fazem um protesto contra o governo, até que encontra Ángel, é o primeiro comentário político nos filmes de Almodóvar. (D'LUGO, 2006, p. 91).

D'Lugo identifica algumas intertextualidades importantes na narrativa: o filme *Surcos* é a referência para a cena em que a mãe de Leo anuncie seu retorno ao vilarejo no interior do país; e a *mise-en-scène* da reunião de Ángel e Leo no meio da multidão que protesta contra o governo relembra o encontro de Ingrid Bergman e

George Sanders se abraçando no meio de um festival religioso na cena final do filme de Roberto Rossellini *Viaggio em Italia* (1948). Ainda segundo o crítico D'Lugo, junto a estas tensões estão justapostas as canções de artistas latino-americanos, que sonorizam a dimensão melodramática da identidade da heroína enquanto radicalmente reconfiguram o fragmentado mapa da vida de Leo. Isto porque na cena em que ela tenta suicídio, Almodóvar dispõe no apartamento um mapa da Espanha. Desafiando a geografia e até mesmo o tempo – as canções são músicas muito populares no público espanhol – os cantores são figuras simbólicas que falam a partir de posições sociais marginais: as de gênero, raça, homossexualidade e colonialismo. (D'LUGO, 2006, p. 92).

#### 12.4 Representações da marginalidade em “A flor do meu segredo”

Segundo os princípios da Sociologia do Desvio de Goffman, Becker, Elias e Yoshino, *A flor do meu segredo* apresenta uma série de personagens que podem ser considerados marginais. A protagonista, Leo, é uma álcoolatra que está em busca de reconfigurar sua vida profissional com a ajuda de sua melhor amiga, Betty, a psicóloga, que, marginalmente, é amante do marido de Leo.

No que diz respeito às discussões sobre criatividade e autoria, Leo também é marginal e recusa continuar a fornecer *novelas rosas* para respeitar o contrato que mantém com a editora. Aqui, identificamos Almodóvar fazendo uma crítica dos meios de comunicação de massa e das concessões estéticas que um autor criativo deve fazer para manter sua posição de destaque no mercado cultural.

Almodóvar também faz, magistralmente, uma recuperação cinematográfica das tradições hispânicas, especialmente, do flamenco, representado no filme pelo famoso bailarino Joaquín Cortéz e pela sua mãe Blanca. O personagem de Joaquín se apropria de um roteiro que havia sido descartado no lixo por Leo e o vende para um produtor cinematográfico que logo se apropria dele e começa a produzir um filme dentro do filme. Com o dinheiro arrecadado com a venda do roteiro *dark* de Leo, recusado pela editora, o personagem de Joaquín consegue o financiamento para montar um espetáculo de flamenco onde sua mãe e ele brilham ao final do filme, assistidos por Leo e Ángel, que, entre indas e vindas, acabam se tornando amantes, fazendo com que o romance de Leo com Paco ganhe uma solução positiva, construtiva e otimista.



## 13 CARNE TRÊMULA (1997)

### 13.1 Dados gerais<sup>37</sup>:

**Produção:** El Deseo S.A., CiBy 2000, France 3 Cinéma (co-produção).

**Direção:** Pedro Almodóvar

**Roteiro:** Pedro Almodóvar, Jorge Guerricaechevarría, Ray Loriga, Ruth Rendell.

**Fotografia:** Affonso Beato

**Edição:** José Salcedo

**Elenco:** Katrina Bayonas

**Design de Produção:** Antxón Gómez

**Direção de Arte:** Antxón Gómez

**Figurino:** José María de Cossío

**Produção Executiva:** Agustín Almodóvar

**Formato:** 35 mm, cor/p&b.

**Duração:** 103 min.

**Data de Lançamento:** 10 de outubro de 1997

**Distribuição:** Warner Bros. (1997, Espanha), Goldwyn Films (1997, EUA)

**Elenco:** Javier Bardem (David de Paz); Francesca Neri (Elena Benedetti); Liberto Rabal (Victor Plaza); Ángela Molina (Clara); José Sancho (Sancho); Penélope Cruz (Isabel Plaza Caballero); Pilar Bardem (Dona do Centro de Mesa); Aléx Ângulo (Motorista do ônibus); Mariola Fuentes (Clementina); Yael Be (menina); Josep Molins (Josep); Daniel Lanchas (Motorista); María Rosenfeldt (menina); Antonio Henares (jogador de basquete sobre rodas); Diego de Paz (jogador de basquete sobre rodas); Matías Prats (voz).

#### Créditos complementares:

**Produtor:** Agustín Almodóvar.

**Música:** Alberto Iglesias.

**Departamento de Maquiagem:** Antoñita Viuda de Ruiz (perucas); Fermín Galán (cabelereiro); Juan Pedro Hernández (maquiador); Patricia Rodríguez (maquiadora).

**Gestão de produção:** Belén Bernuy (gerente de produção de unidade); Esther García (gerente de produção); Aude Girard (supervisor de produção – França); Toni Novella (gerente de produção assistente); Pilar Pérez (gerente de produção assistente); Alejandro Vázquez (gerente de produção).

**Diretor de segunda unidade ou diretor assistente:** Álvaro de Armiñán (segundo diretor assistente); Covadonga R. Gamboa (segundo assistente de direção); Pedro Lazaga (primeiro assistente de direção); Luisfer Machi (estagiário de assistente de direção); Ana Muñoz (segunda assistente de direção).

**Departamento de Arte:** José Altit (adereços); Gonzalo Ansó (adereços); Emilio Ardura (estofamentos); Ion Arretxe (assistente de decoração de set); Agustí Camps (decorador de set assistente); María Pilar Castellano (estagiário de decoração de set); Felipe de Paco (decoração); Federico García Cambero (assistente de set); Enrique García (construtor de set); Vázquez Hermanos (proprietário de locação); Juan Vicente Riuve (adereços); Juan Ignacio Viñuales (adereços).

<sup>37</sup> Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), acessado em 29/12/2018, às 12h11.

**Departamento de som:** José Antonio Bermúdez (mixer de som); Pablo Bueno (estagiário de som); Luis Castro (efeitos de som); Sergio Corral (estagiário de som); María del Mar González (operadora de boom); Antonio Illán (gravador de som); Bernardo Menz (som).

**Efeitos especiais:** Antonio Molina (efeitos especiais).

**Efeitos visuais:** Jorge Cavo (artista digital: sequência de abertura); Pablo Núñez (ópticos).

**Departamento de Câmera e Elétrico:** Alberto Arnal (eletricista); Águeda Balogh (estagiária de câmera); Enrique Bello (chefe eletricista); Fernando Beltrán (eletricista); Joan Benet (assistente de câmera); Francesc Brualla (gaffer); David Carretero (segundo assistente de câmera); Rafael Castro (eletricista); Ignacio Charrabe (estagiário de câmera); Jacobo Escamilla (técnico de vídeo); Ángel Gómez (eletricista); Luis Hidalgo (eletricista); Julio Madurga (operador de câmera); Joaquín Manchado (operador de steadicam); Daniel Martínez (fotógrafo de still); Eugenio Martínez (eletricista); Carlos Miguel (eletricista chefe); Enrique Pérez (eletricista); Juan Ramos (assistente de steadicam).

**Departamento de Elenco:** Natalia Luxic (assistente de elenco); Isabel Martínez (assistente de elenco).

**Departamento de Figurino:** Humberto Cornejo (figurino); Eva Salas (figurino); Alejandro Van Rooy (designer de figurinos assistente).

**Departamento Editorial:** Felisa Catalinas (cortador de negativos); Manolo Laguna (editor assistente); Ximo Michavila (colorista de telecinagem); Rosa Ortiz (editora assistente); Chema Alba (supervisora de restauração); Luis Escalada (restauração digital); Arrate Etxebarria (restauração digital).

**Departamento de Música:** Alfredo Anaya (músico: percussão); Cayetana Castaño (músicista: trompa inglesa e oboé); Liliam María Castillo (musicista: piano); Susana Cermeño (musicista: harpa); José Luis Crespo (mixer de música); Armenio de Melo (musicista: violão); Raquel Fernández (engenheira de música); Antonio García de Diego (musicista: bandolim); Tomás Garrido (regente); Lucio Godoy (produtor musical/musicista: flauta); Antonio Goig (musicista: clarinete); Alberto Iglesias (produtor musical); Miguel Iniesta (musicista: bandolim); Antonio Olariaga (engenheiro musical); Antonio Serrano (musicista: harmônica).

**Departamento de transportes:** Ángel Frutos (motorista); Juan Luis Grande (motorista); Julián Hernández (motorista); Miguel Ángel López (motorista); Ángel Megino (transporte); Carmelo Morón (motorista); Agustin Ruiz (motorista); Javier Sánchez (motorista); Bernardino Villanueva (motorista).

**Outros membros da equipe:** Alfonso Aguirre (diretor de laboratório); Carola Ângulo (gerente de palco); Emílio Ardura (tapeçaria); Simone Benzakein (assessoria de imprensa: Europa); Belén Bernuy (gerente de palco); Victor Bustarviejo (treinador de basquete); Adela Donamaría (administração de equipe); Sergio Díaz (produtor assistente); Imanol Echeverría (gerente de palco); Dalila García (tradutora); Lola García (diretora assistente); Ángel García (treinador de basquete); Beatriz Gordo (administradora de equipe); Marisa Ibarra (supervisora de script); Juan Lara (treinador de basquete); Pablo Núñez (designer de créditos); Pedro Paz (assistente do diretor); Francisco Javier Roa (making-of); Michel Ruben (assistente do produtor); Ana Sanz (administradora de equipe); Rosa María Serrano (administradora de equipe); Paz Sufrategui (assessoria de imprensa e promoção); Nicolás Tapia (assistente de produção); Óscar Valero (administrador).

## 13.2 Translado:

O filme começa com um letreiro que destaca a implantação de um estado de exceção em toda a Espanha. Segundo o letreiro, a defesa da paz, do progresso da Espanha e dos direitos dos espanhóis obrigaram o governo a suspender os artigos da lei que afetavam a liberdade de expressão, liberdade de residência, liberdade de reunião e associação e o artigo dezoito, pelo qual nenhum espanhol poderia ser detido, exceto nos casos e na forma que prescreviam as leis. O filme se inicia na Madri de 1970. Vemos um funcionário da prefeitura de Madri fazendo a manutenção de uma estrela iluminada, provavelmente, uma decoração de rua. Ouvimos o grito de uma mulher. A câmera se aproxima da fachada do prédio de onde partiu o grito. Uma senhora costura ouvindo no rádio o decreto do Estado de Exceção. A mulher continua gritando. A dona da pensão se levanta, veste um robe e vai verificar o que está acontecendo. A dona da pensão encontra a personagem de Penélope Cruz grávida, prestes a dar a luz. Isabelita levanta com dificuldade. A dona da pensão e Isabelita saem da pensão em busca de um hospital. Dona Centro avista um ônibus passando na rua. Ela o faz parar para que elas embarquem em direção a um hospital. As duas entram no ônibus, enquanto Isabelita está em trabalho de parto. O motorista, contrariado, leva Dona Centro e Isabelita ao hospital mais próximo. A bolsa de líquido amniótico estoura e a água molha o piso do ônibus. Dona Centro resolve fazer o parto do bebê mesmo dentro do ônibus. O motorista estaciona. Dona Centro posiciona-se diante de Isabelita, lhe abre as pernas e pede que ela empurre o bebê. O ônibus para diante da decoração de rua que estava sofrendo manutenção. O bebê nasce assim que o ônibus para e é um menino. Dona Centro e o motorista fazem o parto normal do bebê. A placenta fica dentro de Isabelita. Dona Centro a orienta a expelí-la. Enquanto isso, insiste para que o motorista chegue logo a um hospital. Dona Centro pergunta qual vai ser o nome do bebê. Isabelita responde: "Victor." Dona Centro mostra Madri para o bebê, enquanto a câmera passeia por monumentos da cidade.

Corta para a cobertura televisiva do parto de Victor. O prefeito de Madri visitou o recém-nascido e lhe deu sua primeira cesta básica. O dono da empresa de ônibus concede a mãe e ao filho um bilhete vitalício para que usem os ônibus de Madri gratuitamente. Vinte anos se passam. Vemos Victor adulto, dirigindo sua moto por Madri. Corta para dois policiais dentro de um carro, em serviço. O policial motorista toma um gole de uma bebida. Ouvimos, na trilha sonora, uma canção tradicional

espanhola sobre cachorros. Os policiais passam pelas ruas de Madri, repletas de gente à noite. O policial que bebeu e que está dirigindo comenta com o colega: “Aí estão: roubando, trapaceando, traindo e se corrompendo uns aos outros.” Vemos Victor pegando dinheiro de um armário de aço. Corta novamente para o policial que comenta que eles são sentinelas de um rebanho doente. O policial motorista oferece bebida ao colega, que a recusa dizendo que ele bebe pelos dois. Vemos a esposa do policial molhando plantas na sacada do apartamento. Toca o telefone. O policial motorista liga para a esposa que está com um olho roxo. Ele pergunta o que ela estava fazendo. Ela responde que molhava plantas. Ele pergunta não está chateada, mas quebrada. O policial pede perdão pela maneira como agira. A esposa diz a Sancho que não gosta de falar sobre o assunto por telefone. Eles se despedem e Sancho toma mais whisky, enquanto dirige. Sancho diz ao colega que sua esposa o está traindo. Sancho afirma que Clara está se deitando com outro. O colega dele acha a ideia absurda. Sancho não sabe o que fazer. O colega sugere que ele tente beber menos. Sancho diz que quem não bebe, acha que, não bebendo, tudo estará solucionado. O colega diz a Sancho que o álcool não ajuda em nada. Sancho comenta que se não bebesse, mataria Clara. O colega pede que ele pare de falar besteira. Sancho comenta que essa é a única maneira de uma mulher não trair. Sancho comenta que também poderia matar seu amante. Mas ele não sabe quem é. Sancho se pergunta se seria algum dos pedestres que observam ao passar de carro. Sancho comenta que qualquer um daqueles babacas poderia estar comendo sua mulher, enquanto ele está trabalhando. Sancho toma mais whisky.

Vemos uma mulher fumando um baseado. Vemos um porta-copos com a marca do batom vermelho da mulher, seu nome, Helena, e seu telefone. Victor beija a marca de batom, enquanto tenta ligar para Helena de um telefone público. O telefone dá ocupado. Vemos Helena falando ao telefone com outra pessoa. Helena está tentando comprar mais drogas. Helena pede ao traficante que lhe traga também um pouco de chocolate. Assim, não terá que sair. Senta-se, liga a tevê assiste uma reportagem sobre o estado dos hospitais de Madri. O telefone toca. É Victor. Ele se identifica. Helena não se lembra dele. Ele diz: “Victor, o cara do sábado passado.”. Helena pergunta: “Que cara?”. Victor a lembra que eles transaram no banheiro de um bar. Helena acende um cigarro e comenta que estava muito drogada. Victor comenta que Helena lhe dera o seu telefone e que eles combinaram de se ver naquela noite. Helena inventa uma desculpa para desvencilhar-se de Victor. Victor pergunta onde ela vai.

Helena diz que tem um encontro e que ele ligue outro dia. Victor insiste, com ciúmes. Helena diz que já tinha esquecido o combinado. Victor estava com uma pizza, como ela dissera que gostava. Helena o xinga de besta. Victor responde que a pizza ainda estava quente. Helena sugere que Victor a coma e que não a ligue mais. E desliga o telefone. Na tevê, Helena assiste “Ensaio de um crime”. Victor desliga o orelhão e pega um ônibus com seu passe vitalício. Victor fica no ônibus dando voltas por Madri. O motorista pergunta se ele não pretende descer. O motorista pergunta aonde Victor vai. Ele responde que não sabe. Talvez a lugar nenhum. O motorista diz que o ônibus não é um hotel. O motorista insiste em saber seu destino. Victor insiste que não vai a lugar nenhum e pergunta se há algum problema. O motorista acende um cigarro e pergunta a Victor se ele passará a noite com ele no ônibus. Victor responde que já vai descer. O motorista pergunta quando. Victor responde que não sabe, talvez logo. O motorista pede que ele desça em seguida e que tome cuidado. Victor xinga o motorista de filho-da-puta. O ônibus passa em frente ao prédio de Helena, que está na sacada. Victor resolve descer. Salta do ônibus e cospe o chiclete que mascava. Helena aparece na sacada novamente. Victor se esconde no orelhão. Victor descobre que Helena não saíra de casa e a xinga de mentirosa. Helena fala ao telefone enquanto joga tarô. Toca o interfone. Helena pensa que é o traficante, mas é Victor. Helena abre a porta pensando que é seu traficante. Victor sobe para o apartamento de Helena e entra porta adentro. Ouve a voz de Helena pedindo que a espere na sala e que não mexa em nada. Helena encontra Victor dentro do apartamento e pergunta que merda ele está fazendo ali. Victor diz que ela abriu a porta. Helena afirma que não abriu para ele. Que pensara que era outra pessoa. Victor responde que era ele. Victor a lembra que, na semana anterior, combinara de sair com ele. Helena pergunta quem ele acha que é. Victor responde mostrando o papel alumínio que ela usara parasse drogar. Helena diz que aquilo não era da conta dele. Manda-o sair. Victor pede que ela tome cuidado, que ele não faltara com respeito a ela. Victor diz que irá embora quando ela lhe der uma explicação. Helena vai ao quarto. Victor responde que ela não precisava ficar daquele jeito, que só queria conversar. Victor diz que conhece Helena há uma semana e que treparam como loucos. Para ele, era a primeira vez. E também era a primeira vez que roubara na pizzaria onde trabalhava. Ele observa um porta-retrato com a foto da primeira comunhão de Helena. E explica que o fez para estar com ela. Helena aparece apontando uma arma para Victor. Helena manda que ele vá embora. Helena enxota Victor com a pistola, perguntando quem ele acha que é. Diz que só

porque transaram na outra noite, naquele momento, se sentia no direito de entrar em sua casa e pedir-lhe explicações. Helena pergunta de onde ele saíra. Victor pede-a que não o insulte. Helena responde que ele nem sequer metera o pau nela. Que ele precisava aprender muito. Neste momento, Victor empurra Helena e manda que ela cale a boca. A arma dispara acidentalmente e atinge um vidro da sacada. Enquanto isto, na televisão passa um filme de terror onde também há um tiro. Vemos o corpo de uma mulher morta no filme da tevê.

Corta para os policiais recebendo um chamado para investigar o tiro. O prédio ficava na rua Eduardo Dato, nº. 8. A senhora que telefonara morava no segundo andar. Sancho e seu colega resolvem atender o chamado. Victor aparece sentado no sofá da sala do apartamento de Helena vendo o filme de terror. Helena está desmaiada. O filme na tevê mostra um corpo de mulher sendo incinerado. Helena acorda e vê a arma de fogo entre o telefone e sobre as cartas de tarô. Helena pergunta porque Victor ainda estava ali. Victor pega a arma e diz que não a deixaria ali desmaiada. Victor pergunta quem ela achava que ele era. Helena se levanta reclamando de dor. Helena comenta que Victor ferira sua cabeça. Helena pede que Victor vá embora ou ela chamará a polícia. Helena quer fumar maconha. O traficante tocou o interfone e Victor dissera que ela não estava. O traficante ficou uma fera, levou a droga e os chocolates que ela pedira. Helena ataca Victor. Victor a imobiliza. Sancho e seu parceiro chegam ao prédio. Sancho vê, pela janela, Victor e Helena brigando. Sancho toca o interfone da vizinha de Helena que chamara a polícia. Elas abrem a porta. Os policiais entram no prédio. Os policiais brigam enquanto sobem as escadas. Sancho fica contrariado porque o colega acha que precisam de reforços e ele está bêbado. Os policiais se posicionam de armas em punho na porta do apartamento de Helena. Victor está de saída e deixa a pistola numa mesa na entrada do apartamento a pedido de Helena. Victor abre a porta e os policiais ficam do lado de fora tentando entrar, porque Victor fecha a porta assim que os avista. Eles pedem que Victor abra a porta, enquanto Helena observa. Victor abre a porta, mas pega Helena como refém, apontado-lhe a arma na cabeça. Os policiais pedem que Victor fique tranquilo e solte Helena. Victor diz que não fizera nada. Pede que Helena o defenda. Os dois policiais estão com as armas apontadas para Victor. Victor repete que não fizera nada. Sancho pergunta sobre a ferida na cabeça de Helena. Victor responde que não sabe. Sancho ameaça Victor. O outro policial pergunta o nome de Victor. Ele responde: “Sou Victor Plaza.”. O policial interpretado por Javier Bárdem pede que

Victor se renda, entregue a pistola e Helena e que depois conversarão. Victor concorda, mas pede que Sancho pare de apontar a arma para os genitais de Victor. Sancho ameaça Victor. O policial interpretado por Javier Bárdem aponta para Sancho. Sancho diz que assim, David o atingirá. Sancho diz que David está apontando a arma para um superior. David diz que está apontando contra um louco e bêbado. Helena e Victor assistem, apreensivos. David desarma Sancho e volta a apontar para Victor. Propõe um trato. David pede que Victor abaixe a pistola e solte Helena. Helena fica encantada pela bravura de David. Sancho avança sobre Victor e tenta desarmá-lo. Sancho e Victor entram em luta corporal. David pede que ambos soltem o revólver. David pede que Helena vá embora. Ela sai correndo. A arma dispara enquanto Helena está descendo as escadas. David é atingido. Pede a Helena que vá embora.

Corta para um time de basquete sobre cadeira de rodas entrando em quadra. Um locutor de tevê anuncia que durante os jogos Paralímpicos de 92, a seleção espanhola derrotara a Argentina. Corta para Victor jogando um jogo na cadeira. A tevê mostra cenas do jogo da seleção paraolímpica da Espanha. Surge a imagem de Helena Benedetti torcendo pelo seu marido, David da Paz, que faz uma cesta. O locutor de tevê conta a história de como David ficara paraplégico. Victor vê a imagem de Helena torcendo pela tevê e diz que quer que ela sofra o que ele sofreu. Victor se aproxima da tevê e começa a tocar uma canção melodramática. Victor vê as cenas televisionadas da vitória de David. A mãe de Victor lhe avisa que está com câncer que não aguentará sobreviver até que Victor saia da cadeia. Ela lhe deixa uma casa como herança e algumas economias. A mãe de Victor lhe escrevera uma carta e confessa que não fora uma boa mãe. Victor escreve uma resposta para a mãe dizendo que não se envolvera com drogas nem pegara aids. Almodóvar filma o descanso de copo com a marca de batom de Helena e seu número de telefone. Victor conta a mãe que está estudando muito e que passa os dias dando aulas. De Pedagogia, de ferraria, de artesanato, até de teologia. Victor conta a mãe que, com as aulas, diminui sua pena e aprende mais. Conta que está aprendendo búlgaro com um colega na prisão. Victor também ficara aficcionado pela Bíblia. Estava lendo Gênesis. Victor diz a mãe que ela vai achar que ele enlouqueceu, mas ele diz que se ocupa para não enlouquecer. Victor treina na cela golpes de artes marciais.

Quatro anos se passam. Victor está livre. Anda alegremente por Madri. Victor vê um anúncio de David fazendo uma cesta na cadeira de rodas e o xinga de filho-da-puta. Corta para David pendurando uma coleção de fotos na parede da casa onde

vive com Helena. David está no apartamento treinando arremessos a cesta. Corta para Victor chegando a sua casa. Victor vai ao cemitério conversar com a mãe. Conta-lhe que faz dois dias que está livre. Não fora antes porque estava limpando a casa. Naquele dia, fora ao banco sacar a herança da mãe, cento e cinquenta mil pesetas. Victor, no caminho para o cemitério, tentara calcular quantos programas sua mãe fizera para economizar aquele montante. Victor concluiu que ela deve ter se deitado, pelo menos, com mil homens. E ele conseguira a mesma quantidade sem trepar nenhuma vez. Ele afirma que não era justo. O que sua mãe sofrera na vida não era justo. Victor se vira e vê um cortejo de um funeral em que estão Helena e David. Trata-se do enterro do pai de Helena. Victor observa à distância. Depois, se aproxima e cumprimenta Helena e sua mãe sem ser reconhecido totalmente. Helena apenas intui que o conhecia de algum lugar. Victor pega algumas flores do túmulo do pai de Helena para colocar no túmulo de sua mãe. Victor abre o cartão e descobre que Helena está trabalhando na casa El Fontanar de assistência infantil. Clara, esposa de Sancho, aparece atrasada para o enterro do cônsul Benedetti, pai de Helena. O coveiro informa a Clara que o enterro já terminara. Victor puxa assunto com Clara. Clara pergunta se Victor conhecia o cônsul morto. Victor diz que era amigo de Helena e que só sabia que ele era um diplomata italiano e que tinha uma pistola. Clara diz que conhecia mais ao David. Victor pergunta a Clara se ela acha que eles são felizes. Clara pergunta: “Os mortos?”. Clara diz que pode ser, que se pergunta a mesma coisa. Victor diz que se referia a David e Helena. Clara responde que não sabe, que Victor pergunte a eles. Victor leva Clara ao túmulo de sua mãe, onde deposita flores. Clara pergunta se ele a conhecia. Victor diz que era sua mãe. Clara ajeita as flores. Diz a Victor que deixara o carro em uma das entradas do cemitério. Clara diz que se Victor a ajudar a encontrá-lo, levaria-o aonde ele quisesse. Victor aceita. Clara comenta que não tem o menor sentido de orientação. Victor pergunta se ela se lembra da marca e da cor do carro. Clara oferece carona para Victor e eles vão embora. Eles chegam a casa de Victor. Clara se espanta com a pobreza do lugar e diz que parece Sarajevo. Victor diz a Clara que vão desapropriar a casa e vão derrubar tudo. Clara pergunta quando. Victor diz que não sabe. Ele conta que vão construir uma avenida muito importante. Victor acha que ela vai se chamar “Príncipe das Astúrias”. Victor pergunta se Clara quer tomar um drinque. Clara diz que um drinque a ajudaria a esquentar. Victor recebe Clara em sua humilde casa. Ele acabara de se mudar e ainda não mobiliou a casa. Clara se assusta com a simplicidade do lugar. Victor mostra a Clara que tem dinheiro para levá-



la aonde ela quiser. Cento e cinquenta mil pesetas. Clara se recusa a ficar. Victor conta que não roubara o dinheiro, mas o ganhara de herança. Clara pergunta o que há? Ela diz que se chama Clara e pede que ele não fique chateado. Eles se verão outro dia. Ele se desculpa e diz que se chama Victor. Clara sai e se despede de Victor.

Corta para Helena massageando as costas de David no banho. David diz que a massagem estava ótima. Eles se beijam. David faz sexo oral em Helena na banheira. Helena conta que vira Victor Plaza no enterro de seu pai. David pergunta: “Victor?”. Helena responde afirmativamente. David pergunta se ela tem certeza. Ele não o vira. Helena diz que David estava de costas. Helena conta que o vira no final, quando David ia para o carro com Sancho. David chama Victor de filho-da-puta. Pergunta se Victor falara algo. Helena conta que ele lhe dera os pêames. David comenta que Victor é um psicopata. David se pergunta como ele soubera do enterro. Helena responde que não sabe. David cogita a possibilidade de Victor ter seguido Helena. Que eles devem denunciá-lo à polícia. Helena pede a David que não faça nada. David diz que não deixaria Victor seguindo Helena por Madri. Helena comenta que não podem denunciá-lo por ter dado os pêames em um lugar público.

Corta para Victor indo até o lar assistencial infantil El Fontanar, onde Helena trabalha. Victor observa os funcionários e as crianças do abrigo. Até ver Helena. Corta para David indo a casa de Victor. Victor está se exercitando enquanto David entra em sua casa. Victor alerta a David que ele está invadindo sua casa. David diz que está pouco se importando. David pergunta a Victor o que ele fazia espiando sua mulher no enterro do sogro. Victor responde que não estava espiando ninguém. Conta que sua mãe morrera enquanto ele estivera preso. Victor conta que se deparou com o enterro do pai de Helena por casualidade. David diz que Victor está sempre onde não deve. Victor concorda. E diz que não tem a mesma sorte de David. Até nos piores momentos, David sai ganhando. David responde que se Victor se aproximar de sua mulher, lhe quebraria a cara. Victor pergunta como. David dá um soco nos genitais de Victor. Os dois comemoram o gol que está passando na tevê. David e Victor riem. David se despede e diz que já o avisara. Victor, ironicamente, faz flexões, enquanto David sai e cadeira de rodas. David vai até o carro estacionado e, depois de se posicionar como motorista e guardar a cadeira de rodas, vê Clara, esposa de Sancho chegando a casa de Victor. David vê Clara dando um sofá-cama a Victor, que o carrega para dentro de casa. Victor e Clara arrumam o sofá-cama na casa dele. Victor pega uma Bíblia e entrega um papel a Clara. Clara pergunta do que se trata. Victor

pede que ela leia. São os exames médicos de Victor, que comprovam que ele não é soropositivo. Victor diz a Clara que está bem saudável. Clara confirma que ele está saudável mesmo. Victor conta a Clara que acabara de sair da prisão. David descobre que Victor e Clara são amantes. Victor transa com Clara. Clara reclama que nem percebeu. Victor diz que não teve muitas experiências. Clara concorda. Victor pede a Clara que o ensine a transar. Clara responde que isso não se ensina. Victor responde que tudo pode ser ensinado. E diz que, se fica com tesão, aprende muito rápido. Victor diz a Clara que quer ser o melhor amante do mundo. Clara acha engraçado. Victor pede que Clara lhe diga do que ela gosta, com o que ela sonha quando se masturba, quer saber de tudo. Victor diz a Clara que tem todo o tempo do mundo para aprender. Clara comenta que Victor a comeu como se ela fosse uma galinha. Victor se lamenta. Clara explica que, em primeiro lugar, não vá direto à vagina. Victor concorda. Nem para lambê-la, nem para comê-la. Clara ensina que Victor deve, antes, prepará-la. E ela lhe dirá quando estiver pronta. Victor pergunta como vai saber. Clara diz que ele aprenderá a perceber. Victor questiona Clara se essa realmente é a verdade. Clara diz, rindo, que a primeira lição ele já sabe. Fazer amor é coisa de dois. Victor se entusiasma e pergunta qual é a segunda lição. Eles se beijam.

Corta para David na quadra de treino de basquete paraolímpico. O time está treinando. Corta para Helena chegando ao lar El Fontanar. Helena pergunta a Clemen como foi a manhã. Clemen diz que fora um inferno. Clemen comenta que teve que mandar um funcionário embora. Helena pergunta sobre as crianças. Clemen afirma que elas estão em boas mãos. Chegara um novo voluntário. Helena pergunta se ele tinha referências. Clemen comenta que ele sabia sobre caldeiras. Helena se impressiona e pergunta se ele consertara o aquecimento. Clemen confirma que sim. Helena fica surpresa. E pergunta de onde ele viera. Quem ele era. Clemen conta que ele era doador de sangue e estudara Pedagogia. Prometera que ficaria o ano inteiro. Clemen diz que ele causara boa impressão. Helena concorda. Clemen comenta que ele a vira tão agoniada que se oferecera para cuidar das crianças. Clemen espera que Helena não se importe. As crianças estavam se divertindo muito. Tanto, que parecia inacreditável. Clemen abre a porta da sala de aula para Helena. As crianças estão montadas sobre Victor. Victor está com uma máscara de lobo. Clemen o chama. Victor tira a máscara e revela seu rosto a Helena. Clemen apresenta Victor a Helena, que fica estupefata. Clemen vai cuidar das crianças, enquanto Victor vai conversar com Helena. Helena pergunta o que Victor pretende. Victor responde que quer ajudar.

Helena pergunta como, perseguindo-a como um psicopata? Victor responde que não a está seguindo. Helena responde que desde que Victor saíra da prisão, ela o via por todos os lugares. Victor se desculpa, mas explica que viviam na mesma cidade. Helena acha que Victor não poderia ficar ali. Victor pergunta porquê. Clemen afirmara que, apresentando seu diploma de Pedagogia e o carnê da Cruz Vermelha, era suficiente. Helena pergunta quando ele estudara Pedagogia. Victor responde que estudara à distância, na prisão. Helena pergunta se ele contara isso a Clemen. Que ele estivera preso. Victor responde que esteve preso por causa de Helena. Victor pergunta o que é o abrigo. Uma ONG ou um ministério. Helena responde que aquela é uma casa que acolhe doze crianças que já sofreram o bastante. Helena não quer que os problemas que eles dois têm os afetem. Victor faz uma citação bíblica e Helena se retira.

Corta para Victor e Clara se deitando juntos na casa de Victor. Victor pergunta a Clara qual a lição do dia, enquanto se despe. Clara diz que a lição do dia será o que ele quiser. Victor diz que não. David fotografa os dois juntos secretamente. Clara diz que a lição número onze é que não há maior prazer para uma mulher do que ver gozar o homem que ama. Victor pede que Clara não se apaixone por ele. Victor fecha as cortinas. Clara diz que ele a deveria ter avisado antes. Corta para Clara entrando em casa. Ela encontra Sancho cozinhando. Sancho pergunta de onde Clara vinha. Clara responde que passara a manhã dando aula. Sancho pergunta aula de quê. Ela responde que estivera dando aulas de dança. Clara desconversa e pergunta o que Sancho está cozinhando. Sancho responde que cozinha rabo de boi ao conhaque. Clara pergunta porquê. Estariam celebrando algo? Sancho diz que é o décimo segundo aniversário de casamento deles. Por isso, tirara a tarde de folga. Sancho bebe conhaque. Clara se desculpa por ter esquecido da data. Sancho a desculpa e pede que ela espere na sala, que ele cuidará de tudo. Clara pede a Sancho que a sirva um drinque. Clara se deita no sofá para assistir tevê. Sancho, com as bebidas nas mãos, comenta que Clara parece um homem deitado para assistir tevê no sofá. Clara comenta que não sabia que se deitar no sofá fosse coisa de homem. Sancho diz que é. Clara diz que está cansada. Sancho comenta que ela dança com muita energia. Sancho pergunta porque Clara voltara a dançar depois de sete anos? Clara responde que, talvez, voltará a dançar. Clara diz que precisa estar ocupada. Sancho pede que ela se ocupe deles. Clara pergunta a Sancho porque não se separam. Sancho dá um tapa na cara de Clara. Sancho diz que enquanto continuar amando

Clara, eles não se separarão. Clara diz que, um dia, perderá o medo de Sancho. E presente que, este dia não demorará a chegar. Sancho diz que vai à cozinha. Clara pede que ele não a bata nunca mais. Sancho diz que dói mais nele do que nela. Sancho diz que colocará a mesa. Sancho pede perdão a Clara, que se esquiva.

Corta para Victor saindo de casa para ir ao El Fontanar observado secretamente por David. David segue Victor. Victor entra no ônibus. David segue o ônibus e vê Victor saltar no El Fontanar. Rosa e Clemen discutem sobre uma dívida. David entra no El Fontanar e pergunta sobre Helena. David bate à porta do escritório de Helena. Helena recebe David. Pergunta porque ele está ali. David diz que sabe que Victor está trabalhando ali. Helena revela que Victor trabalha como voluntário. Helena pede que David não faça um drama. David pergunta como ela pôde admiti-lo. Helena conta que não o admitiu. Chegara um dia e ele já estava lá. David diz que não entende. Helena diz a David que a ONG não é o exército. Que ela não poderia desautorizar a Lola e Clemen sem explicações. Além do mais, Victor trabalhava bem. David fica enfurecido. Helena pergunta o que ele quer que ela faça. Victor aparece na sala de Helena. David e Victor querem conversar, mas Helena não quer deixá-los a sós. Helena sai. David fala, claramente, que Helena é sua mulher. E que é louco por ela. Para defendê-la, seria capaz de qualquer coisa, porque é a única que ama. David o avisa que, como todos os paraplégicos, tem pavio curto. Victor responde que não duvida que David ame Helena, nem que tenha pavio curto. Mas que ele não tem nada a ver com isso. David diz que ele tem a ver sim. David comenta que, antes de conhecê-lo, olhava para cima, para o sol, para as estrelas, para a lua. Depois de conhecê-lo, tem que olhar para o chão. Deve olhar a bosta dos cachorros para não sujar as mãos. As poças de água, os buracos, o meio-fio, para não quebrar a cabeça. Victor o condenara a olhar para baixo. Victor diz que não o condenara a nada. David diz a Victor que ele não disparara por acidente. Victor diz que não foi um acidente. David agarra a gola de Victor, que diz que não fora ele quem disparara. Fora Sancho. Clara o contara. David pergunta como Sancho disparara se a pistola estava com Victor. Victor derruba David da cadeira. E diz a David que não quis apertar o gatilho contra David. Com uma pistola de brinquedo, demonstra a David que Sancho disparara. Victor apertara o gatilho, mas fora Sancho que apertara seu dedo. E Victor diz que não fora por acaso. Mas porque David estava tendo um caso com Clara. Clara pensava em abandonar Sancho para ficar com David e Sancho sabia. Por isso, Sancho atirara contra David. Victor sai.

Corta para David treinando em casa. Helena chega e eles se cumprimentam. Helena conta que falar com os “Mensageiros da paz”. Comenta que eles tinham uma casa para crianças com aids e que iria vê-los no dia seguinte. Se a contratassem, deixaria o El Fontanar. Já avisara aos colegas. David pergunta como ela deixaria o Fontanar. Helena diz que, assim, Victor não teria mais desculpas para vê-la. Helena pensara que David gostaria da notícia. David diz que não e que não gosta de ver Helena se martirizando. David não entende como os colegas de Helena a deixariam ir embora porque ela criara aquela casa. Helena diz que vai sair, mas não irá abandoná-los. Continuará ajudando economicamente. David pergunta sobre as crianças. Helena diz que não sabe como vai deixá-las, mas que não deve pensar nela. David chama Helena. David sugere que fumem um baseado e relaxem um pouco, porque tiveram um dia tenso. Helena senta-se no colo de David e o abraça. Helena comenta que David parece tranquilo. Ele diz que já fumara um baseado. Helena pergunta sobre a conversa de David com Victor. David pergunta se ele não a contara. Helena diz que não perguntou. Que estava perguntando a David. David esconde as fotos que fez de Clara com Victor numa gaveta com chave. Acende um baseado. Helena pergunta do que falaram. Helena fuma o baseado enquanto David fala que Victor lhe contara do disparo que o atingiu. Victor dissera que não foi ele. Helena diz que Victor tinha a pistola. Ela não compreende. David pega o baseado e diz que haviam coisas que ele nunca a contara. Aconteceram antes de conhecê-la. David conta a Helena que era muito amigo de Sancho e Clara. David revela a verdade a Helena e apaga o baseado. Helena fica chocada. David pede que ela o xingue, mas que fale alguma coisa. Helena se levanta e sai.

Corta para Victor cobrindo uma criança no El Fontanar. Victor apaga a luz do quarto das crianças e sai. Helena está fumando no jardim do abrigo. Victor diz que, assim, ela vai se resfriar. Helena diz que precisava tomar um ar. Conta a Victor que David lhe contara a verdade sobre o disparo. Victor lhe pergunta: “E então?”. Helena diz que imagina como Victor a odiava. E como ainda a odiava. Victor responde como a odiaria. Ele se senta ao lado dela e pergunta se está com cara de quem a odeia. Victor confessa que, fazia pouco tempo, só pensava em se vingar dela e de David. Tinha até um plano. Helena pergunta: “Um plano de vingança?”. Victor responde que sim. Um plano ridículo. Victor revela que de tudo o que acontecera naquela noite, foi ela ter lhe chamado de babaca o que mais lhe ofendera. E que tinha dito que ele não sabia transar. Victor jurara que a faria engolir aquelas palavras. E reconhece que era

a verdade. Então, que decidira, quando saísse da prisão, que se tornaria o melhor amante do mundo. Seu plano era passar a noite inteira com Helena. Durante essa noite, transariam sem parar, até ela não aguentar mais. Victor planejara fazer Helena gozar mais do que sonhara em toda sua vida. Helena, casualmente, se apaixonaria por ele. Mas ele a deixaria. E não voltaria com ela nunca, nem que ela pedisse de joelhos. Esse era o plano de vingança de Victor. Helena diz adeus a Victor e vai embora. Victor pede que ela não vá embora. Helena conta que dentro de alguns dias iria embora. Ela supunha que não se veriam nunca mais. Helena vai embora. Para tirar Helena da cabeça, Victor se concentrou no trabalho. E voltou a ler a Bíblia, como fizera na prisão. Victor tornou-se carregador de carga e pretendia evitar pensar em Helena e enlouquecer. Victor chega a casa e encontra Clara cozinhando. Eles se beijam. E conversam. Clara repara que Victor está cheirando a peixe. Ele a explica. Pergunta o que Clara fizera em Portugal. Clara responde: "Turismo e uma cura.". Clara pergunta se Victor não recebera seu cartão-postal. Ele diz que não. Clara comenta que não pôde avisá-lo porque Sancho estava desconfiado. Sancho decidira regenerar-se e reconquistá-la. Estiveram, inclusive, em uma clínica de reabilitação. Sancho parara de beber. Victor pergunta se Clara ainda bebe. Ela responde que bebe mais do que nunca. Clara pergunta se há algo errado com Victor. Ele diz que vai tomar um banho. Que além do El Fontanar, começara a trabalhar num mercado. Trabalhava todos os dias carregando caixas. Clara pergunta porque ele está se matando de trabalhar. Victor responde que não quer viver às custas dela. Clara retruca: "Porque não?" Victor sugere a Clara que eles parem de se ver enquanto se despe para tomar banho. Clara fica contrariada. Clara diz que não pede nada, apenas vê-lo de vez em quando. Victor diz que eles têm que solucionar suas vidas em separado. Clara pergunta: "Mas, porquê?" Clara diz que ama Victor pelo dois. Victor sente um cheiro estranho. Clara apenas chora. É a frigideira. Clara se dá conta que a comida estava em chamas. Victor sai do banheiro e apaga o fogo. Clara vai embora. Victor chega a seu plantão no El Fontanar. Rende um colega. Victor deita-se e vai ler. Helena entra em seu quarto. Helena começa a despir-se e diz que foi buscar suas coisas no escritório. Victor pede que ela não vá. Que é ele quem tem que ir. Helena pede que ele se cale enquanto se desnuda. Helena pede que Victor prometa que não a procurará. E que não voltarão a se ver. Victor promete.

Corta para David numa partida de basquete. Helena e Victor transam apaixonadamente, ao som de uma trilha sonora melodramática. O dia amanhece. Helena abraça as pernas de Victor e chora.

Corta para Helena voltando para casa. Helena sente o perfume de Victor em seu corpo. Toma um banho. David chega em casa e nota algo diferente. Helena está deitada com os cabelos molhados. David sobe para o mezanino onde fica a cama do casal. David se deita com Helena e beija suas pernas. Helena diz que não o esperava tão cedo. David conta que viera sozinho de táxi de Sevilha. David não queria esperar. Helena sugere que ele durma, pois deve estar cansado. David diz que não está cansado. David tenta fazer sexo oral em Helena. Ela diz que está doendo. David pergunta porquê. Helena conta que esteve transando a noite inteira.

Corta para Sancho dormindo. Clara está indo embora. Sancho acorda e a vê arrumando suas coisas. Clara diz que vai longe. Sancho pede que ela não comece. Ele pede um comprimido para dor de cabeça. Clara pede que Sancho a deixe sair. Sancho resiste. Clara borrifa *spray* de cabelo nos olhos de Sancho e foge. Ele lava os olhos. Clara pega a arma de Sancho. Clara pede a Sancho que lhe dê as chaves e a deixe sair. Sancho diz que eles merecem outra oportunidade. Clara diz que já as tiveram demais. Clara aponta a arma contra Sancho. Sancho diz que pode mudar. Clara perdoa Sancho e lhe dá um tiro, que pega de raspão. Ele cai e ela foge.

David desce do mezanino enquanto Helena prepara o café. David pergunta quem transara com Helena. Ela se recusa a contá-lo. David diz que o que não foi nada bom foi o que ela fizera. Helena revela que foi Victor. David fica enfurecido e quebra objetos da mesa. Helena confessa que foi culpa dela, mas que não aconteceria novamente. David pergunta porque tem que acreditar. Helena diz que nunca mente. David concorda. David diz que Helena é tão sincera que é insultante. Ele pergunta o que ela vai fazer. Helena diz que pretende ficar se ele não a mandar embora. David pergunta se Helena não o ama. Helena diz que não é isso. David grita porque então ela não ficará com ele. Helena diz que David precisa mais dela do que Victor. David concorda e diz que continuaria explorando seu complexo de culpa. David se tranca no escritório. Helena fica desesperada. David sai e diz que vai treinar. Helena fica preocupada. David pergunta por quem ela está preocupada. Ela diz que é pelos três. David sai. Helena acende um baseado e faz a faxina dos objetos que David quebrara. Helena aperta o botão de rediscar do telefone do escritório de David e descobre que David ligara para Sancho. Sancho atende e acha que é Clara. Helena desliga.

David vai a casa de Sancho. David e Sancho conversam. Sancho pede cocaína a David. Diz que cocaína seca as lágrimas. David ajuda a fazer um curativo no tiro de raspão que Clara dera em Sancho. Sancho pergunta o que David quer lhe contar. Sancho pergunta se Clara mandara David visitá-lo. David diz que não. David resolve mostrar as fotos que tirara de Victor e Clara juntos. Helena acende um cigarro. Helena liga para Clemen. Helena pergunta por Victor. Clemen diz que ele não está. Helena vê, casualmente, as fotos que David tirara de Victor e Clara. Clemen dá o endereço de Victor a Helena, La Ventilla. David mostra a Sancho que Victor tinha um caso com Clara desde que saíra da prisão. Clara vai para a casa de Victor. Clara mexe na Bíblia de Victor e vê fotos e recortes dele com a mãe. Encontra o porta-copos com a marca de batom vermelho de Helena e seu nome e telefone. Clara escreve um bilhete para Victor. Clara deixa-lhe a chave e algum dinheiro. Clara está fugindo de Sancho. Victor está chegando em casa de ônibus. Clara pede que Victor vá embora de Madri. Helena dirige para a casa de Victor. David e Sancho também estão indo para a casa de Victor. Clara se levanta, aponta a arma para a porta. Sancho arromba a porta e aponta uma arma para Clara. Sancho pergunta onde está Victor. Clara responde que ele se mudara. Clara vê Victor se aproximando pela janela. Victor, enquanto abria o portão, ouve dois tiros. Corre para ver o que acontecera. Clara está morta e Sancho ferido. Victor aponta uma arma contra Sancho se arrastando. Sancho pede que Victor dispare. Victor diz a Sancho que ele roubara seis anos de sua vida. Sancho diz a Victor que ele lhe roubara muito mais. Victor diz a Sancho que Clara não o pertencia. Helena cruza com o carro de David saindo do local. Sancho alcança a arma no corpo morto de Clara. Aponta a arma contra Victor. Helena vem correndo e ouve um disparo. Grita.

Corta para um cartão-postal de Miami Beach. É de David para Helena. Helena arruma a casa para o Natal. Helena e Victor finalmente ficam juntos. Helena está grávida de Victor e vai dar à luz. Victor e Helena saem do El Fontanar de carro, em direção à maternidade. Victor fala sobre as mudanças no contexto político de Madri para o bebê. Fazia muito tempo, na Espanha, que perderam o medo.

### 13.3 Observações críticas

Um dos temas que estrutura o desenvolvimento dramático e narrativo de *A flor do meu segredo* é o do confinamento dos indivíduos em estruturas sociais que



restringem seus espíritos. Em seu filme posterior, *Carne trêmula*, Almodóvar literaliza o confinamento físico numa trama sobre David (Javier Bardem), um paraplégico que está preso em seu corpo. Seu rival, Víctor (Liberto Rabal), passou três anos na prisão por, supostamente, ter disparado a arma que paralisou David e reaparece agora perseguindo a esposa dele, Elena (Francesca Neri). Segundo D`Lugo, alguns críticos espanhóis como Carlos Boyero do jornal *El Mundo* de Madri e Ángel Fernández-Santos do *El País*, que anteriormente criticaram Almodóvar por não saber desenhar tramas apropriadamente, efusivamente elogiaram *Carne trêmula* por seu *script* rigoroso e enxuto. Esse *script* não foi escrito somente por Almodóvar, mas tratou-se de uma colaboração com outros dois redatores, Ray Loriga e Jorge Guerricaechevarría. O filme também é sua primeira adaptação literária, cuja fonte foi o thriller psicológico *Live flesh* de Ruth Rendell (D`LUGO, 2006, p. 94).

Almodóvar desloca a trama de Rendell para Madri, adicionando uma história cujo enquadramento, pela primeira vez em seus filmes, leva em conta o contexto político proeminentemente. Víctor torna-se amante de Clara, esposa de Sancho, policial parceiro de David quando o acidente que o deixou paraplégico aconteceu. David descobre, por intermédio de Clara, que fora seu violento e abusivo marido, Sancho, quem intencionalmente atirou contra David, uma vez que este mantinha um caso com Clara a época.

Segundo D`Lugo, *Carne trêmula* se distingue entre os filmes anteriores de Almodóvar no fato de que seu roteiro é completamente distinto, dispensando as *gags* cômicas que tão regularmente pontuaram suas histórias cinemáticas anteriores. Como o título sugere, a história é sobre corpos sexuais. O título original de Rendell se referia a bactérias que se alimentam de carne. No filme, entretanto, o sentido do título ganha contornos eróticos. O tema do corpo sexual e seu confinamento é desenvolvido primeiro no intertexto irônico com relação a *Ensayo de un crimen*, de Luís Buñuel (*The criminal life of Archibaldo de la Cruz*, 1955), ao qual Víctor assiste na televisão do apartamento de Elena na noite fatídica em 1990 quando David é atingido por um tiro. Segundo D`Lugo, Claudia Schaefer, oferece uma interpretação que decifra o uso do filme-dentro-do-filme argumentando que a dinâmica geocultural de *Carne trêmula* e seu enquadramento histórico-político ao colocar sua leitura da interpolação da figura de Buñuel com o discurso cultural contemporâneo espanhol como uma recuperação simbólica de um passado político exilado (D`LUGO, 2006, p. 96). Segundo D`Lugo, Steven Marsh, nota, num contexto similar, que o elenco de *Carne trêmula* incluía

atores como Angela Molina, Pilar Bardem e Liberto Rabal, o neto de Francisco Rabal, todos eles associados a Buñuel (D'LUGO, 2006, p. 96). Segundo D'Lugo, o filme de Buñuel dentro do filme de Almodóvar enfatiza que *Carne trêmula* é essencialmente uma narrativa sobre revisar o passado e se encaixa dentro dos padrões mais amplos da recuperação cultural nacional da Espanha por meio do cinema e da narrativa dos anos 1990. (D'LUGO, 2006, p. 97).

D'Lugo ratifica a interpretação geral de Schaeffer, que revela que, embora Almodóvar tenha optado por não invocar imagens da Espanha franquista ao longo de sua carreira, ele, neste filme, escolheu fazê-lo, e desta forma particular, deu origem a uma narrativa em que, num processo circular, o passado político da Espanha retorna. Almodóvar se refere a inclusão da voz de Fraga Iribarne, que o cineasta descreve como um homem que a época representava a presidência do governo regional da Galícia, e que, mais tarde, se apresentaria à reeleição. Ele é fundador do Partido Popular, que era o partido que ocupava o poder nos anos 1990. D'Lugo se surpreende que o homem que anunciara essa estratégia monstruosa não só ainda estava vivo, mas ele permanecia envolvido na vida política da Espanha. Em sua voz, sua horrível voz, ele fala pobremente, o que se ouve no filme, e para os espanhóis, segundo D'Lugo, talvez tenha sido uma surpresa reconhecê-lo. Vinte anos antes, Almodóvar escolhera se vingar se Franco ao não reconhecer sua existência, sua memória, ao fazer filmes como se ele nunca houvera andado sobre a Terra. Almodóvar, em entrevista a Strauss citada por D'Lugo, revela que não considera saudável esquecer o período franquista, vale a pena rememorar-lo, lembrando que trata-se de um passado recente (D'LUGO, 2006, p. 97). D'Lugo analisa que essa circularidade histórica governa a mise-en-scène urbana do filme, continuamente sugerindo noções de centro e periferia. Segundo D'Lugo, a ação que tem lugar nos anos 1970 começa na pensão de Doña Centro (Pilar Bardem), no centro de Madri. Víctor, que havia sido marginalizado desde o nascimento e pelo seu encarceramento, volta a Madri para ocupar a casa de sua mãe no distrito Ventilla, um bairro periférico habitado largamente por imigrantes provindos do Sul da Espanha. A casa de Víctor é frequentemente filmada contra as emergentes torres KIO à distância, uma marca urbana de desenvolvimento que localiza esses personagens marginalizados em relação com os ícones de uma Espanha moderna ainda em construção. D'Lugo cita Marsh, que repara que as torres, originalmente nomeadas como Kuwaiti Investment Office, foram renomeadas como Portais da Europa, representando o sonho Espanhol moderno de

reaproximação cultural e econômica com a Europa (D'LUGO, 2006, p. 98). *Carne trêmula* tornou-se o segundo hit de bilheteria na Espanha em 1997, atrás apenas da comédia de Alex de la Iglesia *Airbag*.

Segundo Paul Julian Smith, *Carne trêmula*, décimo segundo filme de Almodóvar, prima pela austeridade, tendo sido avaliado por diferentes críticos como seu melhor trabalho até o momento em que foi produzido. Smith analisa que se *Carne trêmula* é previsível em seu estilo visual exuberante e suas emoções extravagantes, ainda assim o longa inova na sua abordagem restrita de trama e personagens, no seu uso de novos e não-testados atores, e em seu apelo a questões sociais e históricas não tratados pelos filmes anteriores do cineasta espanhol.

Essa mudança de humor conquistou popularidade na Espanha, onde críticos hostis, que já haviam criticado Almodóvar durante duas décadas, finalmente dobraram-se ao talento do cineasta, aclamando sua obra-prima com adjetivos pouco usuais como “consistente” e “coeso”. Smith questiona se o público estava preparado para assistir a um filme de um Almodóvar que havia crescido e amadurecido. Almodóvar é conhecido por inícios de tirar o fôlego: como fizera em *Matador* e em *A lei do desejo*. E a sequência pós-créditos de *Carne trêmula* não é uma exceção, economicamente e inesquecivelmente apresentando os cinco personagens principais. Elena, uma *junkie* com cara de caveira e cabelo crespo descolorido, espera que seu traficante venha entregá-la drogas e chocolate num apartamento diplomático. Titians decoram as paredes e *Ensayo de um crimen*, de Luís Buñuel, passa na televisão. David e Sancho patrulham as ruas de Madri em seu carro de polícia: o primeiro jovem, sério e sóbrio; o segundo de meia-idade, instável e álcoolatra. Clara, a esposa brutalizada e adúltera de Sancho, rega as plantas em seu terraço. Finalmente, Víctor, o inocente e ignorante parceiro sexual de Elena, que busca acesso ao seu apartamento, obcecado pela mulher que o usara uma vez e o descartara. Segundo Smith, a roteirização perfeita de *Carne trêmula* (indubitavelmente ajudada pelo co-roteirista de Almodóvar; o tatuado novelista da geração X Ray Loriga), desenha um círculo narrativo satisfatório: haverá duas cenas de tiroteio fatal, duas mortes, e dois nascimentos, cada evento planejado com precisão absoluta (SMITH, 2014, p. 156). Elena é interpretada por Francesca Neri, conhecida na Espanha por ter interpretado a protagonista de *Las edades de Lulu*, de Bigas Luna (1990), notório por seus *close-ups* de depilação genital. Aqui, ela passa por uma extrema metamorfose no curso do filme, de *junkie* marginalizada a luminosa esposa e trabalhadora social. Clara é Angela

Molina, atriz que interpretara papel de destaque no famoso filme de Buñuel, *Esse obscuro objeto de desejo*, (1977). A expert Molina, em seu primeiro papel para Almodóvar numa longa e distinta carreira, traz uma frágil dignidade à esposa abusada que busca satisfação sexual fora do casamento sem amor que vive com Sancho. Segundo Smith, os papéis masculinos em *Kika* e *A flor do meu segredo* foram cruéis e superficiais. Aqui o brutalmente antipático Sancho de Pepe Sancho é revelado, por meio de uma virada na trama, por ter ocultado profundezas emocionais; e trata-se de um *casting* inspirado colocar um ator físico como Javier Bardem (que estrelou com Penelope Cruz em *Jamón, Jamón*) que interpreta um personagem confinado em grande parte do filme a uma cadeira de rodas. Bardem, que é, segundo Smith a estrela mais versátil do cinema espanhol, demonstra uma dignidade e resiliência nas mãos do destino que é mais emocionante do que os excessos emocionais dos filmes anteriores de Almodóvar. Finalmente, o jovem protagonista Víctor que é interpretado pelo noviço Liberto Rabal. Aclamado por Almodóvar pelos lábios mais suculentos do cinema espanhol, as participações de Rabal em outros filmes revelavam pouco mais do que uma juventude na face com um carisma passageiro. O Víctor de Rabal se aproxima muito do Ricky de Banderas em *Ata-me* (1990), que mantivera Victoria Abril em cativo numa cama com o intuito de lhe dar uma lição sobre o amor.

#### 13.4 Representações da marginalidade em “Carne trêmula”

Segundo os princípios da Sociologia do Desvio de Goffman, Becker, Elias e Yoshino, *Carne trêmula* apresenta uma série de personagens marginalizados. Nas ruas da madri redemocratizada, Almodóvar filma dois policiais, Sancho e David, que atendem a um chamado da vizinha da então *junkie* Elena, que está esperando no apartamento diplomático de seu pai, que seu traficante que lhe entregue drogas e chocolate, enquanto a televisão exibe um filme de Buñuel, *Ensayo de um crimen*. Tudo o que acontece naquela noite definirá o destino dos personagens no futuro da trama.

Sancho, álcoolatra e saudosista do franquismo de certa maneira, tenta convencer Clara a manter o casamento, mesmo que o amor entre eles tenha acabado. Víctor fica encarcerado por três anos, acusado de ter disparado o tiro que deixou o personagem de Javier Bardem numa cadeira de rodas. Ele se casa com Elena e se torna atleta paralímpico. Víctor toma Clara como amante e, obsessivamente, persegue Elena no abrigo para crianças carentes El Fontanar oferecendo seus serviços de

recreador infantil assim como suas habilidades com o aquecimento do abrigo entre outros talentos.

Víctor, assim como Ricky em *Ata-me*, está convencido de que uma noite de amor foi suficiente para fazer com que Elena se tornasse seu objeto de desejo. O filme tem início ainda nos anos 1970, quando Penélope Cruz dá a luz a Víctor dentro de um ônibus na Madri franquista. Anos depois, o jovem Víctor, após a morte da mãe e o período na prisão, resolve trabalhar no abrigo para crianças mantido por Elena, já recuperada de sua fase *junkie* e atual esposa do atleta paraolímpico David, interpretado por Javier Bardem. O filme se encerra quando Clara, finalmente decide abandonar o álcoolatra Sancho e se juntar a Víctor, que, por sua vez, está apaixonado ainda por Elena, a *ex-junkie* convertida em esposa devotada e caridosa assistente social. Clara e Sancho se enfrentam armados na casa de Víctor e ambos acabam morrendo após um tiroteio entre ex-marido e ex-mulher. Sancho fica enlouquecido quando descobre que Clara mantém um caso com Víctor, assim com ficara louco quando descobrira no início do filme, que David, seu colega na polícia, e Clara, sua então esposa, eram amantes a época. Clara revela a Víctor que quem disparou o tiro que deixou David paraplégico fora Sancho e que ele o havia feito para se vingar do adultério de Clara.

No fim da estória, Víctor e Elena finalmente têm uma noite de amor e Elena acaba engravidando de Víctor e os dois seguem felizes para a maternidade na Madri redemocratizada, longe dos traumas do franquismo.

Figura 21 – Cartaz do filme. Elena sob a ameaça de uma pistola apontada por Victor.



Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) e "The Pedro Almodóvar Archives", editado pela TASCHEN.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o século XIX, enquanto as nações européias avançavam no processo de industrialização, a Península Ibérica continuava atrasada, predominantemente agrícola e dependente de suas colônias. Apenas algumas regiões se tornaram modernas, como o País Basco e a Catalunha, que contavam com uma burguesia liberal-republicana e um proletariado fortemente influenciado por ideias anarquistas (PAZZINATO e SENISE, 1994, p. 259). Porém, tanto a monarquia portuguesa quanto a espanhola continuavam nas mãos dos conservadores que, incapazes de controlar a crise econômica, acabaram derrubados por golpes militares.

No primeiro quartel do século XX, a Espanha também sofria as influências do mundo moderno com o surgimento dos partidos de esquerda e das organizações sindicais do proletariado urbano, com sua ação grevista e revolucionária, além do impulso industrial, notadamente nas províncias orientais.

Distante dessas novas forças sociais e ideológicas, a estrutura arcaica da monarquia não tinha condições de enfrentar a crise econômica e impedir a decomposição do governo parlamentar. Em virtude da expansão do movimento operário, sobretudo do anarquismo e da organização de partidos políticos, como o Partido Comunista, instalou-se na Espanha uma enorme crise constitucional. As pressões por reformas eram agravadas pelos movimentos separatistas internos dos bascos e catalães e também pela impopular e dispendiosa guerra para manter a insurreta colônia do Marrocos, onde os nacionalistas promoviam levantes em favor da independência.

Para equilibrar as tensões, o Rei Afonso XIII, junto com a burguesia conservadora, os latifundiários, o clero tradicional e o exército, apoiou secretamente a instalação de uma ditadura militar em 1923, chefiada pelo general Miguel Primo de Rivera. Copiando o modelo italiano, o fascismo espanhol realizou reformas para restabelecer a ordem pública: foram criadas as corporações de trabalho e o partido único – a União Patriótica, de 1924.

Apesar de ter apaziguado o movimento de independência do Marrocos em 1927, a ditadura de Rivera fracassou no plano político porque não conquistou a autoridade necessária para debelar os efeitos da Depressão de 1929. Primo de Rivera foi demitido ante a pressão popular, que exigiu a convocação de eleições gerais em 1931. A vitória da coalizão – formada por socialistas, comunistas, empresários liberal-

republicanos, separatistas e anarquistas – forçou o Rei a abdicar e proclamou a República.

No entanto, as divergências quanto à organização do governo fracionaram politicamente a coalizão, impedindo que a República se estabilizasse. As forças de direita articularam em torno da *Falange*, novo partido nacional-socialista fundado em 1931. As esquerdas uniram-se na Frente Popular, vindo a ganhar as eleições gerais de 1936, o que lhes permitiu chefiar o novo gabinete, cuja meta era a reforma agrária.

Os militares conservadores e nacionalistas colocaram-se contra tal proposta, constituindo a União Militar Espanhola (UME), com a qual prepararam a intervenção armada. O pretexto foi dado pelo assassinato do líder conservador Calvo Soletto, em 12 de julho de 1936. Cinco dias depois as tropas sediadas no Marrocos se rebelaram sob o comando do general Francisco Franco. Marchando sobre a Espanha, via Gibraltar, os nacionalistas deram início à Guerra Civil. (PAZZINATO e SENISE, 1994, p. 260)

Os republicanos receberam alguma ajuda soviética e o auxílio das Brigadas Internacionais, compostas por voluntários democráticos de todoo mundo. Porém, as potências liberais da Liga das Nações preferiram se manter neutras.

Já os franquistas obtiveram grandes reforços das tropas, bem como novos armamentos da Itália e da Alemanha, com o que esmagaram os republicanos, bombardeando várias cidades, como Guernica. Com a tomada de Madri em 1939, implantou-se a ditadura do general Franco que se estenderia até 1975. Assim, a inércia da França e da Inglaterra permitiu que os radicais de direita alcançassem vitórias significativas dentro do continente, fortalecendo o movimento fascista. (PAZZINATO e SENISE, 1994, p. 260)

Figura 22 - Pôster catalão de 1937, criticando o envolvimento da Alemanha Nazista na Guerra Civil Espanhola.



A pequena vila de Guernica, antiga capital da República basca (norte da Espanha), foi usada como laboratório de testes para as bombas incendiárias, lançadas pela aviação alemã. Na tarde de 26 de abril de 1937, quando quase toda a cidade estava na praça principal, fazendo compras, mais de mil pessoas foram mortas e novecentas ficaram feridas entre homens, mulheres e crianças.



Franco, com a reputação internacionalmente abalada pela selvageria do ataque, tentou atribuir a responsabilidade aos comunistas e decretou ser crime qualquer menção ao bombardeio da cidade. O pintor espanhol Pablo Picasso, horrorizado com os acontecimentos, retratou a dor e o sofrimento da população numa tela intitulada *Guernica*, que se tornou uma das obras-primas da história da arte.

Essa tela, que mede 8m de largura por 3,5m de altura, foi pintada provavelmente entre 1º de maio e 4 de junho de 1937, por encomenda do governo republicano para o Pavilhão da Exposição Internacional de Paris. Em *Guernica*, Picasso retratou cenas de terrível violência: elementos como a mãe em desespero com o filho morto no colo ou o braço decepado que segura uma espada partida e uma flor são símbolos eloquentes do horror da guerra e da opressão política.

No início dos anos 40, após a queda da república espanhola, *Guernica* foi emprestada ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com o consentimento de Picasso. Deveria voltar à Espanha somente após a queda da ditadura de Franco. Em 1981, a tela foi levada de volta ao território espanhol e está instalada numa sala especial do Museu do Prado, em Madri, cercada por um esquema de segurança, com vidro de proteção contra atentados.

Figura 23 – “Guernica”, quadro de Picasso.



### **Uma breve história do cinema espanhol**

Como destacam os autores do livro *Cine español en cien películas* (2002), Miguel Ángel Barroso e Fernando Gil Delgado, “a história do cinema espanhol é parte integrante da história do século XX e não um simples “enfeite cultural”... a cronologia do cinema espanhol é parte da história do país. De fato, o cinema é um espelho da realidade e da sociedade da época em que foi realizado.

## Produções iniciais

As primeiras exhibições cinematográficas na Espanha aconteceram em Madri em maio de 1896. Por um lado, o húngaro Edwin Rousby apresentou em 11 de maio, no circo Parish, na Plaza del Rey, o Animatógrafo, sistema também conhecido como Teatrógrafo, derivado do Kinetoscópio de Edison, modificado pelo inglês Robert William Paul. Apenas dois dias depois, em 13 de maio do mesmo ano, chegariam as imagens do Cinematógrafo Lumière, trazidas por Jean Busseret, representante dos inventores franceses para a Península.

Desde 1896, foram muitos os desbravadores que levaram a nova invenção ao território espanhol: Charles Kalb, Eduardo Moreno, Eduardo Gimeno, Antonio de la Rosa, Juan Minuesa, Alexandre de Azevedo, Joseph Sellier, entre outros.

Os primeiros filmes gravados na Espanha em Barcelona e Madri, em junho de 1896, foram feitos por Alexandre Promio representando a invenção dos irmãos Lumière. A apresentação destas películas foi assistida por pessoas influentes, aristocratas e empresários de negócios de variedades e atrações. Tratava-se de um público muito ansioso, que buscava fazer bons negócios, já que Promio vendia também as câmeras de cinema e as películas. A ele, seguiram outros estrangeiros como William Harry Short, Alexandre de Azevedo, etc.

Os primeiros espanhóis que gravaram filmes o fizeram em 1897, como no caso de Eduardo Moreno ou Joseph Sellier. A este último, se deve o filme desaparecido *El entierro del General Sánchez Bregua* (junho de 1897). Eduardo Jimeno Correas, apesar de ter sido um pioneiro importante, não chegou a rodar películas até o ano de 1899. Havia comprado um equipamento Lumière em julho de 1897 e só se conhecem filmagens de dois anos mais tarde, como o tão celebrado e famoso *Salida de la misa de doce de la Iglesia del Pilar de Zaragoza*. Também filmou outra película, a qual nomeou *Los saludos*.

Neste período, a grande maioria das produções era a de documentários de eventos, como festas ou celebrações políticas e culturais. Este gênero de filmagem superava o cinema de ficção, que já existia, mas era pouco popular no período. Isto se deve ao fato de que os espectadores só viam o cinema como um meio para receber estímulos ou impactos visuais, mais comparável a uma atração de feiras do que a uma arte como tal. Por isto, o cinema da época é chamado de cinema de atrações.

A primeira película espanhola com roteiro foi *Riña em um café* (1897), do prolífico fotógrafo e diretor de Barcelona Fructuós Gelabert. O primeiro diretor espanhol de êxito internacional foi o turolense Segundo de Chomón. Entre suas contribuições ao cinema se encontra o sistema de coloreamento artificial *cinemacoloris* e um grande número de inovações e efeitos especiais, como o uso de maquetes que podemos ver em *Choque de trenes* (1902) ou das sobreimpressões em *Pulgarcito* (1903).

Em 1914, Barcelona é o centro da indústria cinematográfica do país. Inicia-se o domínio das chamadas “espanholadas”, que davam ênfase ao caráter espanhol, e que durariam até a década de 1980. Destacam-se as produções de Florián Rey protagonizadas por Imperio Argentina e Ricardo Núñez, assim como a primeira versão de *Nobleza baturra* (1925). Também são produzidos dramas históricos como *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1917), do francês Gerard Bourgeois, adaptações de folhetins como *Los mistérios de Barcelona* (1916), de Joan Maria Codina, obras teatrais, como a de Don Juan Tenorio, de Ricardo Baños e zarzuelas. Jacinto Benavente dizia que, no cinema, lhe pagavam seus prejuízos, rodou versões de suas obras teatrais.

Em Hollywood, a grande cantora espanhola Concha Piquer participa do primeiro curta-metragem sonoro de fala espanhola sonorizado por Lee De Forest, e a famosa cantora rodou em Paris a película *EL Negro que tenía el alma blanca* (1929), dirigida por Benito Perojo.

Ernesto Giménez Caballero e Luís Beluga fundam, em Madri, o primeiro cineclubes espanhol. Na época, Madri já era o primeiro centro industrial fílmico, com 28 títulos dos 144 existentes. Em outubro de 1929, Francisco Elías Riquelme roda *El mistério de la Puerta del Sol*, que estreou em janeiro de 1930, a primeira película sonora do cinema espanhol.

O drama rural *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey transforma-se num sucesso em Paris, onde, ao mesmo tempo, Buñuel e Dalí estreavam *Um cão andaluz*.

O cinema mudo espanhol teve grande importância no que se refere ao número de filmes produzidos e ao de empresas produtoras, apesar da escassez de meios devido a falta de financiamento por parte da burguesia, que não via potencial na indústria.

Em 1931, a chegada de produções estrangeiras com som reduz a produção nacional, que se restringe a unicamente quatro títulos. No ano seguinte, Manuel

Casanova funda a Compañía Industrial Film Española S.A. (mais conhecida por seu acrônimo CIFESA), a produtora mais importante que jamais havia existido no país e considerada como direitista. São rodados seis filmes, inclusive o primeiro filme de Luis Buñuel na Espanha, de caráter documental, *Las Hurdes, tierra sin pan*.

Em 1933, foram produzidas 17 películas, e, em 1934, 21, entre as quais está o primeiro êxito do cinema sonoro espanhol *La hermana San Sulpicio* (1934) de Florián Rey. A produção de filmes foi crescendo até que 24 películas foram rodadas em 1935. Nestes anos se consolidaram produtoras e diretores de películas que obtiveram uma importante aceitação popular, como Benito Perojo, a quem se atribuem *El negro que tenía el alma blanca* (1934) e *La verbena de la Paloma* (1935), o maior êxito do cinema espanhol do período; ou Florián Rey que dirige *La hermana de San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) e *Morena Clara* (1936). Este poderia ter sido o começo da consolidação da indústria cinematográfica espanhola, porém o início da Guerra Civil aborta os pequenos avanços da cinematografia da Segunda República.

A partir de 1936, tanto a esquerda quanto a direita começam a usar o cinema como meio de propaganda. Do lado franquista, se criou o Departamento Nacional de Cinematografia. Com o fim da Guerra Civil, vários profissionais do cinema saíram da Espanha em exílio.

No novo regime, instaura-se a censura e se impõe a obrigatoriedade da dublagem em castellano de todos os filmes que estream em território nacional. Destacariam-se diretores como Ignacio F Iquino (*El difunto es um vivo*, de 1941), Rafael Gil (*Hulla de luz*, de 1941), Juan de Orduña (*Locura de amor*, de 1948), Arturo Román, José Luis Sáenz de Heredia (*Raza*, de 1942, com roteiro do próprio Franco e, sobretudo, Edgar Neville (*La torre de los siete jorobados*, de 1944). Também podem destacar-se *Fedra* (1956) de Manuel Mur Oti.

A CIFESA se impõe como a produtora mais rentável da época, cujos longas-metragens eram inspirados em episódios ou personagens de relevância histórica e obtêm o beneplácito das autoridades e o respaldo do público.

Na década de 1950, nascem dois importantes festivais de cinema na Espanha: em 21 de setembro de 1953 nasce o Festival de Cinema de San Sebastián sem sofrer nenhuma interrupção desde então, e, em 1956, acontece a primeira Semana Internacional de Cinema de Valladolid, ou Seminci.

*Marcelino pan y vino* (1955) de Ladislado Vajda é a primeira película espanhola a obter o reconhecimento da crítica e do público em nível mundial, chegando a ganhar

o Urso de Prata de melhor diretor no Festival de Cinema de Berlim, que lançaria uma moda de meninos atores, da qual fariam parte as películas protagonizadas com grande êxito Joselito, Marisol, Rocío Dúrcal e Pili e Mili.

No entanto, nos anos 1950 e 1960, o cinema não se limita e filmes protagonizados por meninos prodígio, a influência do neorealismo se faz evidente em novos diretores como Antonio del Amo, José Antonio Nieves Conde, com seu filme mais destacado *Surcos* (1951), Juan Antonio Bardem com *Muerte de um cliclista* (1955) e *Calle Mayor* (1956), Marco Ferreri com *Los chicos* (1958), *El pissito* (1959) e *El cochecito* (1960), e Luis García Berlanga com *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957) e, sobretudo, *Plácido* (1961) e *El verdugo* (1963). Em muitos desses filmes participa aquele que se pode considerar o mais importante roteirista da história do cinema espanhol: Rafael Azcona. Em *Las conversaciones de Salamanca*, Bardem resumiria o cinema do pós-guerra em um manifesto que se tornaria célebre por sua rigidez: “O cinema espanhol atual é politicamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, esteticamente nulo e industrialmente raquítico”. Juan de Orduña obteve um grande êxito comercial com *El ultimo cuplé*, de 1957, protagonizado por Sara Montiel.

Buñuel voltaria ocasionalmente a Espanha para rodar *Viridiana* (1961) e *Tristana* (1970), baseada na novela de Benito Pérez Galdós e protagonizada por Catherine Deneuve e Fernando Rey. Ambos os filmes, especialmente o primeiro, causam certo escândalo no contexto repressivo da ditadura franquista.

Em 1962, José Maria García Escudero voltou a ocupar a Direção Geral de Cinema, impulsionando as ajudas estatais e a Escola Oficial de Cinema, de onde saíam a maioria dos novos diretores, geralmente de esquerda e opostos a ditadura franquista. Entre estes, destacam-se Mario Camus (*Young Sánchez*, 1964); Miguel Picazo (*La tia Tula*, 1964); Francisco Regueiro (*El buen amor*, 1963); Manuel Summers (*Del rosa al amarillo*, 1963) e, sobretudo, Carlos Saura (*La caza*, 1965). Distante desta corrente, Fernando Fernán Gómez realizaria o clássico *El extraño viaje* (1964). Entre tantos, Orson Welles filmou *Campanadas a medianoche*, de 1965. Da televisão procedia Jaime de Armiñán, diretor de *Mi querida señorita* (1971) e de *Jo, papá* (1975), ambos com enorme êxito de bilheteria. Da chamada “Escola de Barcelona”, originalmente mais experimentalista e cosmopolita, destacam-se Jacinto Esteva, Pere Portabella, Joaquín Jordá, Vicente Aranda, Jaime Camino e Gonzalo Suárez, que realizariam suas obras mais importantes na década de 1980. No país

basco, destacaram-se os diretores Fernando Larruquert, Néstor Basterretxea, José Maria Zalbaza e o produtor Elías Querejeta.

Com o fim da ditadura, desaparece a censura e são autorizadas as manifestações culturais em outras línguas espanholas, como o castellano, fundando-se, por exemplo, o Instituto de Cinema Catalão, entre outros. No princípio, triunfam os fenômenos populares do *destape* e do *landismo*. Nos primeiros anos da democracia, abordam-se temas polêmicos e se revisa a história nacional recente em filmes que, em alguns casos, possuem uma inegável qualidade como acontece, por exemplo *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1976) ou *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), outras obras são recriações dos anos mais cinzentos da ditadura, como ocorre com *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), nos quais se descrevem as dificuldades de sobrevivência dos perdedores na Espanha mais puramente franquista; ou visões particulares absurdas do franquismo, como *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978).

As mudanças políticas desses anos se refletem de forma imediata em filmes como *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón; *Tigres de papel*, de Fernando Colomo e, em um tom menos militante mas de maior agrado popular, *Asignatura pendiente*, de José Luis Garci, ganhador, em 1982, do primeiro Oscar espanhol concedido ao filme *Volver a empezar*. Desta vez, se começa a falar do “novo cinema basco” nos quais se enquadram diretores como Montxo Armendáriz, Juanma Bajo Alloa e Imanol Uribe, cujo filme *La muerte de Mikel* (1984), protagonizado por Imanol Arias, conseguiu levar às salas de exibição mais de um milhão de espectadores. E, em 1980, Iván Zulueta estreia o longa-metragem *Arrebato*, que, apesar de sua impopularidade inicial, acabaria convertendo-se num filme cult, após alguns anos. Desta época são também a excelente versão de *La colmena*, a novela de Camilo José Cela, filmada por Mario Camus com excelente desempenho.

Também nesses anos os espectadores enchem as salas para assistir a películas da chamada “comedia madrilená”, representada por diretores como Fernando Colomo, o classicista Fernando Trueba, o humor negro de Alex de la Iglesia e o pretensioso de Santiago Segura, e, sobretudo, os sofisticados melodramas do personalíssimo Pedro Almodóvar, objeto desta tese. Mais tarde, alcançarão notoriedade Alejandro Amenábar e Julio Médem. Entretanto, não se pode falar do êxito em conjunto do cinema espanhol, mas sim de algumas de suas produções. Como muito bem revela o produtor José Antonio Féléz, em 2004, por exemplo, “os

50% de arrecadação total se concentra em cinco títulos e entre 8 e 10 filmes os 80% desse total”. O cinema espanhol produziu 142 longa-metragens em 2005, “a produtividade mais elevada nos últimos 20 anos”. Logo, em 2006, foram produzidos 158 longa-metragens.

No que se vem denominando novo cinema espanhol, surgido a partir de 2010, muito presente em festivais internacionais e filmado muitas vezes, mas nem sempre, em formato digital, destacam-se diretores como Albert Serra, Jaime Rosales, Carlos Serrano Azcona, Oliver Laxe e Pedro Aguilera.

Como vimos anteriormente neste capítulo, a produção cinematográfica de Almodóvar, especialmente entre 1986 e 1997, escapa aos gêneros típicos do período de censura franquista, mas mais do que isso, apresenta uma resposta contracultural ao *movimiento franquista* e também à hegemonia do cinema hollywoodiano que impediu que na Espanha, assim como em outros países do mundo, se instalasse uma verdadeira indústria cinematográfica tão lucrativa quanto a norte-americana. O volume de produção norte-americano no período 1986 a 1997 supera em muito a produção quase artesanal do cinema espanhol, tornando seus exemplares automaticamente obras de cinema de autor e com valor estético e artístico superiores aos filmes produzidos pela indústria estabelecida nos EUA. Apesar de Almodóvar, inicialmente, desprezar as heranças do franquismo em sua filmografia de forma a apagar qualquer traço do autoritarismo e da censura que caracterizaram a produção cinematográfica espanhola pós-Franco, é preciso, conforme as análises fílmicas dos oito longa-metragens de Almodóvar, realizados entre 1986 e 1997, que eles, de certa forma, representam uma resposta contracultural aos modelos fílmicos do período franquista, inclusive incorporando em sua tessitura referências a filmes das décadas de 1950 e 1960 que formaram o cineasta Pedro Almodóvar como tal, uma vez que ele não teve uma graduação formal como tal. Almodóvar, como ele mesmo revela em entrevista a Strauss, foi influenciado por filmes de John Waters, Pier Paolo Pasolini, Cecil B. De Mille, Frank Tashlin, Blake Edwards, Billy Wilder, Stanley Donen, Visconti, Antonioni, Otto Preminger, Lubitsch, Preston Surges, Mitchell Leisen, Bergman e Alfred Hitchcock, entre outros. O diretor construiu sua carreira informado por diversos gêneros cinematográficos: *screwball comedies*, *thrillers*, épicos, filmes do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, películas do expressionismo alemão, filmes *noir* e melodramas (STRAUSS, 2006, pp.2-3).

Conforme as análises fílmicas de *Matador* (1986), *A lei do desejo* (1987), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Ata-me* (1989), *De salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995) e *Carne trêmula* (1997) revelam, e segundo as revisões críticas de vários autores, as representações da marginalidade presentes na filmografia do período de Almodóvar revelam seu engajamento no processo de forjar uma nova cultura moderna e contemporânea, inserindo a cultura espanhola como referência no circuito da cinematografia de arte do mundo global contemporâneo. Almodóvar fala a partir do lugar de fala de um diretor espanhol e, criativamente, com recursos fílmicos que remontam ao melodrama, ao grotesco de Sodré,   cultura *punk*, ao *camp*, a *cultura de la pluma* e em diálogo intertextual com o pop norte-americano, constrói uma filmografia que individualiza o retrato da Espanha contemporânea para plateias internacionais, extrapolando o mercado interno. Desta maneira, confirmamos a hipótese do projeto de pesquisa sobre o diretor espanhol: que a representa o dos desvios humanos em sua cinematografia caracteriza uma resposta contracultural aos anos de censura franquista e   hegemonia do cinema hollywoodiano. Esperamos ter contribuído para os estudos da obra do autor, sabendo que não esgotamos todos os aspectos de sua riquíssima filmografia. Deixamos para outros pesquisadores o desafio de prosseguir com as análises de forma a cobrir toda a marcante e multicolorida cinematografia do diretor.



## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Whendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar. (World Directors Series)*. Londres: British Film Institute, 2007.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*. 5. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Fogo nas entranhas*. Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Moderna, 1993, 124. p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte mModerna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- ARISTÓTELES. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Ática, 1991, p. 90.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. Nova Iorque: The Free Press, 1963.
- BENEDIKT, America Adriana. O espectador cinematográfico: entre a anestesia e a sensibilização. *ALCEU - Revista de Comunicação, Cultura e Política*. V. 5. n. 10, jan/jun. 2005.
- BERGAN, Ronald. *Cinema: guia ilustrado Zahar*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007.
- BOTTOMORE, Tom. *The Frankfurt School*. Nova Iorque: Routledge, 1989.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Urduidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed. São Paulo: Annablume, ECA/USP, 1996.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Trad. de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da modernidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Lígia. *A Poética de Aristóteles: mimese e vero*. São Paulo: Ática, s.d.  
COULTHARD, Malcolm. *Linguagem e sexo*. São Paulo: Ática, 1991.

DAVIS, Douglas. *Artculture: essays on the post-modern*. Nova Iorque: Harper & Row, 1977.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, Papyrus, 1991.

D'LUGO, Marvin. *Pedro Almodóvar. (Contemporary Film Directors)*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

DIB, Simone Faury (Coord.). *Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, 2007.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ELIAS, Norbert. *The civilizing process*. Malden: Blackwell Publishing, 2000.

ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional - vol. 16, verbete: Pop Art , 1995.

- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FELINTO, Erick. *A imagem espectral – comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREITAS, Cristiane. Imagens cinematográficas: o prazer do encontro. *Logos – comunicação & universidade*. Rio de Janeiro, Ano 9, n. 17, 2002.
- FREITAS, Ricardo Ferreira. *Comunicação, consumo e moda: entre os roteiros das aparências* in *Comunicação, mídia e consumo / ESPM*. São Paulo, v.2, n.4, p. 125-137, jul. 2005.
- FREITAS, Ricardo Ferreira; NACIF, Rafael (orgs.). *Redes urbanas: comunicação, arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- FREITAS, Ricardo Ferreira. *Destínos da cidade: comunicação, arte e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- GAEZLER, Lenea. *Lazer: bênção ou maldição?*. Porto Alegre: Sulina, UFRGS, 1979.
- GEADA, Eduardo. *Estéticas do cinema*. Lisboa: Don Quixote, 1983.
- GOFFMAN, Erwin. *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. Nova Iorque: Simon & Schuster Inc., 1963.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. Ken Goffman (R. U. Sirius).
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes: 1998.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1998.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1997.
- JAPPE, Anselm. A arte de desmascarar. *Folha de São Paulo*, 17 ago. 1985. Caderno Mais. p. 5.

- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- KENNETH, McLeish. *Aristóteles: a Poética de Aristóteles*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. Lisboa: Teorema, 1991.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. Brasiliense: São Paulo, 1987.
- LEFEBVRE, Henri. *Vers le cybernanthrope : contre les technocrates*. Paris, Denoël, 1971.
- LE BERRE, Carole. *Jules et Jim: François Truffaut : étude critique*. Paris: Nathan, 1995. (Coleção Synopsis, dirigida por Francis Vanoye)
- LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, Denilson. (org.). *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.
- MACDONALD, Dwight. *Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture*. Nova Iorque, Da Capo Press, 1983.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *La transfiguration du politique: la tribalisation du monde*. Paris, Grasset, 1992. MAUSS, Marcel. *Sociología e Antropología*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas nos séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, s.d.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose- v.1*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MÜLLER, Jürgen. *Cine de los 80*. Taschen GMBH: Barcelona, 2002.
- NACIF DE TOLEDO PIZA, Rafael. *Marcas limítrofes, imagens do invisível: representações da marginalidade em Almodóvar*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGCOM/FCS/UERJ, 2008.

NACIF DE TOLEDO PIZA, Rafael. *Jogos de adultos*. Rio de Janeiro: UERJ/FCS, 2000. (Monografia de graduação).

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Beca, 2007.

PARKER, Stanley. *A sociologia do lazer*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1978.

PAZZINATO, Alceu Luiz; SENISE, Maria Helena Valente. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema- v. II*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

SÁ, Celso Pereira de. *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel. *Cidade, habitação e família contemporâneas: os flats cariocas como uma nova forma de morar*. Tese (Doutoramento) - FAU/USP, 1998.

SCONCE, Jeffrey (ed.). *Sleaze artists – Cinema at the margins of taste, style and politics*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1973.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SMITH, Paul Julian. *Desire unlimited – the cinema of Pedro Almodóvar*. 3ª ed. Nova Iorque: Verso Books, 2014.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco – introdução à cultura de massa brasileira*. 7ª ed, Petrópolis: Vozes, 1972.

SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar*. 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York. New York: MOMA, 1999.

SENNET, Richard. *A corrosão do caráter*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

STRAUSS, Frederic. *Almodóvar on Almodóvar*. Ed. rev. Nova Iorque: Faber and Faber Inc., 2006. (Versão original publicada em 1994, na França, pela Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile).

TÓIBÍN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. São Paulo: Arx, 2004.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VERNON, Kathleen M. e MORRIS, Barbara (org.). *Post-Franco, Postmodern – the films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood Publishing Group Inc., 1995.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred (orgs.). *Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: MAUAD/FUJB, 2001.

YOSHINO, Kenji. *Covering: the hidden assault on our civil rights*. Nova Iorque: Random House, 2007.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 11. ed. São Paulo: Pioneira, 1996.