

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Aluna: Daniela Jaime-Smith

As Narrativas do Desejo:

Procedimentos Criativos e Comunicativos de Pedro Almodóvar.

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo – São Paulo

2020

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Aluna: Daniela Jaime-Smith

As Narrativas do Desejo:

Procedimentos Criativos e Comunicativos de Pedro Almodóvar.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Cecilia Almeida Salles.

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo – São Paulo

2020

BANCA EXAMINADORA

Ao menino Martim, meu amor.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.200842/2018-00

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer o apoio de minha mãe, Maria Lúcia Jaime, que tanto me incentivou durante todo o processo do Mestrado e me ofereceu suporte para que eu pudesse me dedicar a essa pesquisa.

Agradeço ao meu irmão, Marcelo Jaime Ferreira, que sempre me oferece apoio, de maneira silenciosa e discreta.

Agradeço ao meu irmão, Pablo Jaime Ferreira, sempre me ajudando a enfrentar os desafios da tecnologia, sem ele eu não teria conseguido a coleção de filmes do Pedro Almodóvar, sem os quais eu não teria encontrado a linha de investigação dessa pesquisa.

Agradeço ao Caco Pontes pela revisão da dissertação e pelo suporte nos cuidados com o nosso filho Martim, para que eu pudesse finalizar essa pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dra.^a Cecilia Almeida Salles, generosa e disponível, sempre apontando caminhos e transformando olhares.

Agradeço ao meu querido amigo, Wagner de Miranda, pois sem ele, eu não teria realizado esse Mestrado e escrito essa dissertação.

Agradeço ao meu querido amigo, Ricardo Kakimoto, pela disponibilidade da escuta profunda e da troca.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC pelas inúmeras trocas, intelectuais e afetivas.

Agradeço aos professores da PUC, os quais ofereceram excelentes encontros de conhecimento e reflexão.

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”

Simone de Beauvoir

“Una mujer es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de si misma”

Pedro Almodóvar

SMITH, Daniela Jaime. **As Narrativas do Desejo: Processos e Procedimentos Criativos e Comunicativos de Pedro Almodóvar**. 2020. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

RESUMO

Esta pesquisa investiga os processos e os procedimentos de criação do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, refletindo sobre as tessituras dramáticas criadas pelo cineasta no processo de construção do seu projeto poético, observando os procedimentos que envolvem o seu pensamento e a sua prática como roteirista e diretor para, assim, refletir sobre processos criativos, de autoria e comunicação. A hipótese é que o seu projeto poético é construído através da seleção e transformação de elementos temáticos e estéticos presentes na sua própria obra e na obra de outros autores, cujos trabalhos lhe afetaram a sensibilidade, fazendo com que temas e personagens se repitam, sob diferentes perspectivas, ao longo do tempo, criando um universo marcado pela constante reinvenção de textos e filmes para criar seus próprios sistemas fílmicos. Este estudo foi feito utilizando entrevistas do diretor e a análise de alguns de seus filmes, principalmente “A flor do meu segredo” e “Tudo sobre minha mãe”, os quais mantêm uma relação dramática, já que em “A flor do meu segredo” existem cenas que são matrizes geradoras, deflagradoras do processo de criação do filme “Tudo sobre minha mãe”, um embrião ampliado de tais cenas. A partir das teorias de Cecilia Almeida Salles sobre processo de criação, que tem como base a semiótica de C.S. Peirce e propõe diálogos com autores como Edgar Morin, Vincent Colapietro, Zygmunt Bauman e Pierre Musso, refletimos sobre as questões que envolvem processos de criação. A teoria sobre escrita de roteiro cinematográfico de Robert McKee foi utilizada para analisar a criação das estruturas dramáticas dos dois filmes. O pensamento de Edgar Morin colaborou na reflexão sobre a relação entre cultura e sociedade, assim como na reflexão sobre as qualidades e características do cinema. A teoria de Michel Foucault foi utilizada para pensarmos questões relacionadas à autoria. A metodologia consistiu em análise da filmografia de Almodóvar, estabelecendo relação com as suas entrevistas para assim gerar a investigação e a reflexão sobre o processo de criação a partir da teoria acima descrita.

Palavras-chave: cinema; roteiro; direção; Almodóvar; processo de criação, comunicação.

SMITH, Daniela Jaime. **As Narrativas do Desejo: Processos e Procedimentos Criativos e Comunicativos de Pedro Almodóvar**. 2020. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

ABSTRACT

This research investigates the processes and procedures of creation from the Spanish filmmaker Pedro Almodóvar, reflecting about the dramaturgical weaving created by the filmmaker in the process of building his poetical project, observing the procedures that involve his thinking and his practice as a screenwriter and director, to thereby reflect about creative processes of authorship and communication. The hypothesis is that his poetical project is built through the selection and transformation of thematic and aesthetic elements present in his own work and the work of other authors, whose works affected his sensitivity, causing themes and characters to be repeated under different perspectives over time, creating a universe marked by the constant reinvention of texts and films in order to create his own filmic systems. This study was made using interviews of the director and the analysis of some of his films, principally “The flower of my secret” and “All about my mother”, which maintain a dramaturgical relationship, once that in the “The flower of my secret” there are scenes as generating matrices, triggers of the creation process for the film “All about my mother”, an enlarged embryo of such scenes. From the theories of Cecilia Almeida Salles about the creation process which is based on C.S. Pierce's semiotics and proposes dialogues with authors such as Edgard Morin, Vincente Colapietro, Zygmunt Bauman, and Pierre Musso, we reflected on the issues involving creative processes. Robert Mckee's theory of screenplay writing was used to analyze the creation of dramatic structures in both films. Edgar Morin's thinking collaborated on the reflection of related aspects about the relation between culture and society, as well as in the reflection on the qualities and characteristics of cinema. Michel Foucault's theory was used to think about issues related to authorship. The methodology consisted of an analysis of Almodóvar's filmography, establishing a relationship with his interviews, to thereby generate the investigation and the reflection about the creation process based on the theory described above.

Keywords: cinema; script; direction; Almodóvar; creation process, communication.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pepa Marcos, personagem do filme “Mulheres à beira de um ataque de nervos”	22
Figura 2: No filme “Volver”, a personagem Raimunda, interpretada por Penélope Cruz	24
Figura 3: Página do roteiro de “Tudo sobre minha mãe”	26
Figura 4: Decupagem da cena feita por Almodóvar	27
Figura 5: A cena do autógrafo, que resulta na morte de Esteban, filmada	27
Figura 6: Em “A lei do desejo”, Carmen Maura é uma transexual	29
Figura 7: A protagonista Leo, no filme “A flor do meu segredo”	32
Figura 8: Almodóvar dirigindo Victoria Abril em “De salto alto”	33
Figura 9: No filme “Fale com ela”, cena do filme mudo “Amante Menguante”	34
Figura 10: Em “Matador”, os personagens são vítimas de si mesmos	38
Figura 11: A Sala Carolina, antigo cinema, foi um dos lugares emblemáticos da Movida Madrileña	39
Figura 12: Calle Tablado 25 foi um mítico lugar de ensaio dos grupos da Movida Madrileña	40
Figura 13: Pedro Almodóvar como cantor, na época da Movida Madrileña.	42
Figura 14: Almodóvar cantando travestido	43
Figura 15: Imagem do filme “Dolor y Gloria”	44
Figura 16: Imagem do filme “Volver”, que significa também a volta de Carmen Maura	52
Figura 17: Cartaz do filme “Labirinto de paixões”	56
Figura 18: Julieta Serrano, em “Mulheres à beira de um ataque de nervos”	57
Figura 19: Victoria Abril, como a personagem Andrea Cara Cortada, do filme “Kika”	59
Figura 20: Verónica Forqué no filme “O que fiz eu para merecer isto?”	60
Figura 21: Sexília (Cecilia Roth) e seu pai (Fernando Vivanco) no filme “Labirinto de paixões”.	64
Figura 22: Em “De salto alto”, Rebeca (Victoria Abril) vai ao camarim de Letal (Miguel Bosé).	65
Figura 23: Chus Lampreave, como a Freira Rata de Callejón, no filme “Maus hábitos”	66
Figura 24: Em “Maus hábitos”, a Madre Superiora (Julieta Serrano)	67
Figura 25: Cena de “Maus hábitos” construída através da referência à Santa Ceia Cristã	69
Figura 26: Almodóvar com a mãe, no filme “Mulheres à beira de um ataque de nervos”	72
Figura 27: Em “Maus hábitos”, a madre superiora, interpretada por Julieta Serrano, grita.	83
Figura 28: Leo, em “A flor do meu segredo”, enxuga o marido	84
Figura 29: A personagem do filme “Kika”, Andrea Cara Cortada	92
Figura 30: Cena matriz geradora do filme “Tudo sobre minha mãe”	95
Figura 31: Leo, um instante antes de perder a consciência, é despertada pelo som do telefone	104
Figura 32: Em um bar, Leo está à beira da loucura e do alcoolismo	107
Figura 33: O anúncio de café, que aparece na televisão no filme “O que fiz eu para merecer isto?”	108
Figura 34: No set de filmagem, Penélope Cruz, como Raimunda, encontra o corpo do marido	109
Figura 35: Rossy de Palma, como a irmã de Leo, Rosa, e a mãe, interpretada por Chus Lampreave	111
Figura 36: Leo em um pátio de Almagro, recuperando-se da sua desilusão amorosa	112

Figura 37: Blanca (Manuela Vargas) e filho Antonio (Joaquín Cortés) dançam	113
Figura 38: Manuela com a vida organizada	115
Figura 39: Ponto de vista de Esteban, que está sentado em um bar em frente ao teatro.....	120
Figura 40: “Um bonde chamado desejo” marca a vida de Manuela de diferentes maneiras	121
Figura 41: Almodóvar filmando a cena da morte de Esteban	123
Figura 42: Cecilia Roth preparada para filmar o momento em que recebe a notícia da morte de Esteban	124
Figura 43: Manuela salva Agrado do ataque de um cliente na rua	130
Figura 44: A peça de roupa tailleur é muito utilizada como figurino nos filmes de Almodóvar.....	132
Figura 45: Manuela é uma anti Eve Harrington.....	137
Figura 46: Manuela substituindo Nina na peça “Um bonde chamado desejo”.	139
Figura 47: Pedro Almodóvar ensaiando com Candela Peña o assédio da personagem Agrado.....	145
Figura 48: Pedro Almodóvar dirigindo a gestualidade da atriz Antonia San Juan	146
Figura 49: Lola (Toni Cantó) descendo a escadaria de pedra do cemitério	149
Figura 50: A imagem do pai travestido de mulher, subvertendo o modelo cristão de família	152
Figura 51: A cumplicidade, a solidariedade e o afeto entre mulheres	154
Figura 52: Almodóvar abraçado a Chavela Vargas.....	159
Figura 53: Almodóvar dirigindo Julieta Serrano e Antonio Banderas em “Dolor y Glória”.....	160
Figura 54: Fotografia da praia El Golfo, tirada por Almodóvar, onde aparece o casal abraçado.....	163
Figura 55: Penélope Cruz e Lluís Homar recriando o abraço secreto da praia El Golfo.....	164
Figura 56: Um ensaio do filme “Abraços partidos”	165
Figura 57: Imagem da cena sequência mãe do filme “A flor do meu segredo”	166
Figura 58: Marisa Paredes em “De salto alto” interpreta uma cantora, Becky del Páramo	170
Figura 59: Pedro Almodóvar ensaiando com Penélope Cruz no set de filmagem de “Abraços partidos”	177
Figura 60: Set de filmagem do filme “A flor do meu segredo”	179
Figura 61: A personagem Andrea Cara Cortada com uma câmera de vídeo acoplada ao corpo	181
Figura 62: Gael Garcia Bernal em “Má educação”	187
Figura 63: A atriz Rosario Flores interpreta uma toureira	188
Figura 64: Roteiro do filme “Maus hábitos”, modificado durante a filmagem.	190
Figura 65: Cena do filme “Maus hábitos”	191
Figura 66: Almodóvar dirigindo a gestualidade da personagem Letal, interpretada por Miguel Bosé	193
Figura 67: Pedro Almodóvar Caballero.....	194

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 – O PROJETO POÉTICO ALMODÓVAR.....	18
1.1 - O MOVIMENTO CRIADOR	18
1.2 – A CRIAÇÃO DE UMA AUTORIA.....	45
2 - A TEIA CRIATIVA	75
2.1 – CONVERGÊNCIAS DRAMATÚRGICAS E A CRIAÇÃO DOS SISTEMAS FÍLMICOS	75
2.2 – LABIRINTO DAS PAIXÕES: TESSITURAS NARRATIVAS EM ALMODÓVAR	94
2.3 – O EMBRIÃO AMPLIADO E SEUS MÚLTIPLOS FIOS DRAMATÚRGICOS	114
3 – A MATERIALIDADE PROCESSUAL DA CRIAÇÃO.....	158
3.1 – A COLETA, O CULTIVO E A TRANSFORMAÇÃO DOS ELEMENTOS RETIRADOS DO CAOS DO MUNDO.	158
3.2 – IMPROVISOS E EXPERIMENTAÇÕES: DIÁLOGOS ENTRE A ESCRITA DO ROTEIRO, A SALA DE ENSAIO E A FILMAGEM.	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS.....	200

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Em 2016, eu trabalhava como Artista Orientadora do Programa Vocacional, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, um projeto composto por diferentes linguagens artísticas, que orienta pessoas, a partir de 14 anos, no desenvolvimento e reflexão sobre a prática artística, a cidadania e a ocupação dos espaços públicos da cidade. Naquele ano, eu coordenava encontros na área de literatura e, diante dos desafios impostos por tais encontros, fui presenteadada por uma colega de trabalho, Daniela Dini, com o livro “Gesto Inacabado”, de Cecilia Salles.

Ao entrar em contato com a sua pesquisa, senti um profundo entusiasmo, pois a sua teoria revela processos e procedimentos de criação que já havia percorrido, de maneira caótica, em meus processos criativos. A leitura da teoria de Cecilia Salles me possibilitou conseguir nomear e localizar certos processos que já havia vivenciado.

Certo dia, recebi o telefonema de um grande amigo, Wagner de Miranda, com quem já havia trabalhado no teatro. Fazia um bom tempo que não nos víamos e, durante a conversa, descobri que ele estava finalizando a sua dissertação de mestrado em processo de criação, com orientação de Cecilia Salles. Uma dessas coincidências misteriosas da vida. Sendo assim, através dele, comecei a frequentar as aulas de Cecilia como ouvinte, alimentando a possibilidade de desenvolver uma pesquisa.

O meu maior interesse sempre foi discutir processo de criação já que me dedico ao fazer artístico como atriz, dramaturga, roteirista e diretora. Sendo assim, comecei a pesquisar que artista eu poderia olhar o processo de criação que pudesse dialogar com o meu próprio processo.

Acompanho o trabalho de Pedro Almodóvar desde os anos 80, quando ele fazia filmes que provocavam, de maneira bastante radical, o questionamento de valores ligados à moral e aos costumes. Além do mais, ele é ator, cantor de banda de rock, autor de romances e de revistas em quadrinhos, roteirista, diretor, ou seja, ele transita por diferentes linguagens artísticas, fato este que me sugeria que talvez Almodóvar tivesse desenvolvido percursos intersemióticos entre linguagens no seu processo de criação, além de apresentar um universo ficcional inquietante e bonito.

Percebi que a sua obra é comumente analisada a partir das questões temáticas relacionadas ao feminino, à sexualidade, ao desejo, à micropolítica, mas não encontrei

nenhum trabalho sobre as técnicas e os procedimentos que ele utiliza na criação de seus universos fílmicos.

Desta maneira, passei a rever todos os seus filmes, a partir da perspectiva da Crítica de Processo de Criação, que analisa os arquivos dos artistas para refletir sobre os processos de criação da obra de arte. Não sei por que, fui assistindo aos seus filmes no sentido contrário à sua produção, ou seja, comecei assistindo os filmes recentes e fui caminhando de volta no tempo. Acredito que se eu não tivesse feito o percurso desta maneira, talvez não tivesse encontrado a linha de investigação desta pesquisa, pois, eu já tinha revisto o filme “Tudo sobre minha mãe”, o qual eu havia assistido no cinema na época do lançamento, quando assisti ao filme “A flor do meu segredo”. Em paralelo, na teoria de Cecilia Salles, encontrei as definições de matriz geradora e embrião ampliado, que refletem exatamente sobre a existência de materiais que servem ao artista como elementos deflagradores do processo criativo, pois apresentam questões que afetam a sensibilidade e provocam o pensamento do artista, fazendo com que o artista inicie um novo movimento de criação a partir daquele material. Sendo assim, constatei que no filme “A flor do meu segredo” possuem duas cenas que funcionam como matrizes geradoras do filme “Tudo sobre minha mãe”, que é um embrião ampliado destas cenas. Fato que comprovei com as declarações de Pedro Almodóvar, refletindo sobre essa relação.

Ao ler as entrevistas de Pedro Almodóvar descobri, também, que esse procedimento de criação é muito utilizado pelo cineasta, ou seja, ele mesmo afirma que utiliza certos filmes que assistiu como parte ativa de seus roteiros e que quando integra um trecho de um filme ao seu enredo, ele não está fazendo uma homenagem, mas roubando aqueles elementos dramáticos para transformá-los em parte do enredo que está criando. Ele afirma: “converto o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência de minhas personagens” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 68). Além do mais, Almodóvar acredita que com os mesmos personagens e temas seja possível fazer diferentes filmes. E podemos encontrar em sua filmografia temas e personagens que se repetem, revelando as paixões e obsessões do artista por determinados universos.

Decidi então, fazer a investigação de como ele trabalha essa apropriação e ampliação de materiais e descobri que, como roteirista e diretor, Pedro Almodóvar, constantemente, cria narrativas que se desenvolvem em paralelo, através da

sobreposição de camadas dramáticas e, para isso, utiliza filmes e textos tanto dele, como de outros autores, para alimentar o desenvolvimento do roteiro e também da forma de filmar as narrativas.

No primeiro capítulo, apresento alguns pontos da perspectiva de Cecília Salles sobre processo de criação, assim como delimito o objeto de estudo dessa pesquisa. Além do mais, discuto a relação entre processo de criação, cultura e sociedade através do pensamento de Edgar Morin para, então, olhar o contexto social e cultural onde vive o cineasta, estabelecendo relações e desenvolvendo reflexões sobre o projeto poético de Almodóvar, criado a partir da interação de elementos díspares, oriundos da subjetividade, da memória, do contexto político, cultural e social do local onde ele vive. A partir da teoria de Edgar Morin, discuto também a natureza e as qualidades do Cinema, como fenômeno cultural, e estabeleço relação com o universo poético de Almodóvar.

No segundo capítulo, analiso os dois filmes, “A flor do meu segredo” e “Tudo sobre minha mãe” a partir da perspectiva de Cecília Salles sobre processo de criação e a partir da teoria sobre criação de roteiro cinematográfico desenvolvida por Robert McKee. O objetivo foi fazer um levantamento das técnicas de criação e das escolhas artísticas de Pedro Almodóvar para a construção dos dois universos fílmicos. Sendo que, a escolha desses dois filmes foi feita devido à relação dramática explícita que possuem.

No terceiro capítulo, a partir de entrevistas do diretor, reflito sobre processo de criação, utilizando a teoria de Cecília Salles. Proponho um mergulho na prática da criação vivenciada por Almodóvar para refletirmos sobre os seus diferentes aspectos, que surgem durante o fazer cinematográfico, desde a prática dos ensaios com os atores, da improvisação no set de filmagem até as singularidades processuais criadas pelo artista durante o desenvolvimento do seu sistema de trabalho, para assim conseguir atingir seus objetivos artísticos.

1. CAPÍTULO 1

1 – O PROJETO POÉTICO ALMODÓVAR

1.1 - O MOVIMENTO CRIADOR

Um artista tece relações e conexões entre as partes que compõem a sua obra, entre uma obra com outras obras de sua autoria, e entre a sua obra com a obra de outros criadores. Ou seja, o artista é um construtor de relações e sentidos entre partes e totalidades. Ao fazer a escolha de um personagem, uma sensação, um sentimento, um tema, uma imagem, uma situação dramática para trabalhar, ele terá que, paulatinamente, trazer novos elementos, fazer novas escolhas, que irão se somando a esta primeira fagulha e/ou elemento. Sendo assim, a produção artística se dá por um processo de contágio ou contaminação de ideias e *insights*, oriundos do próprio sujeito, de outros sujeitos ou do mundo circundante, durante o movimento dinâmico da criação.

Cecília Salles, ao desenvolver o conceito de Redes de Criação nos oferece caminhos possíveis para pensarmos o movimento criador como um sistema complexo onde ocorrem “interações, tanto internas ou externas aos processos, responsáveis pela construção da obra”, que funcionam como “sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente” (SALLES, 2006, p. 24). Assim, a interatividade é uma propriedade fundamental do processo criativo se quisermos refletir sobre o desenvolvimento do projeto poético de um artista, que vai além de um único objeto ou produto. E é a partir deste ponto de vista que essa pesquisa olha para a obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, considerando seus filmes, não como objetos concluídos, mas como o resultado de um momento do seu processo criativo que, inclusive, estabelece conexões entre um filme e outro, criando linhas invisíveis de diálogo entre as obras, fazendo com que temas, situações, personagens sejam recorrentes em diferentes filmes. Essa relação de entrelaçamento temático e estético entre um filme e outro é notória, afirmada por diferentes críticos: “Pero ¿acaso no está también en La ley del deseo, al igual que en otras obras del director, el germen de las següentes y el reflejo de las anteriores, en ese constante juego de espejos convergentes, autorreferencias y obsesiones sublimadas que caracterizan su cine¹?” (FOIX in DUNCAN, 2017, p.100)

Consideramos que não há como separar o processo de criação em etapas, pois ele é feito de constante movimento, nem a obra pode ser vista como um objeto separado do todo, já que ela é fruto de um processo, pois o artista é um indivíduo vivendo o fluxo contínuo de criação

¹ Tradução minha: Por acaso não está também em “A lei do desejo”, como em outras obras do diretor, o germen das següentes e o reflexo das anteriores, nesse jogo constante de espelhos convergentes, autorreferencias e obsessões sublimadas que caracterizam seu cinema?

do seu projeto poético, que vai além de uma única obra, e neste processo, ele está em interação consigo mesmo e com o mundo circundante, assim “ele pode já estar entrando em um novo processo que de algum modo, mantém diálogo com o processo anterior, ou pode também, retomar essa obra em outros momentos das mais diversas maneiras” (SALLES, 2006, p. 27). Este aspecto é marcante ao analisarmos a obra do cineasta, pois temas e personagens se repetem em novos contextos, através de novos filmes, sendo impossível determinar onde um filme começa e onde termina, pois “Almodóvar não é mais um filme: são todos os filmes de Almodóvar. É uma obra. Assistir este ou aquele, não importa qual, não há mais como desligar um de seus filmes do conjunto.” (BATISTA, 2006, p.5 apud SANTOS, 2012, P. 71). E para Cecilia Salles, “é sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final.” (2006, p. 59)

Mas os temas, cenas e personagens que são retrabalhados ou mesmo ampliados e aprofundados em novos filmes, funcionam ao mesmo tempo como matrizes geradoras, pois sua natureza é reveladora da singularidade do artista, não só pelo fato do cineasta utilizar determinados recursos de linguagem para expressar estes conteúdos, mas também por tê-los escolhido como tema, assim, como também são embriões ampliados, pois ao serem retomados em outro momento de vida e retrabalhados, revelam um percurso de ampliação de ideias a partir de uma mesma matéria-prima.

Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões dos embriões. Uma obra, neste caso guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo. (SALLES, 2006, p. 127)

Pedro Almodóvar possui o hábito de escrever novos argumentos enquanto filma, ou mesmo utilizar elementos narrativos de um filme para criar novas histórias. Mas ele mesmo afirma: “sempre escrevo um argumento enquanto filmo outro.” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 132). O objeto de estudo desta pesquisa foi delimitado a partir da análise de filmes e das declarações do cineasta, confessando o vínculo e a relação entre alguns textos e filmes, que lhes serviram como matéria-prima para deflagrar o processo de criação de novos filmes. Assim, abaixo podemos visualizar a relação entre os filmes e a obra (realçada de cinza) que serviu como matriz para gerar novos filmes.

Má educação ← A lei do desejo ← A voz humana, de Jean Cocteau →
Mulheres à beira de um ataque de nervos → Ata-me → Curta-metragem com cena de
De salto alto → De salto alto

Volver ← A flor do meu segredo → Tudo sobre minha mãe

“A voz humana”, de Jean Cocteau é um texto que serviu a Almodóvar como elemento excitante da sua sensibilidade, pois ele é afetado pelo universo da peça, e se transforma em um texto gerador de dois filmes, “A lei do desejo”, de 1987 e “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, de 1988. O primeiro filme possui temática homossexual, condição humana do diretor, onde há uma cena que servirá como elemento disparador de um outro processo de criação, através do desenvolvimento do filme “Má educação”, lançado em 2004, cujo tema traz referências diretas à relação do cineasta com a Igreja, pois ele foi educado em escolas de padres. Em “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, o seu processo de criação foi deflagrado ao tentar adaptar a peça para o cinema, mas ao final, só restou de Cocteau, no filme, a situação dramática: “uma mulher aflita, esperando, ao lado de uma mala cheia de recordações o telefonema do homem que ama” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 106). Este filme, “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, projetou Almodóvar internacionalmente ao ser indicado, em 1989, ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, o que promoveu uma mudança radical na vida do diretor.

Almodóvar, frequentemente, cria fios invisíveis que ligam diferentes materiais dramaturgicos, mesmo em diferentes filmes, estabelecendo relações a partir do seu olhar como artista:

Mujeres al borde de un ataque de nervios es hija directa de *La ley del deseo*. Cuando la estábamos rodando me sedujo el modo en que Carmen Maura resolvía un pequeño fragmento de *La voz humana* y planeé desarrollarlo. Tina, el personaje de Cocteau y la Pepa de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son tres modelos de mujer caprichosamente abandonadas por sus amantes. Tina reacciona atentando contra sí misma, convirtiendo su dolor en su único motor. Pablo (su

hermano) hace que Tina-actriz destruya a hachazos su casa y, con ella, los recuerdos. Y Pepa acaba quemando la cama que compartió con su amante, purificando su pasado e identificándose con esos pueblos que adoran el fuego.

Hay una línea directa desde Tina a Pepa pasando por la monolguista de *La voz humana*. Cuando decidí hincarle el diente al monólogo, pensando siempre en un solo para “actrizón”, Cocteau fue desapareciendo poco a poco y aparecieron las mujeres bordando el borde, María, Julieta, Chus, Loles, Kiti y Rossy. Y con ellas, solas y vapuleadas, acompañando la soledad y el abandono de Carmen, tomó fondo la historia definitiva¹. (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 136)

Neste depoimento acima, podemos perceber como o seu pensamento se desenvolve, transformando elementos dramáticos a partir das relações que ele cria, até mesmo com as atrizes que lhe cercam, estabelecendo conexões entre personagens de diferentes textos e filmes, utilizando personagens e situações não só literárias, mas situações vividas durante os ensaios, ou no set de filmagem, com os atores, que acabam funcionando também como matrizes geradoras de novos personagens e situações, deflagrando novos processos criativos.

E enquanto filmava “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, ele escreveu o primeiro esboço de “Ata-me”, lançado em 1990, dando continuidade ao desenvolvimento temático, pois “Ata-me” também fala da relação amorosa entre um homem e uma mulher. A partir de uma cena de “Ata-me”, ele escreve um curta-metragem que lhe serviu como matriz geradora de um outro filme, “De salto alto”, lançado em 1991. O diretor reflete sobre esse gesto de escrever um novo filme enquanto filma, afirmando que funciona como uma fuga da tensão da filmagem:

La idea de Tacones lejanos nace del guión de un cortometraje que escribí mientras preparaba *Átame!* Me desespera tanto la preparación de un rodaje que casi siempre, para evadirme imprevisto sobre el papel

¹ Tradução minha: “Mulheres à beira de um ataque de nervos” é filha direta de “A lei do desejo”. Quando estávamos filmando, fui seduzido pela maneira como Carmen Maura resolveu um pequeno fragmento de “A voz humana” e planejei desenvolvê-lo. Tina, a personagem de Cocteau e a Pepa de “Mulheres à beira de um ataque de nervos” são três modelos de mulheres caprichosamente abandonadas por seus amantes. Tina reage atacando a si mesma, convertendo a sua dor em seu único motor. Pablo (seu irmão) faz a atriz Tina destruir sua casa com machados e, com ela, as lembranças. E Pepa acaba queimando a cama que dividiu com seu amante, purificando seu passado e se identificando com esses povos que amam o fogo. Existe uma linha direta de Tina para Pepa através do monólogo de “A voz humana”. Quando decidi afundar os dentes no monólogo, sempre pensando em um solo para atriz, Cocteau desapareceu gradualmente e as mulheres apareceram bordando a beira: Maria, Julieta, Chus, Loles, Kiti y Rossy. E com elas, sozinhas e espancadas, acompanhando a solidão e o abandono de Carmen, tomou fundo a história definitiva.

historias caprichosas que después acaban convirtiéndose en el guión de alguna película. Es un modo de serle infiel a la historia que tengo entre manos, pero sobre todo me distrae de las inclemências del período de pre-producción¹. (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 164)



Figura 1: Pepa Marcos, personagem do filme “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988), interpretada por Carmen Maura, incendeia o colchão onde dormia com o amante que a abandonou.²

E é interessante observar que, no momento dessa pesquisa, em 2020, segundo alguns sites da internet, Almodóvar filma um curta-metragem com a atriz britânica Tilda Swinton, cujo roteiro é baseado justamente no texto de Cocteau, “A voz humana”, ou seja, passado tanto tempo, este texto ainda continua provocando a sensibilidade do diretor.³ E inaugura, talvez, um novo momento na carreira de Pedro Almodóvar, pois pela primeira vez, ele filma em outra língua, em inglês.

¹ Tradução minha: A ideia de “De salto alto” nasceu do roteiro de um curta metragem que escrevi enquanto preparava Ata-me! Me desespera tanto a preparação de uma filmagem que quase sempre para me esquivar, improviso sobre o papel histórias extravagantes que depois acabam se convertendo no roteiro de algum filme. É um modo de ser infiel à história que tenho nas mãos, mas me distrai das inclemências do período de pré-produção.

² Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, no perfil criado por fãs de Pedro Almodóvar.

³ BENEZ, Rafaela – Primeiro filme de Almodóvar em inglês tem Tilda Swinton no elenco. Metrôpoles. Publicado em 12/02/2020. Acesso dia 30/05/2020, às 12:06. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/primeiro-filme-de-almodovar-em-ingles-tem-tilda-swinton-no-elenco>>

No filme “A lei do desejo” existe uma cena em que a transexual Tina, interpretada por Carmen Maura, entra na Igreja do colégio onde estudou quando criança e encontra um padre tocando um órgão, com quem teve uma relação amorosa no passado. A cena trata da pedofilia na Igreja, mas não de uma maneira moralista, já que Almodóvar explora a paixão e o sofrimento do padre em relação ao menino, sem emitir qualquer julgamento. No entanto, coloca luz em uma situação socialmente tratada de maneira hipócrita, já que normalmente os casos de abusos sexuais são encobertos pela própria Igreja. Esta cena funciona como matriz geradora do filme “Má educação”, que explora a descoberta do amor entre meninos em um colégio interno, além da relação de paixão de um padre por um desses meninos. Os três personagens permanecerão vinculados pelo resto de suas vidas, fazendo com que situações do passado, do presente e do filme que é filmado dentro do filme, se misturem, em uma estrutura dramática intrincada. É importante notar como Almodóvar guarda e cultiva as suas ideias por muitos anos, já que “A lei do desejo” é um filme de 1987 e “Má educação”, um filme lançado em 2004. Sobre a relação entre esses dois filmes, e entre os personagens Tina, de “A lei do desejo”, e Zahara, de “Má educação”, Almodóvar declara:

Yo había escrito mucho antes un relato en el que un travesti iba al colegio donde estudió para chantajear a los curas que le acosaron cuando era niño. Rodando La ley del deseo recordé este relato y me inspiró la escena en que Carmen entra en la iglesia de su colegio y se encuentra con un cura que la amó cuando ella era un niño. Ya entonces me rondaba la idea de desarrollar el relato a fondo. Carmen es una sombra premonitória de Zahara¹. (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 312)

Em “A flor do meu segredo”, de 1995, existem duas cenas que servirão de matrizes geradoras para o filme “Tudo sobre minha mãe”, lançado em 1999. E em “A flor do meu segredo” existe também um material que foi desenvolvido em outro filme, “Volver”, de 2006. Trata-se da síntese do drama da personagem Raimunda, no filme “Volver”.

¹ Tradução minha: Eu havia escrito muito antes uma história em que um travesti ia ao colégio onde estudou para chantagear os padres que o perseguiam quando era criança. Filmando “A lei do desejo”, lembrei-me dessa história e me inspirou a cena que Carmen entra na igreja da escola e encontra um padre que a amou quando ela era criança. Já então me rondava a ideia de desenvolver a história a fundo. Carmen é uma sombra premonitória de Zahara.



Figura 2: No filme “Volver” (2005), a personagem Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, oculta o cadáver do marido ao descobrir que ele tentou abusar sexualmente da sua filha, interpretada por Yohana Cobo, e por isso, a filha o matou. Ela coloca o cadáver dele em um freezer e o enterra, sem que jamais seu crime seja descoberto pela polícia, ou seja, ela não é punida. Esta gênese da personagem Raimunda é apresentada no filme “A flor do meu segredo” como sendo parte do enredo de um dos romances escritos pela protagonista Leo, interpretada por Marisa Paredes.¹

A problemática dessa pesquisa é buscar entender quais são os procedimentos criativos e as técnicas utilizadas pelo diretor no processo de ampliação ou expansão de um elemento dramático, pois Almodóvar possui o hábito de utilizar a sua obra e a obra de outros autores como matriz geradora de novos filmes, fazendo com que estes novos filmes se tornem embriões ampliados, e criando assim, linhas invisíveis de conexão entre uma obra e outra. O processo de análise detalhada de ampliação será feito através dos filmes “Tudo sobre minha mãe” e “A flor do meu segredo”.

O exercício diário de criação do cineasta se dá principalmente através da escrita. Dessa forma, ele armazena histórias e informações que colhe no seu dia a dia, anotando frases e situações que, para ele, sirvam de disparo para criar uma história. Cecilia Salles reflete sobre a importância desse armazenamento de informações que tocam a sensibilidade, as quais o artista sente interesse em se aprofundar, com potencial para ser, a qualquer momento, explorado, funcionando como uma memória para obras (SALLES, 2008, p. 51). Nesse processo da escrita, Almodóvar trabalha em constante experimentação, como descreve:

¹ Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, no perfil criado por fãs de Pedro Almodóvar.

Descubro o tema ao escrever a história. Quase nunca começo a escrever um argumento conhecendo o seu tema. É também por isso que, para mim, a escrita é uma grande aventura. Imagino que o tema esteja dentro de mim, e é necessário um certo número de etapas de trabalho para que ele surja de forma consciente. Muitas vezes o tema narrativo que me leva a escrever é apenas um pretexto, e também muitas vezes aquilo que eu considerava o centro da história desaparece ao longo do caminho. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pg. 77)

Esta declaração de Almodóvar sobre o seu processo de criação corrobora a perspectiva de que a criação é um processo em movimento, e nunca algo estático, sendo impossível determinar seu início e seu fim. Assim, “admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas” (SALLES, 2013, p.34) Processo este que se traduz em descobertas de diferentes naturezas, tanto temáticas, como em técnicas da linguagem de trabalho do artista. No entanto, Almodóvar utiliza a escrita como ferramenta primeira de criação, revelando um percurso intersemiótico, ou seja, ele utiliza de uma linguagem para criar a sua tessitura dramaturgica para, então, traduzir para outra linguagem em corporalidade e materialidade fílmica. Ele mesmo afirma como a escrita está presente em seu processo criativo:

Sim, é uma maneira de tomar notas sobre a realidade. Como um complemento. Como os esboços dos artistas. Meus esboços são sempre literários. Em geral, quando os cineastas falam daquilo que deu a eles a ideia de um filme, o desejo de fazer uma cena, descrevem uma imagem. E essa imagem os leva à história. Para mim, no início há sempre palavras, falas, uma história que me leva às imagens do filme. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 242).

Um cineasta é um criador de acontecimentos que são traduzidos em imagens, desenvolvidos através da ação dos personagens. Sendo assim, essa escrita possui características específicas, já que é necessário que seja um texto que deseje se tornar imagem, carregado de visualidade e ação, como preconiza a arte de escrita do roteiro cinematográfico. Como afirma Cecilia Salles, “percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo” (SALLES,

2006, p. 95). Ou seja, nesse material, já existem as marcas que constituem uma autoria, os elementos que conferem identidade ao artista em consequência das escolhas feitas.

Em Almodóvar, podemos analisar os registros¹ deste processo através de um trecho do roteiro de “Tudo sobre minha mãe”, em que mostra uma sequência fundamental do filme, quando Esteban corre atrás do carro da personagem Huma Rojo, e acaba sendo atropelado, situação que deflagra a ação principal do filme. Constatamos como o texto é repleto de imagens, como o texto é cinematográfico. E a decupagem feita pelo diretor, organizando a maneira como irá filmar a cena, revela o processo de tradução da escrita em imagens. Percebemos, desta maneira, o desenvolvimento de um pensamento visual.

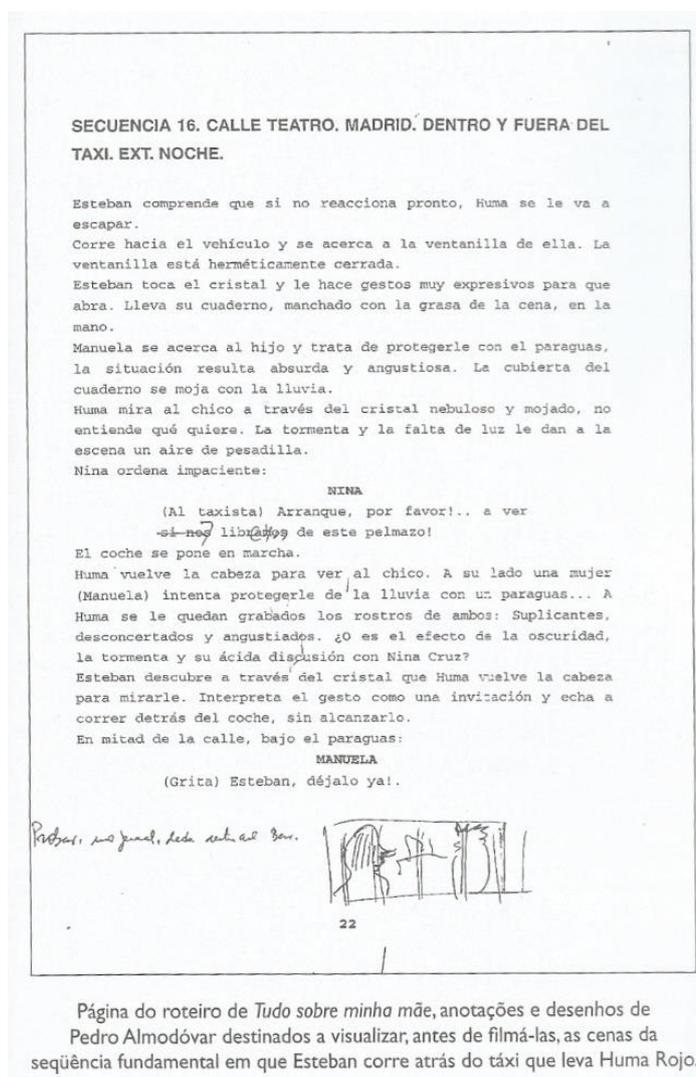


Figura 3: Página do roteiro de “Tudo sobre minha mãe” com anotações e desenhos de Pedro Almodóvar feitos para ajudá-lo a visualizar a cena antes de filmá-la.

¹ Registros retirados do livro “Conversas com Almodóvar”, de Frederic Strauss - Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

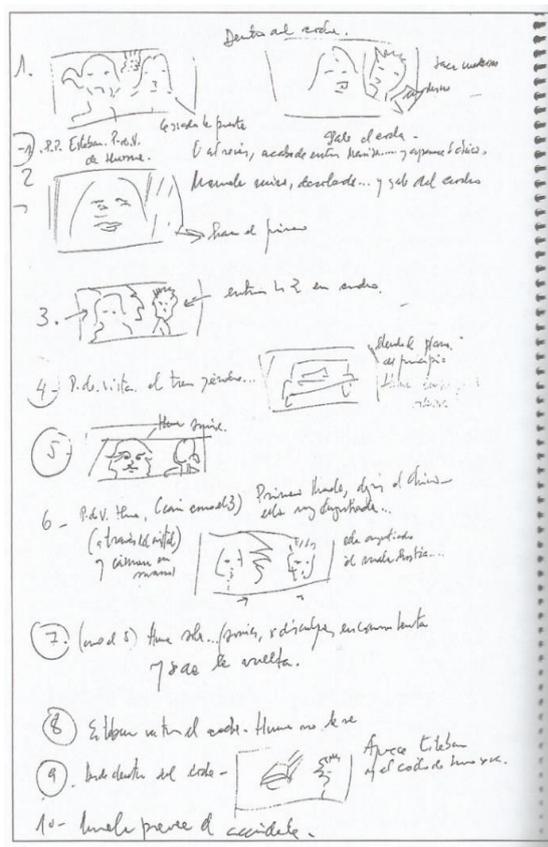


Figura 4: Decupagem da cena feita por Almodóvar, no processo de transformação da palavra em imagem



Figura 5: A cena do autógrafo, que resulta na morte de Esteban, filmada¹. Esteban, numa noite chuvosa, após ter assistido à encenação de “Um bonde chamado desejo”, tenta conseguir um autógrafo da atriz que protagoniza a peça, Huma Rojo, cujas consequências da situação o levam a morte.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

O storyboard, no cinema, é um material transitório, pois após a filmagem, não existe função para ele, assim como o roteiro, ambos servem apenas para curiosos e estudiosos do assunto. Mas o desenho é utilizado como linguagem importante que conduz o conteúdo criativo do papel à filmagem, alicerçando um diretor a compor o enquadramento das cenas. Portanto, os desenhos, no processo de criação, possuem uma função importante na construção do pensamento.

Os desenhos da criação, portanto, são peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois tem o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. (SALLES, 2006, p. 117)

As imagens são oriundas e podem habitar as esferas profundas da psiquê humana, pois sabemos que o sujeito processa informações que podem levar muitos anos para amadurecerem e se transformarem em elemento concreto, factual, em imagem apreensível ou mesmo em sentimento. Steve Johnson reflete:

A maioria das intuições que se transformam em inovações importantes se desdobra ao longo de intervalos de tempo muito mais longos. Elas começam como uma sensação vaga, difícil de descrever, de que há uma solução interessante para um problema que ainda não foi proposta, e persistem nas sombras da mente, por vezes durante décadas, reunindo novas conexões e ganhando força. E então, um dia, se transformam em algo substancial; por vezes despertadas por um novo acúmulo de informações, ou por outra intuição que perdura numa outra mente, ou por uma associação interna que finalmente completa o pensamento. (JOHNSON, 2011, p. 67)

Muitas referências e informações armazenadas pelo artista são utilizadas durante o seu processo de criação, pois ele utiliza não só a sua própria filmografia, mas os filmes, os quais assiste, como matéria-prima, de onde retira ideias que geram novos argumentos e filmes. Ao inserir trechos de filmes de outros diretores em seus enredos, Almodóvar cria fios de ligação entre qualidades de personagens dos filmes citados e os seus personagens, ou mesmo elementos do enredo do filme citado são utilizados e reinventados nos seus enredos. Esse diálogo com a

história dos filmes que lhe marcaram a vida é constante e surge em quase toda a sua filmografia. Sobre esse procedimento criativo, ele afirma:

Utilizo certos filmes como parte ativa dos meus roteiros. Quando integro um trecho de filme, não é uma homenagem – é um roubo. Isso faz parte da história que conto, torna-se uma presença ativa, enquanto uma homenagem é sempre muito passiva. Converto o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência de minhas personagens (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pg. 68).



Figura 6: No filme “A lei do desejo” (1986), Tina Quintero é uma transexual, vivida por Carmen Maura. Caminhando pela rua, ao lado do irmão e da sobrinha adotada, numa noite quente de verão, ela vê um funcionário público lavando a rua com uma enorme mangueira de água. Sem hesitar, ela pede ao homem que lhe molhe, entregando-se ao prazer sensual e refrescante do banho, no meio da rua. No livro “Fogo nas Entrancas”, escrito por Pedro Almodóvar e lançado em 1990, as personagens principais, pois são muitas personagens no romance, levantam o vestido diante do jorro de água de uma mangueira, usada por dois empregados da limpeza pública, e ao receberem o jato de água no sexo, gozam de prazer publicamente. Os dois funcionários da limpeza simulam um ato sexual, empunhando as enormes mangueiras e lançando os jatos de água, como se estivessem penetrando as mulheres. Tanto no filme, quanto no livro, as cenas são marcadas pelo prazer. E podemos supor que a cena do filme funcione como matriz geradora para a cena do livro.¹

Essa técnica de criação é muito explorada pelo diretor, presente em diferentes filmes, em momentos distintos do desenvolvimento do seu projeto poético. Como é um procedimento criativo muito marcante e recorrente em sua filmografia, esta pesquisa se debruça sobre o

¹ Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, no perfil criado por fãs de Pedro Almodóvar.

processo de ampliação e transformação de determinados personagens, enredos, cenas em novos materiais dramaturgicos. Assim, “não se pode, portanto, negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve um artista específico, sem observarmos o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação” (SALLES, 2006, p. 50).

O cineasta amadurece, às vezes, por anos, o material que lhe serve de matéria-prima ou mesmo de ‘alimento’ para desenvolver novas ideias. Seu cinema é um tecido complexo, cujos elementos traduzem essa complexidade, ao mobilizar referências da cultura espanhola, do tempo histórico em que o cineasta vive, das opções estéticas e humanas as quais se vincula, constituindo, a partir de todos esses elementos, um cinema de autor.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto, que troca informações com o seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca (SALLES, 2006, p. 32).

A obra é constituída pelas relações que o artista estabelece, em um movimento com “apropriações, transformações e ajustes, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (SALLES, 2006, p. 33), mas que são guiadas por uma tendência, um rumo ou um desejo vago. Pedro Almodóvar afirma que o seu objetivo é falar da realidade, de forma verdadeira, mas de maneira que ela seja representada, que o artifício seja trabalhado a partir do exercício da direção. Ele afirma em entrevista: “É isso, de modo preciso que me interessa no cinema: algo que fala da realidade, que é verdadeiro, mas que, para ser perceptível, deve se tornar uma representação da realidade.” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 35) Ou seja, o diretor, no seu processo de criação é guiado por essa tendência, este desejo vago da falar da realidade de maneira representada, artificial, e não tal qual ela se apresenta. Neste processo de tradução da realidade que Almodóvar apreende na sua estética cinematográfica, ou seja, neste processo de tradução da realidade em um universo artificialmente criado, reside o seu domínio técnico, reside a sua forma de fazer cinema, fazendo disso aquilo que caracteriza o seu projeto poético, constituindo a sua autoria.

Almodóvar utiliza, frequentemente, como procedimento de criação, a subversão ou a “hiperbolização” do real, ou seja, a partir de situações cotidianas, ele cria e imagina novas situações nesses mesmos contextos, em seus enredos, subvertendo elementos de situações que as fazem se tornar fora do senso comum, lhe possibilitando fugir dos clichês, pois se não fosse

essa forma de tratar o seu material criativo, correria um sério perigo de se tornar superficial devido aos gêneros que mais comumente vem trabalhando: a comédia e o melodrama. Ele afirma:

Quando falo da realidade penso em algo que existe, que se pode apreender para mostrar, mas também para deformar. É uma representação. A realidade me interessa como objeto representável e como elemento para construir uma ficção. É verdade que as emoções assim provocadas estão ligadas a essa realidade indiscutível que é a da nossa própria existência, da nossa própria sensibilidade, mas para mim um filme será sempre uma representação, e uma representação comporta sempre um artifício. Falar da realidade é falar também de manipulação (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 184).

Assim, em toda a sua filmografia, encontramos exemplos de como ele manipula a realidade e a subverte. Alguns exemplos: no filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, há um concurso de “Ereções Gerais” numa festa, onde os convidados escolhem, entre os candidatos, colocados em pé num pequeno palco improvisado, a melhor ereção. A cena é apresentada pelo próprio diretor, Almodóvar, que surge como um anfitrião da festa. O dono da melhor ereção será coroado “Rei da Noite” e poderá escolher fazer o que quiser, com quem quiser, sugerindo um encontro sexual pelo próprio anfitrião Almodóvar. O vencedor acaba escolhendo a “Luci” para lhe fazer sexo oral, o que é feito publicamente, diante de todos os convidados, que agem como se fosse algo absolutamente natural. Nesta situação, ele deforma os concursos de beleza, tão comuns na nossa cultura ocidental e, ao mesmo tempo, faz referência, de maneira irônica, a um momento político importante após a ditadura franquista, as “Eleições Gerais”, convocadas em 1977, na retomada do processo democrático espanhol. Uma paródia ácida dos concursos de beleza e, talvez, um comentário sobre as eleições convocadas, que pode ser interpretado, como um momento de gozo, de prazer para o povo espanhol.

Em “A flor do meu segredo”, a protagonista Leo, vivida por Marisa Paredes, passa os primeiros 15 minutos do filme tentando retirar dos pés uma bota dada de presente pelo marido, que a está abandonando e pelo qual ela sofre em desespero. Uma situação que extrapola o senso de realidade e se transforma numa metáfora, já que Leo não deseja o fim do relacionamento e, por isso, ela não consegue tirar as botas, que somente são retiradas com a ajuda da amante do marido, sua melhor amiga, vivida pela atriz Carmen Elias.



Figura 7: A protagonista Leo paga a um desconhecido na rua para lhe tirar as botas, o que ele não consegue fazer, enquanto começa a chover, no filme “A flor do meu segredo”¹

Em “De salto alto”, Victoria Abril é uma jornalista de TV chamada Rebeca, que vive uma relação conflituosa com a mãe, interpretada por Marisa Paredes, cuja personagem, Becky del Páramo, é uma cantora que preferiu se dedicar a sua carreira e abandonar a maternidade. Quinze anos depois, mãe e filha se reencontram, já que Becky volta do México, onde vivia, para a Espanha, e encontra a filha casada com seu antigo amante. Rebeca é profundamente marcada pelo abandono da mãe e, durante a apresentação do Telejornal, onde trabalha, ela não só revela essa lacuna da relação com a mãe, como confessa ser a assassina do marido. Vemos aqui, como Almodóvar deforma uma situação corriqueira, a apresentação de um telejornal, transformando-a em uma situação dramática e cinematográfica, pois transforma uma situação comum em uma situação especial.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.



Figura 8: Almodóvar dirigindo Victoria Abril em “De salto alto”, cena como apresentadora do telejornal.¹

E o universo temático que o cineasta retrata, em seus filmes, é marcado por personagens que são socialmente marginais, minorias estigmatizadas, mulheres que vivem de acordo com os seus desejos e ignoram os padrões sociais e patriarcais. De forma genérica, o movimento de Pedro Almodóvar, na constituição de seu projeto poético, parte das escolhas temáticas e da construção dos personagens, que se transformaram numa obsessão do diretor e fazem com que cada narrativa seja, sempre, uma nova maneira de trabalhar esses temas e personagens.

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização do seu grande projeto. (SALLES, 2013, p. 46)

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.



Figura 9: No filme “Fale com ela”, o protagonista Benigno é um enfermeiro que cuida com muita paixão de uma paciente, Alicia, que está em estado de coma. Em certo momento, ele narra a história de um filme mudo para Alicia, chamado “*Amante Menguante*”. Assim, surgem as imagens desse filme mudo e, então, o personagem da história, após ter bebido uma fórmula de laboratório e diminuir de tamanho, sobe no corpo da mulher que ama, explorando a sua anatomia. Quando ele se depara com a vagina dela, acaba despindo-se e entrando nela, para ficar lá dentro para sempre. Almodóvar comenta: “Pero no es un sueño. Después de varias incursiones en su vagina, el amante diminuto contempla la posibilidad de desaparecer definitivamente dentro de ella. De ese modo da por terminado su ciclo vital, desapareciendo por el mismo lugar por donde vino al mundo¹” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 282). E diante do projeto poético de Almodóvar, vinculado ao universo feminino, esta imagem é carregada de significado. O diretor criou uma narrativa dentro do enredo do filme, onde o personagem desaparece para sempre dentro da vagina da mulher que ama².

Para Edgar Morin, as inovações só podem ser produzidas se houver uma efervescência cultural, onde o artista esteja inserido, vivendo trocas e confrontos de ideias, capazes de promover um calor cultural e uma existência intelectual dialógica, com pluralidade de pontos de vista, promovendo o enfraquecimento de dogmatismos e o crescimento do pensamento. Para ele, Cultura e Sociedade estão em relação geradora mútua, o que significa que a Cultura

¹ Tradução minha: Mas não é um sonho. Depois de várias incursões em sua vagina, o pequeno amante contempla a possibilidade de finalmente desaparecer definitivamente dentro dela. Dessa forma, ele termina seu ciclo de vida, desaparecendo no mesmo lugar em que veio ao mundo.

² Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

funciona como um megacomputador que armazena todas as normas e práticas sociais. Este grande computador está também em cada espírito/cérebro individual.

A cultura está nos espíritos, vive nos espíritos, os quais estão na cultura, vivem na cultura. Meu espírito conhece através da minha cultura, mas, em um certo sentido, a minha cultura conhece através do meu espírito. Assim, portanto, as instâncias produtoras do conhecimento se coproduzem umas às outras; há uma unidade recursiva complexa entre produtores e produtos do conhecimento, ao mesmo tempo que há relação hologramática entre cada uma das instâncias produtoras e produzidas, cada uma contendo as outras e, nesse sentido, cada uma contendo o todo enquanto todo. (MORIN, 2011, p. 23)

Um artista lida com verdades estabelecidas, estereótipos, preconceitos, crenças, tabus, comportamentos padronizados, valores éticos e morais que constituem o que Edgar Morin chama de *imprinting*, ou normalizações. São as crenças, mitos e valores que criam a coesão social. Ao mesmo tempo, esse *imprinting* cultural determina modos de pensamento. Morin, inclusive, afirma que desde a mais tenra infância, o *imprinting* promove cerebralmente a seleção de sinapses que irão moldar os comportamentos e pensamentos de um indivíduo por toda a vida, pois a normalização funciona de maneira repressiva e intimidatória, aniquila as dúvidas e a possibilidade de contestação. Sendo assim, a autonomia de um espírito/cérebro é relativa, pois essa esfera sociocultural está inserida no indivíduo. A ruptura de determinadas estruturas cognitivas acontece através das brechas, aberturas, hiatos, defasagens entre o ser individual e a sociedade. Mas como confirma Morin, geralmente aqueles que se desviam da norma são colocados de lado, lançados ao esquecimento, reduzidos ao ridículo ou mesmo silenciados.

Contraditoriamente, ao artista é necessário transcender o lugar comum do *imprinting*, buscando a criação de uma obra que dialogue com a tradição, mas que, ao mesmo tempo, proponha o rompimento das normalizações, fazendo com que o pensamento se desenvolva. O conhecimento está enraizado no contexto cultural e histórico, e Almodóvar afirma:

Nasci em La Mancha, mas é verdade que me formei durante os anos 1960, em plena explosão do pop. Foi uma coisa que me marcou, tal como a minha relação inconsciente com as cores do Caribe, como se tivesse na memória os conquistadores espanhóis que partiram para o Novo Mundo, uma memória inconsciente de meus ancestrais mais longínquos. Não se esqueça que Almodóvar é um nome árabe. Tento racionalizar algo que

talvez não passe de uma tendência natural para utilizar as cores. Isso corresponde ao meu próprio caráter e ao de minhas personagens, que são muito barrocas no que se refere ao comportamento, e a explosão de cores combina muito bem com esse tipo de dramaturgia (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pg. 113).

Nesta declaração, o cineasta revela ter absoluta consciência da influência histórica e cultural da sociedade onde vive, refletindo na constituição do seu projeto poético, afirmando que elementos históricos e culturais influenciam, inclusive, na escolha das cores utilizadas nos seus filmes, na forma como ele constrói os seus personagens e na forma como age, criando uma dramaturgia barroca, devido ao excesso de elementos visuais e dramáticos.

Na história da humanidade, assistimos novos valores e comportamentos surgirem em espaços e ambientes localizados à margem da sociedade e que, de alguma maneira misteriosa, são transformados em um novo *imprinting* cultural, sendo incorporados socialmente, levando a novos comportamentos e estruturas cognitivas. Sobre esse processo, Morin reflete:

É preciso que a nova ideia beneficie no começo de uma microefervescência cultural, “grupúsculo apaixonado” (Gaudin) de cinco a 15 pessoas. Depois os fervorosos multiplicam os fermentos, que multiplicam os fervorosos, até que o desvio se torna tendência. Se esta se afirma vitoriosamente, pode converter-se em ortodoxia e impor, assim, uma nova normalização e um novo *imprinting* em sua esfera de dominação (MORIN, 2011, p.38).

Para Morin, existem dois aspectos aparentemente contraditórios na História do Conhecimento, de um lado o *imprinting*, a normalização, a invariância, a reprodução, as certezas sacralizadas, os dogmas cegos que excluem a dúvida, do outro lado, as subversões da dúvida, a contestação, as brechas, os desvios, a evolução do conhecimento, as modificações das estruturas cognitivas. Geralmente, os artistas estão situados nesta segunda esfera, da dúvida. E considerando que a experiência humana é muito diversa e que nem todos os membros de uma família irão internalizar a norma de maneira completa e sem relutância, sempre existirão indivíduos com tendência ao desvio, como afirma Morin, “há em qualquer lugar uma minoria de desviantes potenciais e, dentro dessa minoria, uma minoria pode marginalizar-se ou, eventualmente, rebelar-se” (MORIN, 2011, p.37). No entanto, existem situações que o desvio é reconhecido como original.

Em numerosas sociedades, os “loucos” são vistos não como desviantes, mas como “possuídos” por espíritos superiores, e a sua loucura é de fato respeitada. Por outro lado, os príncipes mantinham de boa vontade, a seu lado, bobos cujo estatuto implicava a quase obrigação de desrespeito e insolência (MORIN, 2011, p. 38).

Mas para isso acontecer, é necessário que a sociedade permita a existência de um pluralismo cultural e, inclusive, que as instâncias de poder reconheçam, protejam e admirem artistas, autores e pensadores, tratando o desviante como inovador, porque em sociedades dogmáticas e autoritárias prevalece a perseguição a qualquer pensamento e comportamento que se diferencie ou conteste o *imprinting*. Cabe ressaltar que “a democracia, por mais limitada que seja, institui a dialógica das opiniões adversas e determina o controle dos cidadãos sobre a política” (MORIN, 2011, p. 43). E mesmo em sociedades democraticamente plurais, o artista genial pode viver situações de não reconhecimento e exclusão social, como pontua Morin:

Contudo, espíritos realmente originais e gênios que quebram normas permanecem, ao menos nos primeiros tempos, e às vezes durante toda a vida, como lamentáveis ou inquietantes desviantes em relação aos critérios oficializados da inovação. Nem por isso deixa de ser verdade que o “culto do novo”, apesar do seu conformismo, constitui um terreno favorável à expressão de desvios (MORIN, 2011, p. 39).

Morin afirma que a revolução de valores e comportamentos inicia quando um indivíduo deixa de se submeter às normas, crenças e mitos e torna-se sujeito do conhecimento, problematizando o pensamento, mergulhando em crises que fecundem o próprio conhecimento. É importante notar que é impossível prever as consequências de uma crise ou de uma agitação cultural, pois tanto podem caminhar para a revolução do pensamento, quanto para a sua destruição. No entanto, quando se abre uma brecha e um desvio, que rompe o *imprinting*, este desvio poderá gerar a queda de verdades estabelecidas, provocando o esvaziamento cultural e o surgimento de uma nova ordem. Isso talvez explique por que muitos artistas e pensadores se tornam *personas non gratas* nas sociedades em que vivem, já que relativizam a norma, iluminam os comportamentos e valores, questionam os tabus, refletem sobre as relações de poder e dominação, propondo novas perspectivas, derrubando antigas certezas.



Figura 10: Em “Matador” (1986), os personagens são vítimas de si mesmos, pois suas ações são conduzidas por uma pulsão de morte e pelo prazer sexual oriundo do gesto de matar. Imagem da cena final, em que dois protagonistas, vividos por Assumpta Sena e Nacho Martínez, se matam após o orgasmo sexual.¹

Pedro Almodóvar reflete sobre comportamentos e valores socioculturais cultivados pela tradição em sociedades patriarcais através da negação desses modelos, justamente porque o diretor assume, em muitos filmes, o deslocamento da importância de determinados papéis sociais, colocando o feminino e os marginais como protagonistas de suas histórias. Desde o início, quando ainda filmava em Super 8, Almodóvar abordava temas considerados difíceis, como o incesto, a homossexualidade, o estupro, o consumo de drogas, a pornografia, e mesmo em seus longas, surgem temas como amores proibidos, a perversão sexual, a necrofilia, a maternidade, as relações entre mulheres, os modelos não tradicionais de família, situando seus personagens fora dos padrões sociais estabelecidos, fazendo-os viverem trajetórias marcadas principalmente pelas paixões. Ele rompe com o *imprinting* trazendo à tona o que estava socialmente proibido, as fantasias e desejos inconfessos, os modos de viver que transgridam as regras de comportamentos sociais.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

Quando o general Francisco Franco morreu, podemos imaginar o que isso significou para a Espanha, após viver por quase quatro décadas sob um regime ultraconservador e nacionalista, uma Ditadura. No dia 20 de novembro de 1975, a família de Franco e os médicos decidiram desligar os aparelhos que o mantinham vivo. Imaginemos o momento em que esses aparelhos foram desligados e o sentimento de liberdade que naquele instante brotou em muitos espanhóis, pois, foi isso o que aconteceu, a Espanha viveu um profundo despertar.



Figura 11: A Sala Carolina, antigo cinema, foi um dos lugares emblemáticos da *Movida Madrileña* e foi cenário do filme “Labirinto de paixões”.¹

Nesse cenário, surge um movimento de contracultura conhecido como *Movida Madrileña* e, entre seus expoentes, o cineasta Pedro Almodóvar, que conseguiu registrar nos seus dois primeiros filmes, *Pepi, Lucy e Bom y Otras chicas del montón* e *Labirinto de Pasiones*, os personagens e os pilares estéticos e conceituais que borbulhavam nas produções dos artistas que viviam aquele momento. Os dois filmes são considerados pela crítica especializada, e por outros artistas do movimento, como representativos do pensamento que alimentava as produções e as reflexões da *Movida*.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

(...) artistas plásticos, cartunistas, escritores, atores e atrizes, cineastas, poetas e jovens exercendo as mais diversas atividades dentro do chamado underground, muitos deles homossexuais como o próprio diretor. Um “bando de marginalizados” que invadiu o mais simbólico dos centros espanhóis, Madri, para daí irradiar e fazer ecoar uma outra forma de fazer arte, uma outra moral, um outro modo de vida, desejos outros e manifestações da sexualidade que não eram tidas como “normais”. Gente, enfim, disposta a inverter regras moribundas de uma sociedade, fazendo dela brotar algo novo (...) (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p.57)



Figura 12: *Calle Tablado 25* foi um mítico lugar de ensaio, pois todos os grupos da *Movida Madrileña* ensaiaram alguma vez ali.¹

Almodóvar foi uma figura muito ativa e conhecida neste movimento cultural, não só pela parceria musical com o artista Fanny Mcnamara, mas também por participar de publicações de quadrinhos, escrevendo algumas histórias, participar do grupo de Teatro *Los Goliardos*, onde conheceu a atriz Carmen Maura, e produzir curta metragens que se tornaram *cults*, com

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

projeções em bares e festas. Almodóvar reconhece a esfera social de onde pertence e de onde elabora suas ideias e da qual também fala, pois afirma sobre este período e sobre o seu universo ficcional:

Não fui eu que criei esse universo, foi um momento em que forças se encontraram, foi uma conjuntura. Minha chegada a Madrid, no entanto, foi uma entrada pela porta da liberdade, apesar da Ditadura de Franco, porque havia uma importante vida clandestina, e para mim a clandestinidade era uma coisa normal, corrente (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pg. 26).

Como esclarece Edgar Morin, se a definição de calor no universo físico se refere a agitação de partículas ou átomos, no ambiente social, o calor cultural promove condições instáveis e movediças, podendo significar “intensidade/multiplicidade de trocas, confrontos, polêmicas entre opiniões, ideias, concepções”. (MORIN, 2011, p.35). Se o frio significa rigidez e invariância, o calor promove exatamente o contrário, instabilidade e turbulências. Se o governo ditatorial espanhol percebeu que era necessário penetrar em todas as camadas sociais para criar uma sociedade morna, e para isso, investiu em políticas repressoras de comportamento, de manifestações culturais, proibindo certas danças, canções, filmes e textos, Almodóvar cria uma cinematografia com cores quentes e corpos sensuais, com personagens em busca de satisfação de seus desejos mais profundos e verdadeiros, movidas por sentimentos e paixões, levando-as a agirem segundo uma lei bastante pessoal, sem considerar as regras e leis sociais. O diretor reconhece esta tendência na construção dos seus universos fílmicos:

Para mim, a transgressão não é um objetivo, porque implica um respeito, uma consideração pela lei, coisa da qual sou incapaz. É por isso que meus filmes nunca foram antifranquistas. Neles eu simplesmente não reconheço a existência de Franco. É um pouco a minha vingança contra o franquismo: quero que dele não permaneça nem a recordação, nem a sombra. Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento. É um dos direitos, e também um dos poderes, que um cineasta possui (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pg. 38).



Figura 13: Pedro Almodóvar como cantor, na época da *Movida Madrileña*¹.

Em sua biografia, Pedro Almodóvar possui duas condições que lhe fazem pertencer a uma classe socialmente estigmatizada: possui origem humilde, oriundo do interior do país, do vilarejo de Calzada de Calatrava, município pertencente à província de Ciudad Real, cujo pai era enólogo e a mãe leitora e escritora de cartas para os vizinhos analfabetos, e também é homossexual. Nascido em 1949 e criado durante a ditadura de Franco, podemos imaginar o que significou ser um jovem pobre, homossexual e apaixonado por arte nesse contexto, onde o governo investia em políticas e formas de controle social, visando exaltar a disciplina, aniquilar a liberdade de pensamento, sufocar a diversidade sexual, submeter a mulher ao homem, defendendo, exclusivamente, a formação da família católica, formada pela instituição do casamento entre um homem e uma mulher. Um período que teve a Opus Dei, instituição religiosa conservadora, que foi ganhando força durante a Ditadura, ocupando os principais postos do poder e promovendo a repressão dos comportamentos. O próprio Almodóvar, refletindo sobre a aceitação da crítica, no momento do lançamento do seu quarto filme, *Que he hecho yo para merecer esto?*, afirma sobre a sua condição em sociedade:

Es evidente que yo molesto a mucha gente, no solo a los críticos. Es evidente porque lo noto. Recibo desde anónimos amenazadores en el contestador telefónico hasta algunas otras cosas, pero estoy ya acostumbrado a eso porque desde pequeño me ocurre de la misma forma. En el pueblo, a los ocho años, no hablaba como hablaban los chicos del

¹ Imagem retirada do aplicativo Instagram, da página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

pueblo. Recuerdo que en el colegio yo ya provocaba en la mayor parte de mis compañeros el mismo rechazo que ahora puedo provocar en la crítica¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 69).



Figura 14: Almodóvar cantava travestido em festas e bares durante esse período. A canção *Gran ganga*, escrita e cantada por ele, foi colocada no filme “Labirinto de paixões” e interpretada pelo personagem Riza Niro (Manoel Arias), pois segundo Almodóvar, *Gran ganga* são as duas palavras que melhor definem o personagem, que é o vocalista do grupo, já que é muito aberto sexualmente, mas esconde algum segredo (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2011, p. 25)².

A cinematografia de Pedro Almodóvar assume um discurso contrário a tudo o que representou a ditadura franquista, e neste sentido, seu cinema é político. Aqueles que o acusam de não levantar uma bandeira contra o franquismo em seus filmes, estão equivocados em sua análise, pois desde a criação dos personagens até as situações, os enredos, as histórias que o

¹ Tradução minha: É evidente que incomodo muita gente, não só os críticos. É evidente porque eu noto. Recebo desde ameaças anônimas na secretária eletrônica até algumas outras coisas, mas eu estou acostumado a isso porque desde pequeno acontece comigo da mesma forma. No povoado, aos oito anos, não falava como falavam os garotos do povoado. Lembro que no colégio eu já provocava na maior parte dos meus companheiros a mesma rejeição que agora posso provocar na crítica.

² Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

cineasta nos conta possuem um pensamento que se opõe a tudo o que significou socialmente e humanamente a ditadura de Franco.



Figura 15: Imagem do filme “*Dolor y Gloria*” (2019) em que o diretor afirma ter utilizado a memória da infância, o tempo em que viveu em sua aldeia, como material deflagrador da criação de parte do enredo do filme.¹

Como definiu Cecilia Salles, no movimento criador, o artista aciona uma rede que é composta por elementos oriundos de sua subjetividade (memória, história de vida pessoal), do seu momento histórico, da cultura onde está inserido para criar o seu projeto poético, com uma prática em que elementos díspares, oriundos da memória, do acaso, de conversas com amigos, de leituras, de situações vividas, de referências culturais, provocam diferentes e complexas interações, constituindo uma trama de pensamento criativo. Vincent Colapietro,

descreve o sujeito, sob o ponto de vista semiótico, como uma fonte não primordialmente livre de pensamento e ação, mas um ser profundamente incrustado em seu tempo e espaço, a ponto de ser bastante, mas não completamente, limitado em sua cognição e cultura (SALLES, 2006, pg. 150).

Para Colapietro, é impossível identificar o *locus* da criatividade, afirmando que ela não se situa na imaginação do indivíduo, mas sim este *locus* é pluralizado e historicizado, já que o

¹ Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

sujeito não é um ente isolado, mas sim um ser em comunicação com outros indivíduos e com o seu tempo. Ao olharmos para a produção fílmica de Almodóvar, constatamos que ele cria um discurso com valores que estão à margem do discurso oficial da sociedade espanhola. E mesmo rompendo o *imprinting*, seus filmes são assistidos, e despertam o interesse do público por seu universo. O fato de ter enfrentado o silêncio e o medo de um regime ditatorial, somado à sua condição social e existencial, contribuiu para a definição de suas escolhas temáticas e estilísticas. Dos curtas-metragens apresentados em bares e festas de amigos à sua consagração nos festivais internacionais mais importantes do mundo como um grande mestre, ele foi, pouco a pouco, encontrando a sua forma de fazer cinema, criando uma linguagem e construindo um trabalho autoral.

1.2 – A CRIAÇÃO DE UMA AUTORIA

O sujeito, em constante movimento, experienciando a sua história de vida pessoal, imerso em sua cultura, situado em um tempo histórico, estabelece relações subjetivas entre todas essas dimensões, e assim, constrói um discurso através da criação de seu projeto poético, constituindo-se, dessa maneira, um autor. Mas sem pretender dar conta de responder o que é um autor, pois a experiência de ser autor é muito plural, nos propusemos a pensar alguns aspectos e relacionar com a obra de Pedro Almodóvar, considerando três grandes pilares da tradição filosófica: o sujeito, o discurso e o poder.

O filósofo Michel Foucault afirma que a fórmula fundadora entre sujeito e a verdade foi colocada pelos gregos através da prescrição délfica “conhece-te a ti mesmo” (*gnôthi seautón*). No entanto, não é um princípio de conhecimento de si, seu significado está mais atrelado à ideia de ter senso de medida:

Quanto ao *gnôthi seautón*, sempre segundo Roscher, significa: no momento em que vens colocar questões ao oráculo, examina bem em ti mesmo as questões que tens a colocar, que queres colocar; e, posto que debes reduzir ao máximo o número delas e não as colocar em demasia, cuida de ver em ti mesmo o que tens precisão de saber. (FOUCAULT, 2006, p. 6)

Ou seja, o Oráculo Delfico lembrava ao cidadão grego sua condição mortal, aconselhando-o a não desejar ser um Deus e querer saber em demasia. No entanto, Foucault afirma que, o “conhece-te a ti mesmo” está atrelado à ideia do “cuida de si mesmo”, assim é “preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 7). Ele cita um texto do filósofo Sócrates para aprofundar o sentido do cuidar de si mesmo e assinalar três pontos importantes. O primeiro é que, segundo Sócrates, ele foi enviado pelos Deuses para lembrarem aos homens que é preciso cuidar de si mesmo, assim, ele está apenas cumprindo uma função, ocupando uma posição que lhe foi determinada pelos Deuses. Por analogia, podemos pensar que a condição de ser um artista, é também uma função determinada por uma aptidão e talento nato ao indivíduo, passível de ser aprimorado, mas que é impossível alguém tornar-se artista sem possuir qualidades natas para esse fim. O segundo ponto é que Sócrates, ao ocupar-se com os outros, deixa de se ocupar consigo mesmo, pois Sócrates negligencia outras atividades ao ter que se dedicar a essa, assumindo o papel de um mestre. E por analogia, podemos pensar na necessidade do artista em entregar-se ao seu ofício caso pretenda construir um projeto poético. O terceiro ponto, o qual nos interessa aprofundar é:

Sócrates diz que, na atividade que consiste em incitar os outros a se ocuparem consigo mesmos, ele desempenha, relativamente a seus concidadãos, o papel daquele que desperta. O cuidado de si vai ser considerado, portanto, como o momento do primeiro despertar. Situa-se exatamente no momento em que os olhos se abrem, em que se sai do sono e se alcança a luz primeira: este, o terceiro ponto interessante na questão do "ocupar-se consigo mesmo". (FOUCAULT, 2006, p. 11).

Assim, as atitudes de conhecer e cuidar de si mesmo funcionam como princípios essenciais que deveriam nortear a vida do homem grego, segundo o Oráculo, desta maneira: “o cuidado de si é urna espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (FOUCAULT, 2006, p. 11). Ou seja, o cuidar de si não é contemplativo, exige uma postura de inquietação, pois Michel Foucault salienta que essa noção do cuidar de si não se atrela apenas a uma atenção voltada para si mesmo, mas são “ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos” (FOUCAULT, 2006, p. 15). Para atingir essa finalidade, ele cita a prática de meditação, a memorização do passado, o exame de consciência, mas

podemos aqui ampliar para a prática do fazer artístico, capaz de provocar a transformação não só do sujeito, mas também a transformação social, já que mobiliza valores humanos, morais e éticos. Para Mário de Andrade, “a arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos” (apud SALLES, 2017, p. 120).

O pensamento de Foucault trazido para o contexto da criação nos possibilita refletir sobre um gesto primeiro no processo de construção da autoria de uma obra, que se relaciona às questões que mobilizam o artista a criar, e que estão vinculadas a um processo de conhecimento de si mesmo que não é estático. Quando Cecilia Salles afirma que a obra não pode ser vista como um objeto acabado, já que pertence a um processo inacabado, ela estabelece uma relação profunda entre a obra e o processo do artista, num tempo de criação que é permanente, e que na verdade, o que está em jogo é a subjetividade do artista, criando relações, respondendo perguntas, falando de si e daquilo que lhe inquieta, num processo contínuo de transformação, exigindo dele o “conhecer e o cuidar de si” como define Foucault. Sobre este processo da criação e o seu tempo, Cecilia Salles reflete:

O espaço da criação abriga trabalho físico e mental, como já foi mencionado, e resguarda, assim, o tempo da operação poética, ao longo do qual os objetos artísticos tomam forma. A discussão deste tempo da criação é bastante complexa, pois ao conviver com essas oficinas da criação, encontramos lugares onde, na verdade, coexistem diferentes tempos. Desse modo, discutir o tempo da criação é tratá-lo no plural. Falemos desse labirinto de diferentes tempos, tentando não cair na armadilha do encantamento da metáfora, da construção de difícil saída. Tomemos o labirinto sob o ângulo de uma rede de grandes diversidades de salas e galerias, subterrâneas ou à superfície, que se entrecruzam em meio às quais é possível perder-se. É no entrecruzamento de todas as veredas que conseguimos compreender os tempos envolvidos nos percursos de construção de obras (SALLES, 2006, p. 59).

Ou seja, o processo de amadurecimento das ideias tem o seu próprio tempo, assim como o processo de conhecimento de si mesmo. É preciso percorrer veredas cujas distâncias não são objetivamente medidas, pois possuem um percurso que está relacionado ao sujeito e ao desenvolvimento de sua subjetividade.

Quando Pedro Almodóvar chega a Madrid, encontra as portas da Escola Nacional de Cinema fechadas pelo ditador Franco, durante a década de 1970. Seu aprendizado do ofício é através da prática cinematográfica. Ele mesmo afirma, ao refletir sobre o processo de filmagem

de seus primeiros trabalhos: “em termos técnicos, não tinha a menor noção do que representava o trabalho de um cineasta, e acho que sou fundamentalmente desajeitado com a técnica. Seja como for, aprendê-la foi o que mais me custou” (STRAUSS, 2008, p. 39). Ao mesmo tempo, desde os primeiros trabalhos, o que chama a atenção em seu cinema é o universo denso e colorido que se desenha a cada quadro, com personagens trazendo à tona assuntos considerados difíceis e socialmente estigmatizados, proibidos de serem tratados à luz do dia como o cineasta insiste em tratar, ou seja, Almodóvar coloca em cena a perversidade, as paixões proibidas, a loucura, a sexualidade despudorada, a alegria desinibida, os desejos inusitados, os comportamentos inusuais, construindo um tecido semântico que atravessa territórios normalmente ocultados. Esse conteúdo cria uma conexão profunda entre todos os seus filmes. Se Roland Barthes decretou a morte do autor, Foucault dá continuidade a essa proposta, afirmando que a obra atinge possibilidades discursivas e de diálogo tão amplas que transcendem o sujeito e as características pessoais deste sujeito. Assim, o nome Almodóvar deixa de ser apenas um nome próprio, como qualquer outro, chegando a se tornar um adjetivo (almodovariano), e assume um papel discursivo e simbólico, o que caracteriza uma autoria, de acordo com essa perspectiva.

...um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco - no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe - mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante (FOUCAULT, 2001)¹.

Foucault defende que um autor manifesta e caracteriza um conjunto de discursos que assumem um status no interior de uma sociedade e de uma cultura. Seu conjunto possui um valor semiótico tal, que outorgam a um sujeito a função autor. Sendo assim, para ele, a questão

¹ Texto sem página numerada. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4956027/mod_resource/content/1/foucault%2C%20michel%20-%20o%20que%20é%20um%20autor.pdf>

da autoria passa por mensuração de valor, fazendo que existam textos com a função autor e outros que são desprovidos deste sentido, mesmo tendo sido produzidos por um sujeito. Assim, “a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001). E o sentido destes discursos podem assumir diferentes papéis dentro da sociedade:

O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades (FOUCAULT, 2001).

Desta maneira, ser um autor pode significar até mesmo um ato arriscado quando o discurso produzido rompe *o imprinting*. E um autor é o resultado de uma operação complexa, em que várias instâncias da existência do indivíduo e do conhecimento são mobilizados durante a produção de um conteúdo. Como já afirmamos, elementos oriundos da sociedade em que vive o autor, da sua cultura, do tempo histórico, da sua memória individual e coletiva, emergem e se articulam em uma teia tecida pela subjetividade e pela inteligência racional. Para Foucault, o processo autoral envolve uma série de operações que variam de acordo com a época e com o tipo de discurso, mas, no entanto, pode se encontrar uma invariante através do tempo nas regras de construção de um autor: “Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta-se dar um status realista: seria, no indivíduo, uma instância "profunda", um poder "criador", um "projeto", o lugar originário da escrita” (2001). Para Cecília Salles, este processo está vinculado à sociedade e à cultura, mas também envolve a produção de autoconhecimento.

O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento (SALLES, 2006, p. 65).

A importância do autoconhecimento está posta desde os gregos através da prescrição délfica “conhece-te a ti mesmo” e o “cuida de si mesmo”, como uma maneira inquietante de estar no mundo, num processo de constante transformação. Mas aqui Cecilia Salles se refere à produção do artista, pois o processo de criação oferece a possibilidade de entendimento das questões que interessam ao artista trabalhar, produzindo um discurso através da sua obra, ou seja, possibilita a descoberta daquilo que se quer dizer, a produção de sentido.

E o autor é também uma unidade, pois possui as marcas de suas singularidades, pois a sua obra revela estilo, preferências temáticas, linguagem estética, técnicas de trabalho, ou seja, revelam uma unidade estilística. Quando analisamos o projeto poético de um artista, encontramos elementos que criam um percurso de desenvolvimento de seu pensamento, mostrando o sucedâneo de escolhas feitas pelo artista, que envolvem desde a utilização de certas técnicas de trabalho até elementos estéticos variados, de acordo com as diferentes linguagens, já que uma obra sempre contém signos que nos remetem ao autor.

O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc (FOUCAULT, 2001).

Ao olharmos para a produção cinematográfica de Pedro Almodóvar encontramos, em diferentes filmes, elementos comuns que provocam no espectador o reconhecimento de sua autoria, seja pelo tratamento estético, pelas cores, pelos temas, pela forma de filmar, pelos atores com quem trabalha. Assim, o cineasta criou a sua forma de fazer cinema através de suas escolhas de trabalho, que o fizeram desenvolver critérios fundamentais que nortearam toda a sua produção.

Uma marca de processo de criação importante na construção do seu projeto poético é a sua opção em trabalhar fugindo dos modelos industriais de produção, assim, vem trabalhando com uma mesma equipe de profissionais desde o início. Jose Salcedo montou todos os filmes de Almodóvar, desde o filme *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) até a sua morte, em 2017, chegando a montar o filme *Julieta*, de 2016, e essa parceria é reveladora, pois sabemos

sobre a importância da montagem no processo de criação cinematográfica, já que é a partir da montagem que surge, em um filme, tanto a estrutura final, o ritmo e muitos recursos de linguagem. Seu irmão, Augustín Almodóvar, em parceria com Esther García, são os produtores da maior parte de seus filmes. Angel Luis Fernandez, José Luis Alcaine, Alfredo Mayo e Alfonso Beato são os diretores de fotografia que comumente trabalhou. Alberto Iglesias assina a música de diversos filmes, assim como José María de Cossio assina os figurinos de muitas produções. Quanto a formação do elenco, Almodóvar opta por trabalhar seguidamente com os mesmos atores. Sua filmografia é marcada pela parceria com Carmen Maura, Marisa Paredes, Julieta Serrano, Chus Lampreave, Cecilia Roth, Penélope Cruz, Victoria Abril, Antonio Banderas, Rossy de Palma, Verónica Forqué, Kiti Mánver, Javier Cámara, entre outros. Essa escolha de Almodóvar sobre a forma de produção dos filmes, sempre trabalhando com uma mesma equipe, são reveladoras do seu modo de fazer cinema, e imprimem no trabalho elementos estéticos que colaboraram para a constituição de sua autoria. Almodóvar, mesmo com o reconhecimento internacional, nunca aceitou o convite para filmar em Hollywood, porque admite a importância desse modelo de produção para a concretização do seu projeto poético. Como afirma Cecilia Salles:

A própria caracterização do projeto buscado é feita em meio a diálogos e negociações, para que sejam tomadas decisões, definidos critérios e determinados os rumos, que direcionam a construção de um espetáculo específico. Tudo acontece em meio a colaborações e comandos, que as hierarquias internas de cada grupo definem (SALLES, 2017, p. 50).

Como sabemos, o cinema é uma arte que acontece na interação entre produtores, roteiristas, diretores de fotografia, diretores de arte, montadores, atores, enfim, é um trabalho de equipe. Sobre a relação de equipe na criação do filme, Almodóvar declara:

Para un director es muy importante desechar rápidamente la ilusión de que puede controlar absolutamente todo lo relativo a su película. Para hacer una película hace falta un equipo y los equipos están compuestos por personas y a las personas no se las puede controlar al cien por cien. Pero hay ámbitos en los que el poder del director roza lo absoluto, y es ahí donde hay que concentrarse. En el texto, en la interpretación (si cuentas con los actores adecuados), o en la elección de los colores principales, los que van a dominar el decorado, el vestuario, el tono general de la película y, desde luego, en el montaje. En esos aspectos

trato de llegar lo más lejos posible: es decir, lo más cerca de lo que he soñado para la película¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 276).



Figura 16: Após o filme “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988), Almodóvar e Carmen Maura rompem a parceria de trabalho. O filme “Volver” (2006) significa também a volta de Carmen Maura, que surge como a mãe morta, cujo fantasma passa a viver com as filhas, interpretadas por Penélope Cruz e Lola Dueñas². Pedro Almodóvar, em seu diário de filmagem de “Volver”, no momento que iniciaram os ensaios, escreveu sobre esse reencontro: “¿Volveré a entenderme con Carmen como en los ochenta? Ha pasado mucho tiempo. Nos han pasado muchas cosas. La química, esa cosa inaprensible y milagrosa. ¿Volveremos a sentirla? Oigo leer a Carmen, integrando mis indicaciones, y siento que seguimos siendo los mismos de *La ley del deseo*, tengo que tocarme la barriga para darme cuenta que el tiempo ha pasado. Diecisiete años³.” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 331).

Assim, Almodóvar tenta chegar mais próximo possível do filme que sonhou, sabendo que isto é impossível, devido à diversidade da equipe. E se consideramos a perspectiva de Vincent Colapietro, que afirma que o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado, não existindo a ideia do gênio solitário, mas sim de um sujeito que se constitui a partir das relações

¹ Tradução minha: Para um diretor é muito importante livrar-se rapidamente da ilusão de que ele pode controlar absolutamente tudo relacionado ao seu filme. Para fazer um filme, você precisa de uma equipe e as equipes são compostas por pessoas e as pessoas não podem ser controladas cem por cento. Mas há áreas em que o poder do diretor é quase absoluto, e é aí que você deve se concentrar. No texto, na interpretação (se você tem os atores certos), ou na escolha das cores principais, aquelas que dominam o cenário, os figurinos, o tom geral do filme e, claro, a montagem. Nestes aspectos, tento ir o mais longe possível: isto é, o mais próximo que eu sonhei para o filme.

² Imagem retirada da Internet, via o aplicativo Instagram, no perfil criado pelos fãs de Pedro Almodóvar.

³ Tradução minha: Voltarei a me entender com Carmen como nos anos oitenta? Passou muito tempo. Muitas coisas aconteceram conosco. A química, essa coisa inapreensível e milagrosa. Vamos sentir isso de novo? Ouço Carmen lendo, integrando minhas indicações, e sinto que ainda somos os mesmos de “A lei do desejo”, tenho que tocar minha barriga para perceber que o tempo passou. Dezesete anos.

com os outros, não significando, com isso, o apagamento da sua subjetividade, podemos entender que a autoria é determinada a partir das relações, das interações, a partir de um processo de autoria em rede, como defende Cecilia Salles:

Ao adotarmos o paradigma da rede para discutirmos autoria, estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio (SALLES, 2017, p.40).

Para Colapietro, “a pessoa como sujeito tem a própria forma de comunidade” (apud SALLES, 2017, p. 65), assim, quando um sujeito pertence a uma equipe, ele não está somente em relação e interação com o outro, mas a própria constituição do seu pensamento tem uma forma plural, de comunidade, pois o sujeito se constitui a partir de uma rede de interações, e nisso reside a complexidade do processo de criação. Diante dessa perspectiva, podemos refletir que os princípios direcionadores na construção do projeto Almodóvar de cinema, surgiram a partir de um processo colaborativo, com um grupo de artistas aos quais o diretor se vinculou desde o início de sua carreira. Sobre a formação de uma equipe, Cecilia Salles reflete: “o diretor, neste caso, é visto como uma liderança, que convoca para a realização de um projeto, por ele idealizado ou proposto; no entanto esta equipe é formada por sujeitos, com seus próprios desejos e buscas” (SALLES, 2017, p. 128). E é a partir da qualidade das interações de um grupo que ocorre a construção de um projeto comum. Cabe ao líder provocar a profunda adesão do grupo à missão de perseguir os objetivos comuns definidos através da proposta cinematográfica. Sobre o papel do líder, De Masi afirma:

Capaz de uma dedicação quase que heroica ao objetivo: particularmente eficaz em criar um ambiente psicossocial, um clima, um ardor fora do comum; orientado, com igual empenho, tanto para a tarefa como para o grupo e para si mesmo; carismático e autoritário; (...) e capaz de transformar os conflitos em estímulos à criação e à solidariedade (DE MASI, 2005b, pp.164-165 apud SALLES, 2017, p. 136).

Em depoimento ao programa Roda Viva, quando Pedro Almodóvar esteve no Brasil para o lançamento do filme “A flor do meu segredo”, quando perguntado se ele permite que os atores criem livremente, ele responde que cria mais que os atores, que é ele quem improvisa, e

que os atores incorporam e executam aquilo que ele propõe. A atriz Victoria Abril, em trecho de uma entrevista exibida neste mesmo programa, confirma esta afirmação de Almodóvar, quando declara que existem diretores que conseguem tirar o que existe de mais divertido no ator, colocando suas qualidades em evidência, mas que Almodóvar “evidencia a parte divertida do caráter dele. E você tem de ser ele, porque nos filmes de Almodóvar, ele é um autor, um autor possessivo. Não aceita que você diga, ‘e eu?’. Mas o ator é um veículo, e tem de ser um veículo para os diretores” (ABRIL, Programa Roda Viva, 1995)¹.

Em entrevista a Frederic Strauss, Almodóvar conclui: “Meu objetivo é levar os atores à expressão que desejo e da qual tenho uma ideia muito precisa” (2008, p. 40). Sendo assim, Almodóvar parece possuir carisma suficiente para trazer para um mesmo projeto diferentes profissionais, porque isso acontece desde o início de sua carreira, quando não tinha dinheiro para produzir os seus filmes e, ao mesmo tempo, todos esses profissionais trabalham seguindo um mesmo norte para a concretização do projeto poético do diretor. Esta forma de trabalho de Almodóvar também está presente na criação estética dos seus filmes, pois quando perguntado por Frederic Strauss sobre como realiza a pesquisa de imagens e objetos de seus filmes, o diretor responde que existe um catálogo, o qual ele chama de “Bíblia”, onde estão catalogados os objetos que ele gosta, mas esclarece:

O cenário é uma coisa aleatória, viva. Não digo: quero este sofá, esta cor. Correria o risco de não ser compreendido, porque os responsáveis pelos cenários não têm necessariamente a imagem do sofá a que me refiro. O trabalho é feito de outra forma. Tenho 30 sofás que me agradam catalogados na ‘Bíblia’, para que a equipe conheça aquilo de que gosto e possa escolher entre os 800 outros sofás que não estão na “Bíblia”. O importante é que a equipe compreenda meu gosto. Quanto às cores, sou ainda mais preciso. Dou gamas de cores dentro das quais se pode trabalhar, e em cada filme as cores dominantes são diferentes. Dessa forma também se compreende muito bem aquilo que não me interessa – o que é igualmente útil. (...) Muitas vezes é uma questão de intuição, e preciso fazer com que os outros captem o que quero. É por isso que eles ficam loucos comigo, porque não sigo qualquer regra, qualquer livro, só meu próprio gosto” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 114).

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-xmsUG-X4A>

Mas a criação é uma rede em constante construção, e esse processo ganha complexidade ao considerarmos que os membros do grupo vivenciam suas próprias redes, em intensa interação com as redes dos outros, e que, ao mesmo tempo, estão juntos criando uma rede em comum (SALLES, 2017, p. 116). Dessa maneira, chegamos ao conceito de criação definido por Cecilia Salles, que é um movimento contínuo, incerto, em constante interação, sendo suscetível ao acaso, e que possibilita o encontro de ideias:

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas (SALLES, 2017, p. 117).

Como afirma Edgar Morin, se nossa educação nos ensina a separar, segmentar, isolar o pensamento, retirando os objetos dos contextos para analisá-los, precisamos reconhecer que existe uma realidade de criação e produção onde se desenha a complexidade das relações e interações, e que, a partir delas, se constitui o sujeito, sem significar o seu apagamento (apud SALLES, 2017, p. 40).

Nesse contexto, o projeto do artista é formado por princípios éticos e estéticos, presentes na sua prática criadora, que se materializam sempre a partir de interações, e que vão dando forma às teorias implícitas do fazer de cada artista, que “são planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista”, em um processo de busca que é sempre incompleto, e que faz com que o próprio projeto do artista se modifique ao longo do tempo (SALLES, 2017, p. 120).

Em relação às escolhas estéticas de Almodóvar, ele inicialmente filia-se a *Pop Art*, utilizando em seus filmes, como linguagem, diferentes elementos característicos da *Pop Art*, que o acompanharam no desenvolvimento de sua obra, mesmo trabalhando com diferentes gêneros dramáticos. Refletindo sobre seus dois primeiros filmes, ele mesmo estabelece a relação com o *Pop*:

Como mi primera película, Leberinto de pasiones es una comedia urbana pop. Si en Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón la referencia es el

pop sujo de Warhol-Morrissey-Waters, en Laberinto de pasiones la referencia es el pop inglés más blando de los sessenta, el que nacía como una extensión de la música y de la moda revolucionaria del momento. Richard Lester, para ser más preciso¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 38).



Figura 17: É muito comum nos cartazes dos filmes, Almodóvar utilizar desenhos, muitas vezes remetendo à estética dos quadrinhos. Aqui, ele usa além do desenho, a colagem como linguagem para criar o cartaz do filme “Labirinto de paixões”, técnica muito utilizada em diversos trabalhos da *Pop Art*.²

Se existe uma relação íntima entre forma e conteúdo, já que uma ideia organizada de diferentes maneiras pode gerar diferentes leituras, ou seja, a forma como o artista organiza os elementos estéticos e narrativos numa obra podem modificar o sentido dessa obra, Almodóvar, ao utilizar como linguagem colagens, publicidades, canções, citações, histórias em quadrinhos, cores fortes como aquelas encontradas em Andy Warhol, a moda, o rock, os filmes B, o gosto pelo mau gosto, a cultura *Kitsch* para contar suas histórias, com temáticas consideradas absurdas e difíceis, está utilizando elementos da cultura de massa para fazer com que o espectador penetre na densidade temática de seu universo cinematográfico. Essa tessitura cria uma linguagem estética que também lhe confere o valor de autor.

¹ Tradução minha: Como no meu primeiro filme, “Labirinto de paixões” é uma comédia urbana pop. Se em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, a referência é o pop sujo de Warhol-Morrissey-Waters, em “Labirinto de paixões” a referência é o pop inglês mais brando dos anos sessenta, que nascia como uma extensão da música e da moda revolucionária do momento. Richard Lester, para ser mais preciso.

² Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

Do ponto de vista visual, a *Pop Art* fazia uma crítica à sociedade de consumo, ao mesmo tempo que a engrandecia, ao recortar objetos, ou seja, retirá-los do contexto e colocá-los de forma isolada ou até mesmo enaltecida. Objetos estes que, à priori, não possuem valor artístico, alguns oriundos da fabricação industrial em série, como por exemplo, a lata de sopa Campbell, de Andy Warhol, ou mesmo a colagem de imagens de Marilyn Monroe, também de Warhol, onde cada cópia apresenta uma modificação mínima, trazendo à tona a questão do consumo em série, da produção em massa e, ao mesmo tempo, promovendo uma vulgarização do valor absoluto da arte, fazendo com que certos objetos considerados sem valor, fossem convertidos em algo refinado ou de valor.

Isolar o objeto ou uma parte do objeto e mostrá-lo na tela em primeiro plano, no maior tamanho possível. A ampliação gigantesca de um objeto ou fragmento de objeto confere ao mesmo uma dimensão e personalidade que antes lhe faltava, convertendo-o em veículo de uma potência lírica completamente nova (WARHOL in ARIAS, 1979, p. 56).



Figura 18: Julieta Serrano, em “Mulheres à beira de um ataque de nervos”. Cores e grafismos que nos remetem à estética da *Pop Art*.¹

Sendo assim, Almodóvar não só utiliza esteticamente como linguagem elementos oriundos da arte popular, produzindo uma estética ligada à *Pop Art*, mas insere essa lógica na

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

criação da sua dramaturgia, ao colocar como protagonistas personagens marginais, fazendo-nos, como espectadores, nos identificarmos com eles, revelando não só o que trazem de pérfido ou vicioso, mas a sua profunda humanidade. Ou quando usa o universo da moda, vinculado ao consumo de massa, utilizando figurinos de grandes estilistas para vestir as suas personagens, pois Almodóvar já contou com a parceria de ícones do mundo da moda como Chanel, Versace, Jean Paul Gaultier, Giorgio Armani, Dior. Ou mesmo quando coloca o que é considerado de mau gosto, como a estética *Kitsch*, como elemento visual e dramático preponderante na sua cinematografia, criando harmonia estética. Ou quando utiliza a antiga tradição do folhetim e do melodrama literário, ou seja, textos considerados sem valor artístico, como universo deflagrador de seus enredos e personagens. Ou quando utiliza a estética dos quadrinhos para criar elementos narrativos visuais, como a apresentação dos créditos, ou mesmo trabalhar a composição dos personagens seguindo uma estrutura dos quadrinhos (principalmente em trabalhos da sua primeira fase). Almodóvar faz tornar belo aquilo que é socialmente considerado feio. Ou seja, o seu pensamento criador segue uma lógica vinculada a *Pop Art*, mostrando uma relação mais profunda e não meramente estética, o que determina a qualidade do seu discurso. Se forma e conteúdo possuem uma relação íntima, o seu discurso é a expressão de uma lógica ligada à *Pop Art*, em que o banal, o ridículo, o vulgar, o feio e o sem valor passam a ser valorizados.

De certo modo, a arte pop evidenciou certos traços dos objetos da sociedade de consumo que manifestaram nova harmonia, nova graça, conseguidas provavelmente pela nova ênfase conferida a esses traços. Por exemplo, o estilo das histórias em quadrinhos (comics) converteu-se numa estrutura de tipo geométrico, muito agradável à vista; certos grandes campos de cor, devidos à tinta tipográfica, que ocupam amplos espaços, parecem jogos quase abstratos. Isto é devido a que o objeto foi de certo modo recortado, isolado, de modo que elementos secundários dos quadrinhos tornaram-se elementos fundamentais. Isto obrigou-nos a começar a contemplar os quadrinhos, as máquinas de escrever, os cachorros-quentes, as latas de sopa ou as garrafas de certas bebidas através do filtro das obras de arte pop, descobrindo-os tão interessantes que às vezes decidimos pegar um desses objetos cotidianos e pô-lo na mesa ou na estante, não só para simular uma exaltação ao *pop*, o que seria um gesto do tipo *camp*, mas sim porque nos é agradável (ECO in ARIAS, 1979, p. 10).



Figura 19: Victoria Abril, como a personagem Andrea Cara Cortada, do filme “Kika”, com figurino de Jean Paul Gaultier.¹

No entanto, a cinematografia de Almodóvar não se configura como um Cinema Pop. O que o diretor realiza é um processo antropofágico, apropriando-se de elementos da *Pop Art*, e até mesmo contaminando a estrutura de seu pensamento com uma lógica que reconhecemos também na *Pop Art*, para criar uma estética própria, inventando assim, um cinema profundamente autoral. Ele soma a esses elementos da *Pop Art*, outros elementos característicos da cultura espanhola. São traços fortes, ligados ao imaginário do que representa a mãe espanhola, as touradas, as canções flamencas e, até mesmo, os comportamentos de suas personagens, que por mais que extrapolem o senso comum, são também a expressão dos modos de vida espanhóis. Assim, ele é um artista que fala da sua aldeia e, talvez, a sua universalidade resida nisso, em conseguir traduzir a Espanha que conhece, pois mesmo com toda a sua especificidade temática, reflete o que existe de mais comum e de mais singular na sociedade a que pertence.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.



Figura 20: Crystal (Verónica Forqué) vestida de noiva e com longa peruca loira no filme “Que fiz eu para merecer isto?”. Seu apartamento é um delírio *kitsch*, algumas zonas reproduzem ambientes da casa da boneca *Barbie* da época.¹

No que concerne ao discurso, Almodóvar cria uma perspectiva humana libertária, pois todos os seus protagonistas, sem exceção, vivem guiados pelas pulsões da sua natureza humana e não se enquadram nos modelos sociais comportamentais da sociedade onde o diretor vive. Quando seus personagens sofrem, geralmente são vítimas de si mesmos, das situações de vida que escolheram viver, situações estas que estão muito além dos julgamentos morais, daquilo que é considerado socialmente certo ou errado. É a verdade do personagem que importa, e o autor a defende com todas as suas contradições. Nisso reside a força do seu cinema. Quando assistimos aos seus filmes, entramos em contato com o que é considerado marginal, feio, errado, não convencional, inusual, pervertido, perverso, e por mais que não possamos ou não consigamos reconhecer a existência desses universos, somos colocados diante deles, promovendo uma ruptura discursiva, ou seja, entramos em contato com a brecha ou o desvio, como refletiu Edgar Morin, com potencial para romper o *imprinting* e promover a queda de verdades estabelecidas, ocasionando um esvaziamento cultural e a possibilidade de surgir uma nova ordem.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

O cinema cria no espectador, que está sentado na sala, preferencialmente escura, diante da tela, a alienação da realidade. Somos transportados a um universo posto diante dos nossos olhos, criado através do uso de uma tecnologia. Desde a invenção do cinematógrafo, a humanidade vem assistindo a filmes criados através da manipulação de imagens objetivas, capazes de mobilizar a nossa participação afetiva.

A obscuridade foi organizada para isolar o espectador, para o “embrulhar em negro” como disse Epstein, para dissolver as resistências diurnas e acentuar todo o fascínio da sombra. Falou-se do estado hipnótico, digamos antes simili-hipnótico, pois que o espectador não dorme. Mas, embora não o faça, concede-se à cadeira onde está sentado uma atenção da qual não se beneficiam os outros espetáculos, que evitam um conforto entorpecedor (teatro) ou o desprezam mesmo (estádios): o espectador poderá ficar assim, meio estendido, numa atitude propícia à descontração e favorável ao devaneio (MORIN in XAVIER, 2018, p.128).

Apesar da exibição de um filme ser comumente uma experiência coletiva, a sala escura amplifica a nossa participação individual. Somos cúmplices de uma narrativa que nos convida ao envolvimento ou ao afastamento afetivo, considerando que todos os acontecimentos aos quais assistimos se passam fora do nosso alcance, e não nos oferece perigo algum, já que somos meros espectadores. Devido a essa condição, somos levados a um processo de projeção-identificação com aquilo que assistimos, pois é uma característica nata do ser humano fazer com que as percepções da realidade sejam confundidas e trabalhadas pelas projeções-identificações do eu.

Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se. A cinestesia do espetáculo ecoa-se na coenestesia do espetáculo, isto é, na sua subjetividade, arrastando consigo as projeções-identificações. A ausência de participação prática determina portanto uma participação afetiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela (MORIN in XAVIER, 2018, p.127).

Assim, como afirma Edgar Morin, os nossos desejos, aspirações, receios, obsessões, se projetam não só no vácuo, em sonhos ou na imaginação, mas sobre todos os seres e todas as

coisas do mundo. Para ele, essas projeções-identificações desempenham um papel constante na vida privada e social, pois,

Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias (MORIN in XAVIER, 2008, p. 124).

Morin afirma que esse processo de projeção-identificação-transferência comanda todos os processos psicológicos subjetivos capazes de deformar a realidade objetiva da vida. E esta realidade para ele é captada e passa pela forma de imagem, para depois renascer como lembrança, ou seja, passa a ser a imagem da imagem. Sendo assim, o cinema, como toda a figuração (pintura, desenho) é a imagem da imagem, mas animada, viva. Portanto, “é enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário” (MORIN, 2014, p. 13/14). O que Morin defende é que a imagem é parte constitutiva essencial da experiência humana, já que o pensamento nasce a partir da sua apreensão. E realidade e imaginário se relacionam de maneira complementar, formando uma unidade complexa.

No entanto, o cinema não é a realidade, ele se funda na ilusão de realidade. Os primeiros filmes apresentados ao público, no momento da invenção do cinematógrafo, levavam os espectadores ao assombro, pois a ilusão de que o trem projetado na tela estaria invadindo a sala lhes provocava a sensação de estar diante de algo mágico, levando alguns até mesmo ao pânico, ao ponto de abandonarem a sala correndo. As pessoas não iam até ali buscando ver a realidade, o que lhes fascinava era exatamente a ilusão, a imagem do real.

Ele (Lumière) compreendeu que uma primeira curiosidade era dirigida ao reflexo da realidade; que as pessoas, antes de qualquer coisa, se maravilhavam ao rever o que fora dali não as deslumbrava: suas casas, seus rostos, o cenário de sua vida familiar. (MORIN, 2014, p. 30/31).

É devido a isso que se percebe uma qualidade intrínseca ao cinematógrafo, a fotogenia, que como afirma Epstein, é “tudo aquilo que é intensificado pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN apud MORIN, 2014, p. 32). Assim, a visão onírica é criada a partir da visão

empírica, de onde nasce a magia do cinema. E Morin afirma que é preciso lembrar que o que caracteriza o homo, não é somente o fato de ser *faber*, fabricante de ferramentas, ou *sapiens*, racional e realista, mas o fato de ser também *demens*, produtor de fantasias, mitos, ideologias, magias (MORIN, 2014, p. 12).

A imagem, sendo estrutura essencial da consciência, é um duplo, um reflexo, uma ausência da realidade. Como afirma Sartre “a característica essencial da imagem mental é uma certa maneira que o objeto tem de estar ausente no próprio centro de sua presença” (SARTRE apud MORIN, 2014, p. 41). No entanto, nesta ausência, a imagem possui um valor subjetivo criado a partir da verdade objetiva da imagem, ou seja, de sua aparência material, pois o indivíduo projeta as questões e os sentimentos que lhe atravessam, como os desejos, os temores, a bondade, a maldade, no duplo, gerado a partir da imagem fundamental. Sendo assim, a qualidade essencial do duplo é ser projetável em todas as coisas. Morin afirma também que “essa projeção é uma das primeiras manifestações de humanidade, por intermédio dos artesãos, das imagens materiais, desenhos, gravuras, pinturas e esculturas” (MORIN, 2014, p. 45), conhecida como arte pré-histórica, e que veio, através dos séculos, se aprimorando, fazendo com que a realidade se enriqueça com a imagem, e a imagem se enriqueça com a realidade. E é neste processo de representação da realidade através do duplo que surge a tendência para a deformação e o fantástico. Pois como afirma Morin, “uma potência psíquica, projetiva, cria um duplo de todas as coisas para expandi-la no imaginário. Uma potência imaginária duplica todas as coisas na projeção psíquica” (MORIN, 2014, p. 48).

A imagem cinematográfica possui a virtude característica do duplo, revelando a natureza profunda do cinema. E o duplo possui uma força mágica, pois ao ser projetado é portador de uma dimensão de sonho, que no cinema, se revela na tela e se aproxima da experiência da criança que descobre no espelho a sua imagem, ou dos povos primitivos que diante da projeção cinematográfica acreditavam que a alma tinha sido aprisionada, pois como afirma Morin, tanto as crianças quanto os primitivos “não são conscientes da ausência do objeto, e creem na realidade de seus sonhos tanto quanto na de sua vigília” (MORIN, 2014, p. 41). A imagem projetada é dotada de uma realidade absoluta, e toca na necessidade humana subjetiva da imortalidade. Sua potência reside no fato de que o duplo é a imagem humana, mas que irradia uma aura que o ultrapassa, tornando-se mito, ou seja, falamos da fantástica construção do homem pelo homem. Como reflete Morin, “um mínimo de devaneio, de imaginação, de antecipação basta, às vezes, para que a emocionante imagem de cinema seja subitamente exaltada às dimensões míticas do universo dos duplos e da morte” (MORIN, 2014, p. 60).



Figura 21: Relação incestuosa entre Sexília (Cecilia Roth) e seu pai (Fernando Vivanco) no filme “Labirinto de paixões”.¹

Nisso reside o poder do cinema, pois está vinculado à qualidade nata do ser humano em projetar-se sobre todas as coisas do mundo. Quando nos defrontamos com as imagens criadas por Pedro Almodóvar, feitas a partir de uma materialidade que discute valores tradicionais, ao propor situações e personagens que extrapolam o senso comum, somos colocados diante de um duplo, onde o que é projetado na tela é, muitas vezes, oriundo de esferas humanas do não dito, do proibido, do que é marginalizado, do que é considerado imundo ou mesmo aberrante. Com cores fortes e vibrantes, a imagem de Almodóvar tem o poder de nos aproximar da experiência da alucinação ou do sonho, por sua característica em extrapolar o que é racionalmente apreensível, tocando as esferas desconhecidas do inconsciente, onde residem as fantasias, os desejos, os valores reprimidos.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.



Figura 22: Em “De salto alto”, a personagem Rebeca (Victoria Abril) vai ao camarim de Letal (Miguel Bosé), que faz um show vestido de mulher, e somos surpreendidos pela revelação da heterossexualidade de Letal.¹

Uma narração tem seus limites fixados pelo início e o fim da narrativa. Sendo assim, a história possui um espaço de tempo, ou seja, é uma sequência temporal em que a substância semântica se revela, como afirma Christian Metz (2006). Uma das funções da narração é a condução do tempo, levando aquele que a escuta, lê ou assiste, de um tempo a outro tempo. No cinema, a narração fílmica se realiza através da imagem, assim, temos uma sequência cronológica de acontecimentos desenvolvidos a partir da sucessão de imagens, que foram cuidadosamente escolhidas por uma instância narradora, ou seja, um autor. Mas é sempre o “acontecimento que constitui a unidade fundamental da narração” (METZ, 2006, p. 38). É o acontecimento que gera a imagem e cria seu conteúdo semântico.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.



Figura 23: Chus Lampreave, como a Freira *Rata de Callejón*, no filme “Maus hábitos”.¹ O vestido vermelho como um objeto de desejo de uma mulher religiosa nos coloca em confronto com valores tradicionais do pensamento cristão.

As imagens dos filmes de Almodóvar partem de narrativas como a de um ex-toureiro que sente satisfação sexual ao entrar em contato com a morte (Matador), ou a história de uma mulher cujo pai de seu filho, que morre em um acidente, é uma travesti (Tudo sobre minha mãe), ou a história de uma freira lésbica e usuária de drogas, a madre superiora, que é apaixonada por uma cantora underground, testemunha da morte do seu namorado, e que pede para se esconder da polícia no convento (“Maus hábitos”), ou a história de um ex-paciente psiquiátrico, que, ao sair da clínica onde estava internado, decide sequestrar a atriz de filmes pornô por quem é apaixonado, para lhe convencer de que ele é o homem da vida dela (Atame), ou a história de um cirurgião plástico, que através de inúmeras cirurgias plásticas, transforma o suposto agressor de sua filha na réplica de sua mulher morta, mantendo-o preso em sua casa cativo (A pele que habito). São narrativas com grande densidade dramática, fato

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

que contribui para potencializar a força da imagem nos filmes de Almodóvar. Pois a imagem no cinema é fala, como afirma Christian Metz, pois ‘nela, tudo é asserção’ (METZ, 2006, p. 87). No entanto, a tradução semiótica da imagem é plural, complexa, ampla, podendo, muitas vezes, assumir diferentes significados.



Figura 24: Em “Maus hábitos”, a Madre Superiora (Julietta Serrano) dorme com uma antiga redimida e amante (Cecilia Roth), que chegou ao convento banhada de sangue. Na manhã seguinte, quando a polícia chega ao convento, perguntando por ela, a Madre a entrega com medo de que a polícia também descubra o paradeiro de sua nova paixão, Yolanda (Cristina S. Pascual).¹

O cinema é a mimese da realidade e, ao mesmo tempo, a sua transcendência. Os eventos organizados num curto espaço de tempo criam uma intensidade dramática muito diferente da experiência de viver a vida, que, como afirma Jacques Rancière (2013), possui situações mais abertas, em movimentos mais livres. Através do uso de um aparato tecnológico, uma sensibilidade, somada a uma inteligência, organizou os movimentos para que caminhassem

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

numa direção determinada, em progressões dramáticas que muitas vezes a vida desconhece, pois o cinema é também a arte da tessitura das histórias, das fábulas, ligada a uma tradição muito antiga na história da humanidade, que diz respeito ao próprio desenvolvimento civilizatório, através das narrativas míticas. Assim,

a jovem arte do cinema não somente reatou com a velha arte das histórias, tornou-se sua mais fiel guardiã. Usou sua potência visual e seus meios experimentais não somente para ilustrar velhas histórias de conflitos de interesses e de provações amorosas. Colocou-os a serviço da restauração de toda ordem representativa que a literatura, a pintura e o teatro haviam solapado. Restaurou as intrigas e os personagens típicos, os códigos expressivos e as velhas forças do páthos, e até a estrita divisão em gêneros. (RANCIÈRE, 2013, p.9)

Mas a figura do autor no cinema, para alguns realizadores franceses importantes, é principalmente o diretor. Nos anos 1950, a revista *Cahiers du Cinéma* lançou uma proposta tentando definir a questão da autoria no cinema, que ficou conhecida como Política dos Autores, de onde parte a expressão “Cinema de Autor”, expressão esta que se encaixa na filmografia de Pedro Almodóvar, pois o que ele realiza é um “Cinema de Autor”, já que por definição na “Política dos Autores”, o autor no cinema, ou seja, o diretor, deve se mostrar pessoal, revelando seu pensamento e fazendo do filme a expressão de sua subjetividade. Os autores da proposta eram críticos de cinema, alcunhados por André Bazin, de “Jovens Turcos”, que se tornaram grandes realizadores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroze, diretores expoentes da *Nouvelle Vague*. Eles defendiam a ideia de que o autor no cinema é o *metteur en scène*, ou seja, o diretor, pois, mesmo quando não escreve o roteiro, é ele o responsável pela decupagem, a filmagem, a montagem, a escolha dos atores, a orientação da direção de arte, da fotografia, enfim, a ideia de autor está relacionada à multiplicidade de funções do diretor, no processo de criação fílmica. Alexandre Arnoux defende: “o *metteur en scène* “infundiu seu sangue à obra que só respira através dele, ele a animou com o mais puro de si mesmo”” (ARNOUX apud BERNARDET, 1994, p. 11). Assim, na França, existe uma tradição que confere autoria ao diretor e não ao roteirista, argumentista ou produtor do filme, como defende a indústria de cinema americano, já que para a “Escola Francesa”, o roteiro é uma “bússola”, como defende Marcel L’Herbier: “é necessário “servir o acaso plástico e formal que o *coup de dés* das previsões verbais nunca abolirá” (L’HERBIER apud BERNARDET, 1994, p. 13), ou seja, como esclarece Jean-Claude Bernardet, “se o

realizador não inventar a imagem, a palavra fica palavra e o filme não nasce” (BERNADET, 1994, p. 13). Assim, através da “Política dos Autores”, nasce a discussão em torno da importância da *mise en scène*, que se tornará um de seus pilares.



Figura 25: Cena de “Maus hábitos” construída através da referência à Santa Ceia Cristã, que surge representada num quadro, ao fundo, no cenário. A Madre Superiora, ao centro, acompanhada da cantora, por quem é apaixonada. Uma santa ceia protagonizada por mulheres, cujas trajetórias são marcadas por fraquezas, falhas de caráter e vícios.¹

Essa perspectiva francesa de autoria, não foi aceita sem contestação, já que a França possui uma tradição literária muito forte. Segundo Jean-Claude Bernardet, a cultura francesa sempre cultuou mais seus escritores, que seus pintores, músicos ou arquitetos (1994, p. 14). E pela tradição, a questão da autoria na França sempre esteve intimamente relacionada com a criação literária, então, era também natural que o roteirista ou o criador da narrativa fosse considerado o autor. No entanto, François Truffaut defende a perspectiva do filme ser uma expressão subjetiva superior a aquela presente em um livro: “o filme de amanhã me aparece portanto como ainda mais pessoal que um romance individual e autobiográfico, como uma

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

confissão ou um diário íntimo. Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa” (TRUFFAUT apud BERNARDET, 1994, p. 21).

A elaboração do significado de “Cinema de Autor” foi feita através de diferentes textos, publicados pela *Cahiers du Cinema*, sem, contudo, possuírem um texto manifesto. Mas Jean Cocteau sintetiza a defesa deste ponto de vista, afirmando: “O dia em que o diretor compreender que o papel do autor não se limita ao texto a escrever – no dia em que o autor, ele próprio, passar à direção – a língua morta do cinema se tornará uma língua viva” (COCTEAU apud BERNARDET, 1994, p. 16). O que estava em jogo é a concepção de cinema que extrapola a questão da narrativa, com uma história, com começo, meio e fim, sem que negassem de fato a importância da literatura ou mesmo do enredo cinematográfico. Foi necessário uma radicalidade de discurso para afirmarem que o cinema é linguagem, que vai além do enredo. Cabe ressaltar que os diretores da *Nouvelle Vague* não negaram o enredo em seus filmes e, ao contrário, eram grandes leitores, e escreviam artigos frequentemente. Mas para alguns diretores e autores do “Cinema de Autor”, a literatura prejudica a criação cinematográfica, afirmando que o cinema não existe para contar histórias, para isso existe a literatura.

É certo que pela filmografia de Almodóvar, ele pode ser considerado como pertencente a esta linhagem do “Cinema de Autor”, pelas próprias características de seu projeto poético, extremamente vinculado à expressão da sua subjetividade e perspectiva de mundo, acumulando as funções de roteirista e diretor dos filmes. Mas cabe ressaltar que o diretor possui uma relação apaixonada com a literatura, chegando a afirmar que se sente um escritor frustrado, e que, como não consegue atingir a sofisticação estética no manejo com a palavra, ele faz filmes.

Mas sempre lamentei não ter escrito um verdadeiro romance. Ainda hoje é uma frustração. Acho, no entanto, que para um cineasta é muito bom ter uma vocação de romancista frustrado. Sobretudo quando escreve seus próprios argumentos. Isso significa que se sente uma pulsão forte na escrita, mesmo que em parte ela permaneça insatisfeita (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 28).

E mais uma vez ele se filia a uma certa perspectiva da “Escola Francesa”, que comparava a câmera a uma caneta. Alexandre Astruc publica em 1948 um texto intitulado *La caméra stylo* em que afirma:

O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode

expressar o seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões como ocorre hoje no ensaio ou no romance. Por isso, chamo essa nova idade do cinema a da câmera-caneta. Esta metáfora tem uma significação muito precisa. Significa que o cinema irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a linguagem da escrita (...) pois o cinema, como a literatura, antes de ser uma arte específica, é uma linguagem que pode expressar qualquer setor do pensamento (...) A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema (...) O autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com a sua caneta. (ASTRUC apud BERNARDET, 1994, p. 20).

E o próprio Almodóvar afirma que quando chegou a Madrid, no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, ele “estava verdadeiramente apaixonado pela literatura, escrevia todo tipo de narrativa” e queria se dedicar “de modo integral à escrita”. Até ele “descobrir o super-oito e compreender” que seria “mais fácil escrever com uma câmera”. Sendo assim, nesse momento ele parou “de escrever contos e outros tipos de narrativas” e passou a escrever roteiros. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 30).

No seu diálogo com a literatura, Almodóvar comumente adapta obras literárias ou tenta adaptá-las, só para citar alguns, “Mulheres à beira de um ataque de nervos” nasce de uma tentativa de adaptação do texto “A voz humana”, de Jean Cocteau; o filme “Carne trêmula” é uma adaptação do sombrio *Live Flesh*, da inglesa Ruth Rendell; o filme “A pele que habito” foi escrito a partir do livro “Tarântula”, de Thierry Jonquet. E como o próprio cineasta declara, sua grande motivação em fazer cinema é poder contar uma história. Essa relação com a invenção da narrativa vem desde criança, já que em parceria com a sua mãe, ele era leitor e escritor de cartas para os moradores da sua aldeia. É, inclusive, com a mãe que ele aprende uma técnica de narração que levará consigo:

Para completar o salário de meu pai, minha mãe tinha aberto um negócio de leitura e escrita de cartas, como no filme *Central do Brasil*. Eu tinha oito anos; normalmente era eu quem escrevia as cartas, e ela quem lia as que nossos vizinhos recebiam. Muitas vezes, ao ouvir o texto que minha mãe lia, eu percebia, estupefato, que não correspondia exatamente àquilo que estava escrito no papel - minha mãe em parte inventava. As vizinhas não sabiam, porque o que ela inventava era sempre um prolongamento das suas vidas, e elas saíam encantadas com a leitura. Depois de ter

observado que minha mãe nunca se atinha ao texto original, um dia, ao voltar para casa, censurei-a. Perguntei: ‘Por que leu que ela se lembra o tempo todo da avó e que pensa com saudade na época em que cortava o cabelo dela na soleira da casa, em frente à bacia cheia de água? A carta nem sequer mencionou a avó’. Ela respondeu: ‘Mas você viu como ela ficou contente?’ Ela tinha razão. Minha mãe enchia as frestas das cartas, lia para as vizinhas o que elas queriam ouvir, às vezes, coisas que o remetente tinha esquecido e que teria assinado de boa vontade. Essas improvisações continham pra mim uma grande lição. Estabeleciam a diferença entre ficção e realidade; mostravam como a realidade necessita da ficção para ser mais completa, agradável, mais fácil de viver (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p.250).



Figura 26: Almodóvar com a mãe, no filme “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, onde ela interpreta uma apresentadora de TV.¹

Pedro Almodóvar encena as histórias que inventa, ele mesmo as dirige, ele é um *metteur en scène* que vem desenvolvendo a sua linguagem cinematográfica. Sua autoria vem sendo

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

construída a partir da sua prática criadora que envolve, desde o uso da escrita como forma de arquivamento e desenvolvimento de ideias, até a forma que comumente vem trabalhando, com uma equipe relativamente fixa, com os quais divide princípios e objetivos para a realização de seu projeto poético, marcado por valores éticos e estéticos, os quais falamos acima. Todas as escolhas de Pedro Almodóvar, sejam elas de natureza técnica ou temática, envolvem critérios que funcionam como fios condutores que direcionam o seu fazer artístico. Vamos, então, buscar o entendimento da forma como o roteirista e diretor tece seus universos ficcionais, criando relações estéticas e dramáticas entre seus filmes, através do uso de diferentes procedimentos criativos, os quais manipula e articula. Dos seus filmes, retira-se o sistema criativo gerado durante o processo de produção, possibilitando tanto a análise das técnicas cinematográficas utilizadas pelo diretor, como a reflexão sobre o fazer artístico.

2. CAPÍTULO 2

2 - A TEIA CRIATIVA

2.1 – CONVERGÊNCIAS DRAMATÚRGICAS E A CRIAÇÃO DOS SISTEMAS FÍLMICOS

Um filme nasce a partir de um longo processo de descobertas pois, aos poucos, o seu criador vai tateando o universo temático e estético, o qual deseja transformar em tessitura narrativa e fílmica. Um filme é parte de um processo muito maior de criação ligado à própria vida do artista, sendo assim, um filme não inicia no primeiro e termina no último plano filmado. Ele é o resultado de muitas escolhas, feitas durante o seu processo de concepção e produção. Mas tais escolhas estão em conexão profunda com toda a trajetória do artista, com tudo aquilo que lhe atravessa a sensibilidade e a inteligência, com toda a sua bagagem cultural, com a sua experiência de vida, com o seu conhecimento técnico e, inclusive, com o seu desconhecimento de si, e até do seu ofício, pois uma limitação técnica pode até mesmo ser transformada em estilo, dependendo do talento.

Estamos olhando para dois filmes de Pedro Almodóvar que se relacionam em seu conteúdo, já que algumas cenas do filme “A flor do meu segredo” foram utilizadas como matrizes geradores de um novo filme, “Tudo sobre minha mãe”, filme que acabou se tornando um embrião ampliado das cenas. Tais filmes, como veremos adiante, possuem enredos totalmente distintos, mas dialogam quando uma personagem secundária, sem importância dramática para o desenrolar da história que Almodóvar filma em “A flor do meu segredo”, torna-se a protagonista, cujo drama desenvolve o enredo do filme “Tudo sobre minha mãe”. Vamos fazer uma reflexão sobre os dois filmes, estabelecendo relações e mapeando alguns dos procedimentos de criação utilizados por Almodóvar.

Sendo assim, os filmes são reveladores das escolhas técnicas e conceituais feitas pelo diretor durante o seu processo de criação, e tornam-se sistemas complexos, formados por elementos que compõem a linguagem cinematográfica de Almodóvar, através da união de diferentes significantes, com uma combinação de imagens fotográficas móveis, músicas, sons, diálogos, atores, cenários, etc. Como reflete Cecilia Salles, a criação é marcada por gestos que se repetem, cuja observação pode levar a uma teorização sobre o fazer artístico, sem criar com isso esquemas rígidos e fixos sobre este fazer, mas refletindo sobre a sua complexidade.

O percurso de criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pode

estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização (SALLES, 2013, p. 30).

E um filme representa um “texto fechado” e, de certo modo, um “texto pequeno” diante do que significa a produção cinematográfica de uma sociedade. A análise semiótica é feita a partir do fato fílmico, que “se apoia em diferentes dados (mas não em métodos) tirados da psicologia do filme, da sociologia, de sua estética, de sua história, etc.” (METZ, 1980, p. 19), ou seja, o que importa é o nosso conhecimento do fato, onde reside a forma e a substância do conteúdo, assim como a forma e a substância da expressão, tratando os filmes como unidades discursivas, nos provocando a pesquisar seus diferentes sistemas.

O cinema, como as outras linguagens ricas, ao contrário, é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas (“renovações”), etc. Assim, é impossível tratar o conjunto dos filmes como se eles fossem diferentes mensagens de um único código. (METZ, 1980, p. 41).

Para iniciar o mapeamento dos códigos que constroem a linguagem cinematográfica presente nos filmes de Almodóvar, linguagem cuja qual ele manuseia ao criar seus universos fílmicos, vamos enumerar cinco grandes categorias de sistemas que, segundo Christian Metz, são primordiais para o espectador compreender o total da mensagem de um filme. Uma enumeração que, segundo ele, é incompleta, mas que apresenta campos semiológicos de análise importantes.

Em primeiro lugar, a importância da própria percepção visual e auditiva, que “são sistemas de construção do espaço, “figuras” e “fundos”, etc., e que possuem um grau de inteligibilidade adquirido” que varia de acordo com as culturas. Em segundo lugar, “o reconhecimento, a identificação e a enumeração dos objetos visuais ou sonoros que aparecem na tela, e a capacidade (também cultural e adquirida) de manipular corretamente o material denotado que o filme apresenta”. Em terceiro lugar, o conjunto simbólico dos objetos e a relação entre esses objetos, “fora dos filmes (na cultura) e também dentro deles”. Em quarto lugar, “o conjunto das grandes estruturas narrativas (...) que aparecem nos relatos, fílmicos ou não fílmicos, apresentados por uma dada civilização”. Em quinto lugar, “o conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos”, que são comuns e pertencem a todos os filmes, e que

“conseguem organizar, num discurso de tipo especial, os vários elementos fornecidos ao espectador pelas quatro instâncias precedentes” (METZ, 1980, p. 37).

Esta análise nos fala de aspectos importantes sobre o cinema, como o fato de ser um evento que possui códigos que são socialmente e culturalmente reconhecíveis e adquiridos pelo espectador, ou seja, o cinema é um fenômeno cultural relevante, mas que depende também da percepção auditiva e visual para se tornar inteligível; nos fala sobre a organização interna de um filme, em que os objetos visuais e sonoros, apresentados na tela, precisam ser reconhecíveis pelo espectador, além desses objetos precisarem estabelecer relações entre eles, criando um amálgama narrativo, com histórias inventadas a partir das estruturas narrativas de uma dada civilização. Mas tudo isso deve ser manipulado através daquilo que é específico a todos os filmes, os sistemas cinematográficos, a linguagem do cinema, capaz de comportar diferentes códigos e, devido a isso, gerar diferentes estéticas.

E todo filme possui uma estrutura, formada a partir da combinação singular de diferentes códigos no interior de uma mesma mensagem, que é o filme. Pois como reflete Metz, o filme é uma mensagem, um discurso criado a partir da articulação de elementos heterogêneos.

Cada filme tem sua estrutura própria, que é uma organização de conjunto, uma rede onde tudo se liga, em resumo, um sistema; mas esse sistema só vale para um filme; é uma configuração que resulta de diversas escolhas, assim como uma certa combinação entre os elementos escolhidos (METZ, 1980, p. 74).

Sendo assim, cada filme possui um sistema próprio, que o torna singular, com um discurso que lhe é específico, mesmo que faça uso de códigos cinematográficos comuns a vários filmes. Para Metz, a pluralidade e a heterogeneidade dos códigos cinematográficos são consequência direta da pluralidade de filmes, que “diferem por seus temas, suas intenções, sua técnica de filmagem, seu condicionamento sociológico, etc.” (METZ, 1980, p. 75), mas que passam a constituir classes de filmes, ou seja, a serem agrupados como pertencentes a um determinado gênero, porque sentimos neles a presença de códigos comuns, utilizados em um mesmo grupo de filmes.

Um filme se constitui através de um emaranhado de signos com o poder de provocar leituras psicológicas, estéticas, sociológicas, políticas, ideológicas, antropológicas, a partir dos signos, que são reveladores do seu próprio conteúdo, necessários para a compreensão do filme... filme que é por si mesmo um fato, com um discurso localizável, que segundo Christian Metz

(1980), se diferencia do cinema. Para ele, a partir da definição de Gilbert Cohen-Séat existe uma diferença entre o cinema e o filme:

O filme é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta um vasto conjunto de fatos, alguns dos quais intervêm antes do filme (infraestrutura 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.), outros, 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 da sessão de cinema (menos pesado que no teatro clássico, mas que extrai dessa sobriedade seu status no cotidiano sócio cultural), equipamento das salas, modalidades técnicas de 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).

Ou seja, ao propor a distinção entre o cinema e o filme, Metz defende que o filme é um objeto mais limitado, com um discurso significante localizável, em oposição ao cinema, que possui uma natureza mais complexa, dentro do qual existem três aspectos diferentes: o aspecto tecnológico, o aspecto econômico e o aspecto sociológico. Ele mesmo conclui:

O que neste caso se chama “cinema” não é mais a simples soma dos filmes, é também o código único e soberano que é considerado coextensivo a todo o material semiológico apresentado por esses mesmos filmes: é a totalidade dos traços dos filmes, além da totalidade dos próprios filmes; são todos os filmes, mas também tudo dos filmes (METZ, 1980, p. 29).

O cinema possui suas técnicas narrativas e sua linguagem veio sendo desenvolvida através da produção de diferentes filmes, assim, cada cineasta possui especificidades que criam múltiplas estéticas. Sendo que, um filme, para ser considerado cinematográfico, possui a “estrutura das configurações significantes (que não é coisa material)” com características cinematográficas (METZ, 1980, p. 47). Isso significa a existência de códigos que pertencem

especificamente à linguagem do Cinema, podendo, muitas vezes, serem utilizados em outras áreas, como na Literatura, no Teatro, mas que são reconhecidamente pertencentes a arte cinematográfica, pois é através do filme que privilegiadamente se manifestam. Ao nos debruçarmos sobre alguns filmes de Almodóvar, poderemos vislumbrar um tipo específico de sistema cinematográfico, mas que não se aplica a todo cinema, mesmo que seus filmes sejam parte do conjunto que compõe o cinema mundial.

E o que é a linguagem cinematográfica se não tudo aquilo que encontramos nos filmes? Portanto, “o número de fenômenos que somos levados a declarar cinematográficos se torna muito grande” (METZ, 1980, p. 52). Por essa quantidade de códigos existentes no Cinema, Christian Metz, apoiado nas formulações de Gilbert Cohen-Séat, reflete sobre a distinção entre fenômenos fílmicos e fenômenos cinematográficos. Para ambos os autores, fato fílmico é tudo aquilo que encontramos nos filmes com discurso significante. Mas é importante delimitarmos com precisão o significado de fato fílmico, para podermos refletir sobre ele, pois o fílmico, para Gilbert Cohen-Séat e para Metz é:

Não é o uniforme do lanterninha ou a arquitetura da sala de projeção, o preço dos lugares ou o orçamento das sociedades de produção cinematográfica, a influência do cinema sobre a delinquência juvenil ou a audiência específica de tal gênero de filmes no Sudoeste da França, as propriedades químicas das diferentes emulsões em uso ou as modalidades técnicas do equipamento dos estúdios. O fílmico é o que pertence ao discurso significante (à mensagem) que é o filme como desenrolar percebido e como objeto de linguagem (mas que não é o “filme”, lembremos, enquanto fita flexível enrolada em uma caixa redonda. (METZ, 1980, p. 53).

Entretanto, para Metz, o conceito de cinematográfico se diferencia do conceito desenvolvido por Gilbert Cohen-Séat, pois para este último engloba não apenas as questões semiológicas relacionadas ao filme, mas aquilo que vem antes dele, como a produção e a tecnologia, e também tudo aquilo que vem depois dele, como a audiência e a influência e ao lado dele, como o funcionamento da sala de projeção. Para Metz, o cinematográfico se restringe ao “conjunto de códigos que se combinam em discursos” (1980, p. 54). Assim, se em Cohen-Séat, o cinematográfico é tudo aquilo que forma um conjunto técnico-sensorial não ligado somente às questões da semiologia dos filmes, mas também a aspectos econômicos e sociológicos, que constituem “o cinema”, Metz defende que a abordagem semiológica “deixa

de lado” alguns aspectos que Cohen-Séat considera cinematográficos, para olhar, principalmente, para tudo aquilo que no filme é fato de linguagem e de discurso. Cinematográfico para Metz é tudo aquilo que nos filmes possuem valor fundante da própria arte do cinema, ou seja, possui valor diferente, inclusive, daquilo que é simplesmente fílmico.

Um fato fílmico é fílmico por sua proveniência: é um fato que foi inicialmente descoberto num filme; um fato cinematográfico é cinematográfico por seu destino: é um fato que o analista pretende transpor para um ou outro dos códigos que são próprios do cinema. Assim, um fato fílmico tem o filme atrás de si, um fato cinematográfico tem o cinema diante de si (METZ, 1980, p. 55).

Assim, nos concentraremos no estudo do fato fílmico e cinematográfico em Almodóvar, como define Metz, já que analisaremos aspectos relacionados à semiologia do filme, construída através dos fatos de linguagem, e não daremos ênfase aos aspectos relacionados à indústria cinematográfica, que envolve fatores econômicos e tecnológicos. Olharemos para o processo de criação de Almodóvar, entendendo alguns procedimentos de criação, assim como faremos a análise semiótica de alguns de seus filmes, a partir das relações criativas que eles estabelecem e das técnicas utilizadas pelo cineasta para criar seus universos fílmicos. O que interessa aqui, principalmente, é o filme como um objeto de linguagem, olhado por uma perspectiva processual de criação, em que a análise semiótica se associe à leitura da estética do filme. Mas como esclarece Metz:

O filme, porque constitui (contrariamente ao cinema) um espaço delimitável, um objeto inteiramente voltado para a significação, um discurso fechado, só permite ser encarado “como uma linguagem” em seu todo, ou então, não pode ser encarado como tal (METZ, 1980, p. 16).

Portanto, o filme, que é um texto singular, que apresenta um sistema único, e por isso é um fato fílmico, mas que pode possuir elementos que o torna um fato cinematográfico, é construído através daquilo que Metz chama de fatos de linguagem, que se dividem em 3 tipos de sistemas: os códigos cinematográficos gerais, pertencentes a maioria dos filmes, os códigos cinematográficos particulares, que são criados a partir de uma realidade fílmica e que fazem a própria arte cinematográfica evoluir, pois apresentam novas técnicas de trabalho e os sistemas próprios dos diversos filmes, que se relacionam com uma abordagem estética do filme. O

sistema é um conjunto integrado e coerente no interior do qual todos os elementos se ligam, e adquirem valor ao serem relacionados uns com os outros, desta maneira:

O sistema de um filme é, entre outras coisas, uma utilização singular, própria desse filme, dos recursos oferecidos pela linguagem cinematográfica, mas é também uma certa visão do mundo, uma certa temática, um conjunto de configurações obsessivas, que não são menos próprias deste filme, e que contudo, não são inseparáveis do fato cinematográfico (embora estejam ligadas a ele, no filme em estudo) (METZ, 1980, p. 111).

Um contador de histórias esculpe suas narrativas relacionando conteúdo (ambientes, personagens, situações, temas) e forma (seleção e estruturação dos eventos). É a partir desse amálgama construído pelo artista que o objeto artístico pode nos envolver e nos fazer reféns de um universo ficcional, despertando nosso interesse profundo, possibilitando o encontro de mundos possíveis. Diante da obra de arte, em um primeiro momento, vivemos a descoberta de que estamos sendo apresentados a algo que não conhecemos, pois o artista sempre nos revela universos singulares, entretanto, são universos que, na maioria das vezes, encontramos a nós mesmos ali representados, devido à humanidade dos personagens e das situações. Através do cinema, vivemos a vida do outro, mesmo que este outro seja muito diferente de nós. E ao mergulharmos nesta vida outra, podemos contemplar não só as ações dos personagens, mas contemplar a nossa própria face, com todas as nossas falhas e paixões, através da face dos personagens.

No filme “A flor do meu segredo”, as cenas iniciais apresentam o drama de uma personagem, uma mãe que perdeu o filho e precisa autorizar a doação dos órgãos dele para dois médicos, que lhe dão a triste notícia de morte. Na situação, os médicos sentem imensa dificuldade em convencê-la a doar os órgãos do filho, utilizando inúmeros argumentos para combater a sua resistência, já que ela sofre diante da imensa perda e não consegue tomar uma decisão. Com o desenvolvimento da cena, percebemos que a situação, na verdade, é uma representação, uma encenação, feita por profissionais da saúde que estão participando de uma espécie de treinamento para profissionais da mesma área, que assistem à cena, analisando os diferentes aspectos do drama ali exposto.

Esse material dramático é um registro feito por Pedro Almodóvar de um universo que certamente lhe despertava um profundo interesse, pois quatro anos depois, ele lança um filme, “Tudo sobre minha mãe”, que mergulha na história de Manuela, uma enfermeira que

trabalha dentro deste segmento de doações de órgãos, e que acaba perdendo o único filho em um trágico acidente, fazendo com que ela se torne doadora dos órgãos dele, vivendo a mesma situação explorada no filme “A flor do meu segredo” e provocando a transformação do seu destino, já que devido a essa perda, ela viaja em busca do pai do seu filho, uma travesti que vive em Barcelona. Manuela, ao ir em busca do pai, acaba reencontrando o seu passado e construindo uma nova família, baseada nas relações de afeto e cumplicidade. Assim, o filme “Tudo sobre minha mãe” é um embrião ampliado das cenas iniciais do filme “A flor do meu segredo”, cenas estas que funcionam como matrizes geradoras, como já discutimos no início dessa dissertação.

A determinação do gênero cinematográfico durante a criação do roteiro faz com que o roteirista possa fazer uso de uma série de técnicas e artifícios criativos já utilizados pelos criadores de filmes desse mesmo gênero. Ou seja, o cinema desenvolveu a sua própria gramática, e isso se aplica a gêneros distintos.

Cada gênero impõe convenções no design da estória: cargas de valores convencionais no clímax como o final negativo na Trama de Desilusão; ambientações convencionais como nos faroestes; eventos convencionais como garoto-encontra-garota em uma Estória de Amor; papéis convencionais como o criminoso em uma Estória de Crime. O público conhece essas convenções e espera vê-las na tela. Consequentemente, a escolha do gênero determina e limita diretamente o que é possível dentro de uma estória, como seu design deve prever o conhecimento e as antecipações do público (MCKEE, 2006, p. 93).

No âmbito da direção, observando os filmes do gênero western, é muito comum encontrarmos o plano americano para filmar os duelos entre caubóis; o primeiro plano é um recurso muito utilizado em dramas, principalmente em momentos que a protagonista enfrenta situações de grande conflito ou paixão. Almodóvar conta que precisou viver um processo de amadurecimento para conseguir realizar um primeiro plano, pois foi somente no seu terceiro filme, “Maus hábitos” (1983), que ele descobriu a sua expressividade, através do trabalho da atriz Julieta Serrano. O diretor problematiza a questão:

Rodando esta película, en concreto con Julieta Serrano, descubrí la fuerza del primer plano. Es una especie de radiografía del personaje, no hay margen para la mentira. Técnicamente es muy simple, pero hay que

estar muy seguro de lo que el personaje va a expresar en ese momento y de que el actor va a ser capaz de transmitir ese sentimiento, porque no hay nada más deplorable que un primer plano sin contenido¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 54).



Figura 27: Em “Maus hábitos” (1983), a madre superiora, interpretada por Julieta Serrano, no fim do filme, grita ao perceber que Yolanda, a cantora por quem é apaixonada, fugiu do convento.²

Assim, a escolha e o uso de determinados planos e enquadramentos, no que diz respeito à linguagem cinematográfica, depende também do conteúdo e da capacidade de transmissão desse conteúdo. Além do mais, a escrita e a direção cinematográfica vão muito além do literário, dos diálogos entre personagens, pois trabalham com composição de planos, com mise-en-scène, com escolhas de cores, cenários, atores que revelem e traduzam o significado do texto cinematográfico, que pode ser escrito através de uma sequência de imagens ou uma sequência em que dialogam, imagens, ruídos, música, como afirma Metz (1980). Durante a criação do roteiro, diferentes aspectos de linguagens e diferentes referências estéticas são mobilizados, que

¹ Tradução minha: Rodando este filme, de maneira concreta com Julieta Serrano, descobri a força do primeiro plano. É uma espécie de radiografia do personagem, não há espaço para a mentira. Tecnicamente é muito simples, mas é preciso estar muito seguro daquilo que o personagem irá expressar nesse momento e que o ator irá ser capaz de transmitir esse sentimento, porque não há nada mais deplorável que um primeiro plano sem conteúdo.

² Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

vão além do verbal, pois o texto cinematográfico nasce da junção de elementos por vezes contraditórios e díspares, pois “um roteiro eficaz tem de ser um esboço do filme, o que implica transmitir para o leitor o que ele vai assistir e ouvir na tela” (SIJLL, 2017, p. 15).



Figura 28: Leo, em “A flor do meu segredo”, enxuga o marido depois de tomar banho, em sua rápida visita. O plano filmado por Almodóvar potencializa o desejo da personagem, ao colocar o enquadramento na região do sexo do marido.¹

Mas Almodóvar prefere subverter os modelos da tradição, misturando elementos para criar tessituras narrativas que estejam em sintonia com a sua visão da história em criação. Ele reflete sobre a sua relação com o gênero no momento que está escrevendo o roteiro, e defende uma mudança de paradigma, o que é revelador da sua visão cinematográfica:

Não sei para que gênero vou me orientar, mas seja como for, não respeitarei sistematicamente suas regras. Só os estúdios, a indústria, é que respeitam os gêneros, mas é para produzirem filmes como Indiana Jones, o que é um modo bem sem significado e calculado de enfrentar o gênero da aventura. Um cineasta que queira fazer um filme pessoal não

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

pode aceitar todas as regras de um gênero. A questão do tempo que passa é que nos leva naturalmente a conceber as histórias de um outro modo. O importante hoje não é tanto dizer quem é o mau e quem é o bom, mas antes dizer por que razão o mau é como é. Os gêneros obrigam a encarar as personagens de uma maneira elementar. Ora, eu creio que não se pode continuar a fazer isso, porque corresponde a uma mentalidade de outra época (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 150).

Vemos claramente como, ao se opor e negar as estruturas fixas de gênero, ele se opõe a um modo de fazer cinema, desenvolvido principalmente pelos grandes estúdios americanos. Ele defende, com isso, a criação de um cinema de autor, ao qual ele se filia, como já discutimos. No entanto, para Almodóvar conseguir desrespeitar as regras de um gênero, ele precisa conhecer os elementos que compõem tal gênero, para ter um modelo ao qual negar, já que, na criação do roteiro, “um de nossos primeiros passos, portanto, é identificar o gênero ou combinação de gêneros que governam nosso trabalho, pois os solos de pedra onde crescem as mais frutíferas ideias são as convenções de gênero” (MCKEE, 2006, p. 97), estimulando a criatividade.

O domínio das estruturas de gênero possibilita que um autor possa, inclusive, misturar elementos de gêneros diferentes e criar estruturas únicas, posto que, um “roteirista no comando de um gênero pode criar um tipo de filme que o mundo jamais viu”. (MCKEE, 2006, p. 98). E assim como as sociedades se transformam, as convenções de gêneros também mudam, pois “os gêneros são meras janelas para a realidade, várias maneiras para o roteirista olhar a vida” (MCKEE, 2006, p. 99). Quando a vida muda, os gêneros se alteram.

No entanto, a manipulação das estruturas de gênero é marcada por limites. No filme “Kika”, Almodóvar, ao tentar misturar os gêneros num mesmo enredo, como se fosse uma ‘colagem’, acabou percebendo que a hibridização e a mistura de elementos não pode ultrapassar um certo senso de medida, e deve ser feita de maneira imperceptível, pois tanto para a crítica, quanto para o público, “no gustó especialmente que la película comenzase como una comedia disparatada y terminase como un thriller tenebroso” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 181). Ele mesmo aprofunda a questão, refletindo sobre a sua experiência com a criação de um filme marcado pela mistura radical de gêneros dramáticos:

Siempre he mezclado los géneros, el ecletismo es algo inherente a mi persona, con el tiempo he ido afinando “la mezcla” hasta hacerla casi imperceptible. Pero reconozco que en Kika la mezcla de géneros es

mucho más abrupta y violenta y menos fluida que en mis otras películas y que los personajes masculinos no funcionan.

Más tesis: en cuanto al estilo, mi pretensión era hacer un *collage* dramático, compuesto por personajes y situaciones pertenecientes a estilos y géneros distintos y que, al final, encontraran la coherencia y unidad que toda narración necesita.

Pero no conseguí trasladar el mecanismo plástico del *collage* a la dramaturgia que toda narración cinematográfica exige. Tal vez no sea posible: el *collage* como obra de arte es plano, solo tiene dos dimensiones. Yo intenté justamente que mi *collage* cinematográfico tuviera más dimensiones y fuera de todo menos plano, pero no lo conseguí¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 181).

O diretor constata que é necessário trabalhar a mistura de gêneros de maneira que seja imperceptível para o público, pois a mudança abrupta, como uma colagem, cria um distanciamento da plateia, fazendo com que o senso de verossimilhança daquele universo ficcional fique fragilizado. Essa constatação parte da experiência do diretor, não podendo ser encarada como uma lei. Mas nos sugere ter um sentido de verdade, quando pensamos sob a perspectiva da construção do roteiro cinematográfico, já que a organização dos elementos dramáticos no tempo da narrativa deve seguir uma coerência interna para que assim o público acredite naquele universo ficcional. Ele mesmo afirma que toda narração precisa manter a coerência e a unidade. No caso dos dois filmes que estamos analisando, “A flor do meu segredo” e “Tudo sobre minha mãe”, pertencem ao gênero Drama, não são híbridos, mas possuem diferenças na estrutura de roteiro, como veremos nesta análise.

No filme “A flor do meu segredo”, estreado em 1995, Leo Macias (Marisa Paredes) é uma escritora que escreve romances populares, e consegue sucesso. Ela se esconde sob o pseudônimo de Amanda Gris. Mas se sente muito infeliz, pois Paco (Imanol Arias), seu marido, é um militar que está sempre no exterior. Quando seu casamento entra em crise, Leo se desespera, o que a leva a parar de escrever. Na verdade, ela deseja escrever romances mais

¹ Tradução minha: Sempre misturei os gêneros, o ecletismo é algo inerente à minha pessoa, ao longo do tempo, fui aprimorando “a mistura” até torná-la quase imperceptível. Mas reconheço que em Kika a mistura de gêneros é muito mais abrupta e violenta e menos fluida que em meus outros filmes e que os personagens masculinos não funcionam. Mais tese: em relação ao estilo, minha pretensão era fazer uma colagem dramática, composta por personagens e situações pertencentes a diferentes estilos e gêneros e que, no final, encontrassem a coerência e a unidade que toda narração precisa. Mas não consegui transferir o mecanismo plástico da colagem para a dramaturgia que toda narração cinematográfica exige. Talvez não seja possível: a colagem como obra de arte é plana, possui apenas duas dimensões. Eu justamente tentei que a minha colagem cinematográfica tivesse mais dimensões e fosse menos plana, mas não consegui.

sombrios, mas seu contrato com a editora a força a incluir nos seus romances finais felizes. Como ela atravessa uma crise de meia idade, passa a reavaliar as suas relações com a sua mãe (Chus Lampreave), a sua irmã Rosa (Rosy de Palma), a sua melhor amiga e amante do seu marido Betty (Carmen Elias) e também com a sua empregada Blanca (Manuela Vargas), uma dançarina de flamenco, que volta a dançar devido à insistência do filho Antonio (Joaquim Cortés). A vida de Leo muda ao conhecer Ángel (Juan Echanove), um editor de jornal que admira a sua obra.

Já no filme “Tudo sobre minha mãe”, estreado em 1999, Esteban (Eloy Azorín) ganha de presente de aniversário da mãe, uma enfermeira que trabalha com transplantes de órgãos, Manuela (Cecilia Roth), um ingresso para a nova montagem da peça "Um bonde chamado desejo", estrelada por Huma Rojo (Marisa Paredes). Após o espetáculo, ao tentar pegar um autógrafo de Huma, Esteban é atropelado e morto. Manuela, desesperada, resolve então ir em busca do pai do menino para dar a notícia de sua morte, pois Esteban sonhava em conhecê-lo. Vivendo em Barcelona, ele se tornou uma travesti, chamada Lola (Toni Cantó), usuária de drogas e soropositiva. No caminho, Manuela encontra a travesti Agrado (Antonia San Juan), a freira Rosa (Penélope Cruz), que está de partida para El Salvador, mas que desiste da viagem ao descobrir estar grávida de Lola, e acaba morrendo no parto, ao nascer o segundo Esteban, adotado por Manuela. Assim como, em Barcelona, Manuela encontra a própria Huma Rojo, de quem ela se torna assistente e grande amiga. O filme fala sobretudo do amor maternal e do amor fraternal, trazendo a perspectiva de formação familiar a partir do afeto, e não das relações de consanguinidade.

Duas histórias cuja única aparente relação é a existência de uma mesma personagem, Manuela, que no filme “A flor do meu segredo” é uma personagem secundária, que em nada interfere na mudança do enredo. E já no filme “Tudo sobre minha mãe”, ela se torna a personagem principal, movimentando toda a trama. Quando uma personagem penetra na imaginação de um autor, ela traz consigo uma abundância de possibilidades para a história. Um autor seleciona apenas alguns momentos da vida desta personagem, capazes de nos revelar e nos contar a sua vida inteira. Como veremos, existem diferenças de criação entre a Manuela de “A flor do meu segredo” e a Manuela de “Tudo sobre minha mãe”, no que se refere à visão de mundo e à profundidade psicológica. E se analisarmos as descrições dos enredos acima, veremos como temos a necessidade de citar diferentes eventos, que se relacionam principalmente às personagens principais. Fica claro assim, como a história nasce a partir dos

acontecimentos, selecionados pelo autor, sobre a vida das personagens, criando, dessa maneira, o enredo, a estrutura do filme.

Um contador de histórias deve inventar personagens e situações arquetípicas, fugindo dos estereótipos, porque, dessa maneira, conseguirá falar a um número grande de pessoas, já que “a estória arquetípica cria ambientes e personagens tão raros que nossos olhos saboreiam cada detalhe, enquanto sua narração ilumina conflitos tão verdadeiros à humanidade que ela viaja de cultura em cultura”. Pois, “estórias estereotipadas ficam em casa, estórias arquetípicas viajam” (MCKEE, 2006, p. 18).

Sendo que, “a estória não é somente o que você tem a dizer, mas como você o diz” (MCKEE, 2006, p. 21), ou seja, personagens estereotipados e carregados de clichês, conduzirá o autor a uma narração cheia de clichês, uma história com uma abordagem profunda e original, conduzirá o autor a criar um formato único, pois “nós moldamos a narração para servir à substância, e reescrevemos a substância para adequá-la ao formato” (MCKEE, 2006, p. 22).

No entanto, uma boa história precisa ter, ao mesmo tempo, o senso de como a vida é vivida, e transcender o mero fato, ou o acontecimento, a situação, para chegar em uma verdade profunda, uma metáfora sobre a vida. E essa verdade é aquilo que nós pensamos diante das situações que assistimos. Ou seja, uma boa história precisa nos colocar diante de acontecimentos, vividos pelos personagens, mas esses acontecimentos devem ir além da mera ocorrência de uma situação, nos colocando diante de uma verdade profunda sobre a existência. Assim, o contador de histórias é um artista, um poeta que transforma a vida em “um poema cujo esquema de rimas são eventos ao invés de palavras – uma metáfora de duas horas que diz: a vida é assim” (MCKEE, 2006, p. 18).

Mas para atingir essa verdade, a história precisa ser arquetípica. No Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, arquétipo é definido, na psicologia junguiana, como “um conjunto de disposições adquiridas e universais do imaginário humano”, que fazem parte do inconsciente coletivo, e se manifestam na consciência dos indivíduos e nos diferentes povos através de sonhos, da imaginação e dos símbolos. (PAVIS, 2008, p. 24). Em relação à criação de personagens, se relaciona com uma visão intuitiva e mítica do homem, em que se revelam comportamentos complexos e universais. Por exemplo, Fausto, Fedra e Édipo são personagens arquetípicas porque ultrapassam o âmbito de suas situações particulares e elevam-se a um modelo arcaico universal. Fica claro, assim, que a história arquetípica possui o poder de tocar em padrões de comportamento humano universais, transcendendo as características particulares de uma cultura ou uma sociedade. Já as histórias e personagens estereotipadas trabalham com

inúmeros clichês comportamentais, não revelando nenhuma complexidade em suas características, pois “os estereótipos não assumem nenhum risco artístico ou ideológico”, oferecendo pouca originalidade dramática e profundidade psicológica. (PAVIS, 2008, p. 144).

No entanto, alguns personagens estereotipados, carregados de clichês, de comportamentos previsíveis, já foram muito utilizados no gênero da Comédia, gênero que Almodóvar comumente transita em seus filmes. Segundo Pavis, a peça bem-feita, como o drama neoclássico de Voltaire, buscava construir a estrutura dramática o mais próximo possível de um modelo ideal, e para essa construção, utilizava inúmeros clichês de construção dramática, como por exemplo, estrutura de cinco atos, precisão das fases da ação, conclusão artificial, monólogos e cenas obrigatórias. (PAVIS, 2008, p. 144).

Mas antes de condenarmos totalmente a utilização de estereótipos, pensemos que, às vezes, podem ser utilizados, principalmente em personagens secundários, como uma forma de provocar no público um distanciamento irônico ou uma denúncia de determinados comportamentos, sendo assim, o autor pode retomar um esquema fixo, variando-o e criticando-o. Pavis afirma que o dramaturgo e encenador Bertold Brecht “serviu-se deste método para fazer o espectador conscientizar-se dos lugares-comuns ideológicos que o aprisionam” (PAVIS, 2008, p. 145). De uma maneira geral, Almodóvar já utilizou inúmeras vezes esse mesmo recurso para ilustrar comportamentos de suas personagens, ou mesmo, para expor ou criticar determinadas concepções de mundo. Além do mais, principalmente nos primeiros filmes, Almodóvar gostava de criar muitas personagens, e comumente, desenhava de maneira bem marcada os tipos psicológicos, como por exemplo, o policial, a mãe tradicional, a ninfomaníaca, a drogada sem, contudo, apresentar a complexidade psicológica de todos eles. Esse tipo de personagem surgia para cumprir uma função bem específica na trama, agregando alguma informação à história e, frequentemente, desapareciam após cumprir essa função. Curiosamente, o vemos, com a maturidade, reduzir o número de personagens em seus filmes, aprofundando-os psicologicamente, tornando-os mais complexos. Almodóvar afirma sobre a sua tendência em criar múltiplas ações e um excesso de personagens:

(...) antes de mais nada, tenho de fazer um grande esforço para delimitar o tema e me concentrar numa ação, porque quando começo a escrever, provavelmente graças à minha imaginação exuberante, a história se desenvolve de maneira um tanto anárquica, e de modo geral, acho que

meus filmes sofrem de um excesso de personagens. (ALMODÓVAR, in STRAUSS, 2008, p. 107).

A criação de multitramas é bastante antiga na história humana, com diferentes exemplos na literatura, no teatro, ou mesmo no cinema, em que seus autores tecem pequenas histórias, com protagonistas diferentes, criando um retrato dinâmico de um universo ficcional. Como veremos, Almodóvar possui uma enorme atração por esse tipo de procedimento narrativo. No entanto, um personagem se revela no cinema principalmente a partir da ação, da forma como lida com as situações que surgem no desenrolar do enredo. Se optamos por trabalhar diferentes linhas narrativas em um mesmo enredo, teremos que construir uma sequência de situações que revelem esses personagens, correndo um maior risco de construirmos personagens estereotipados. Pois é através do que um personagem faz e diz que ele se revela. E os eventos, que acontecem durante o tempo da narração, devem estar repletos de “mudança”. Ou seja, uma personagem principal precisa, necessariamente, sofrer uma transformação. Assim, ela inicia a história em uma condição, e precisará percorrer e enfrentar uma série de obstáculos, capazes de lhe fazer encontrar uma nova condição. O seu movimento é gerado pelo seu desejo. E esse desejo precisa ter força suficiente para se “sustentar ao longo do conflito e finalmente agir e criar mudanças significativas e irreversíveis” (MCKEE, 2006, p. 137), pois “o verdadeiro personagem só se expressa em um dilema de escolha. Como a pessoa age sob pressão é quem ela é – quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda é a escolha do personagem” (MCKEE, 2006, p. 351). Portanto, “o design de eventos e o design do personagem refletem um ao outro. Personagens não podem ser expressos com profundidade, a não ser pelo design da estória” (MCKEE, 2006, p. 111).

Nos enredos que possuem mais de um protagonista, os personagens precisam dividir o mesmo desejo. E na luta por conquistar esse desejo, eles precisam sofrer e se beneficiar mutuamente. Ou seja, “se um alcança o sucesso, todos se beneficiam. Se um sofre um revés, todos sofrem. Em um pluriprotagonista, motivação, ação e consequência são de todos” (MCKEE, 2006, p. 136). No entanto, Almodóvar nem sempre segue essa regra quando explora multitramas, e ele reflete sobre esse tipo de procedimento narrativo ao relatar o processo de criação do roteiro do filme “Kika”:

Trabalhei e retrabalhei muito o roteiro. As alterações introduzidas ao longo das diferentes versões incidiam sobre todas as personagens, e o conhecimento que eu tinha delas foi se tornando cada vez mais profundo.

Kika é um filme em que todas as portas estão abertas, em que todas as janelas estão abertas e em que todas as personagens estão abertas, mesmo que todas escondam alguma coisa; assim, a qualquer momento qualquer coisa pode entrar na história. Acabei me obrigando a fazer escolhas, porque todas essas possibilidades narrativas estavam me enlouquecendo. Eu tinha um desenvolvimento romântico para todas as personagens, e cada uma delas dava um filme. Mas, de todas as versões que escrevi, escolhi a mais arriscada porque era a que mais me entusiasmava (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 154).

Almodóvar relata como, ao modificar um elemento de um personagem ou da trama, isso refletia em transformações em outros personagens, ou mesmo em descobertas de novos aspectos do enredo, como um jogo de dominó, cuja alteração de uma peça modifica toda a configuração do jogo. Além do mais, ele criou diferentes desejos e objetivos para os personagens, fazendo com que existissem muitas possibilidades de percursos narrativos. As alterações que ele foi fazendo o obrigavam a fazer escolhas, deixando assim bem claro como o percurso criativo vai sendo definido a partir do fazer, da ação, do gesto criador, e a partir das escolhas que vão sendo feitas pelo artista nesse processo. No final, ele opta em filmar a versão que mais lhe entusiasmava, mesmo sendo a mais arriscada. Como vimos, atualmente ele reconhece que sua tentativa de fazer uma radical mescla de gêneros no filme “Kika”, lhe trouxe as piores críticas de sua carreira, nos possibilitando refletir que não existe segurança alguma que as escolhas feitas pelo artista durante o seu processo de criação lhe conduzirão a um resultado satisfatório:

Kika ha sido lo más cerca que he estado del fracasso a lo largo de mi carrera. No me refiero a la taquilla, la película funcionó bien económicamente, pero reconozco que, exceptuando a los hermanos Coen y Guillermo Cabrera Infante (adeptos confesos del film), la reputación de Kika entre críticos y seguidores arroja un resultado muy negativo¹ (ALMODÓVAR in DUNCA, 2017, p. 181).

¹ Tradução minha: Kika foi o mais próximo que estive do fracasso ao longo de minha carreira. Não me refiro à bilheteria, o filme funcionou bem financeiramente, mas reconheço que, exceto para os irmãos Coen e Guillermo Cabrera Infante (seguidores confesos do filme), a reputação de Kika entre críticos e seguidores é altamente negativa.



Figura 29: A personagem do filme “Kika” (1993), Andrea Cara Cortada, interpretada por Victoria Abril, segundo Almodóvar, possui tanto desprezo pelo público que nem se incomoda com a ausência dele no seu programa. Ela coloca a gravação de risos e aplausos falsos e mostra os assentos vazios.¹ “Tive esta idea en el último momento, cuando descubrí que los planos de los asientos rojos vacíos eran más bonitos que si los llenaba de figurantes²” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 183).

A estrutura dramática da história clássica coloca um protagonista no centro da ação, fazendo desta personagem a grande estrela da trama. Porém, um filme que possui várias subtramas, cada história com uma personagem diferente, o resultado é uma diminuição dos contrastes de situações vividas pelos personagens centrais, já que terá um leque menor de situações as quais poderemos vê-los demonstrando o seu caráter. Ressaltando que não existe um modelo superior ou melhor ao outro, mas estruturas diferentes, geram qualidades diferentes.

Se olharmos para os dois enredos que estamos analisando, podemos observar que Leo, em “A flor do meu segredo”, se encontrava inicialmente em desespero, pelo fim do seu relacionamento amoroso, pela sua incapacidade de modificar o seu trabalho como escritora, sendo obrigada a se dedicar a um tipo de literatura de segunda categoria, mas que ironicamente

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

² Tradução minha: “Tive essa ideia no último momento, quando descobri que os planos dos assentos vermelhos vazios eram mais bonitos que se os tivessem preenchidos com figurantes”.

lhe leva ao sucesso. Ao final, após uma série de eventos, ela encontra um novo amor e uma forma de poder se dedicar ao tipo de literatura que deseja escrever. Em “Tudo sobre minha mãe”, Manuela tem inicialmente uma vida organizada, vive sozinha com o filho, trabalha como enfermeira, até que a morte de Esteban a leva a abandonar o trabalho e Madrid, onde vive, e partir para Barcelona, em busca do pai de Esteban, quem ela não vê há 18 anos. Nessa viagem de volta, ela terá que reaprender a viver e, ao final, acaba reconstruindo uma família, a partir das relações afetivas que desenvolve durante todo o filme. Inclusive, ela ganha um novo filho, adotado por ela e irmão, por parte de pai, do seu filho natural.

Assim, no processo de criação do roteiro, os eventos selecionados pelo autor não podem ser triviais, eles precisam conter uma substância que provoquem a mudança do personagem, e que essa mudança seja significativa, para que o público possa penetrar em seus conteúdos mais profundos, capazes de oferecer uma perspectiva sobre a experiência humana. E uma mudança para ser significativa, ela deve ser expressa em termos de valor, mas não o valor moralizante, como os “valores da família”, mas os valores que são “as qualidades universais da experiência humana que podem mudar do positivo para o negativo, ou do negativo para o positivo, a cada momento” (MCKEE, 2006, p. 46). Essa transformação de valor está relacionada à mudança de situação dramática da personagem, provocada pelo surgimento do conflito. É o conflito que move a ação, que provoca a mudança, mudança esta que deve ser marcada pela existência de valores, gerando, desta maneira, a estrutura do filme. E a criação da estrutura está diretamente relacionada à criação da personagem, fazendo com que um não exista sem o outro:

Estrutura e personagem estão entrelaçados. A estrutura de eventos de uma estória é criada a partir das escolhas que um personagem faz sob pressão e as ações que escolhe fazer, enquanto os personagens são as criaturas reveladas e mudadas conforme agem sob pressão. Se você mudar um, muda o outro. Se você muda o design de eventos, mudou também o personagem; se muda a natureza do personagem, deve reinventar a estrutura para expressar a sua nova natureza (MCKEE, 2006, p. 110).

A história criada a partir desse amálgama entre personagens e situações deve crescer até uma situação final, em que o público não consiga imaginar algo mais, pois o público não pode terminar o filme e desejar reescrever o roteiro, imaginando cenas que deveriam estar no filme e que não estão, já que, de uma maneira geral, o “público quer ser levado ao limite, onde todas as questões são respondidas e todas as emoções satisfeitas – o fim da linha” (MCKEE,

2006, p.140). E é o protagonista que conduz o público a esse ‘lugar’. Só que isso não quer dizer que o filme não possa inspirar o imaginário do público a visualizar o protagonista em outras situações e histórias após o fim do filme, mas apenas que o filme deve encontrar o seu fechamento. Nos dois filmes em análise, os respectivos finais cumprem essa expectativa, pois propõem um fechamento para ambas as histórias. Vamos então analisar parte por parte dos elementos dramáticos contidos nas narrativas fílmicas, nos aproximando das escolhas criativas e técnicas utilizadas por Pedro Almodóvar para a feitura destes dois filmes.

2.2 – LABIRINTO DAS PAIXÕES: TESSITURAS NARRATIVAS EM ALMODÓVAR

O filme “A flor do meu segredo” inicia com a música invadindo a tela, o som das batidas de um sapato flamenco em um assoalho, somado a uma melodia melancólica, criam a ambiência para que o nome do filme seja apresentado, em quadros montados, utilizando a colagem de imagens e textos para compor o crédito inicial do filme. E Almodóvar, comumente, utiliza a colagem e o desenho como linguagem de apresentação dos créditos de seus filmes. Mas, de maneira brusca, o filme inicia com uma cena dramática, em que dois médicos dão a notícia a uma mulher, já madura, sobre a morte do seu filho. Entendemos, rapidamente, o conflito inicial, que se apresenta de maneira negativa, uma situação de comunicação de uma morte. Utilizando enquadramentos de câmera em primeiro plano, com plano e contraplano dos personagens, a ficha técnica continua sendo apresentada, e a personagem Manuela sofre e chora, enquanto os médicos tentam, sobriamente, lhe contar que o filho não resistiu ao acidente de moto e, apesar de estar respirando, teve morte cerebral. Mas o fato dele ainda respirar provoca na mãe uma esperança, assim, ela tenta de todas as maneiras se agarrar à possibilidade que o filho viva, mesmo que fique deficiente, contanto que viva. Ela exige que eles jurem que o filho está morto. Um dos médicos parece se incomodar com o pedido, mas o outro lhe jura que o filho morreu. Repentinamente, surge a imagem de um cinegrafista, que nos revela que a cena é uma encenação. O drama ali exposto está sendo assistido, numa TV, por um grupo de pessoas, sentadas diante de uma grande mesa. Uma mulher coordena o grupo, Betty (Carmen Elias). Ela está em pé, diante da TV e olha o grupo como quem comenta: vejam, que situação! Dessa maneira, nossa ilusão é quebrada. Se estávamos acompanhando a dor da mãe ao receber a notícia da morte do filho, somos bruscamente levados a um distanciamento da situação dramática, através da revelação de uma nova dimensão da cena que, no primeiro momento,

estava omitida: existe uma plateia e um cinegrafista assistindo à cena feita por três profissionais da saúde, que trabalham no “*Programa Integral para la Donación de Organos*”, ou seja, os três personagens se transformam em atores para que a plateia possa entender como lidar com situações similares em seu exercício profissional.

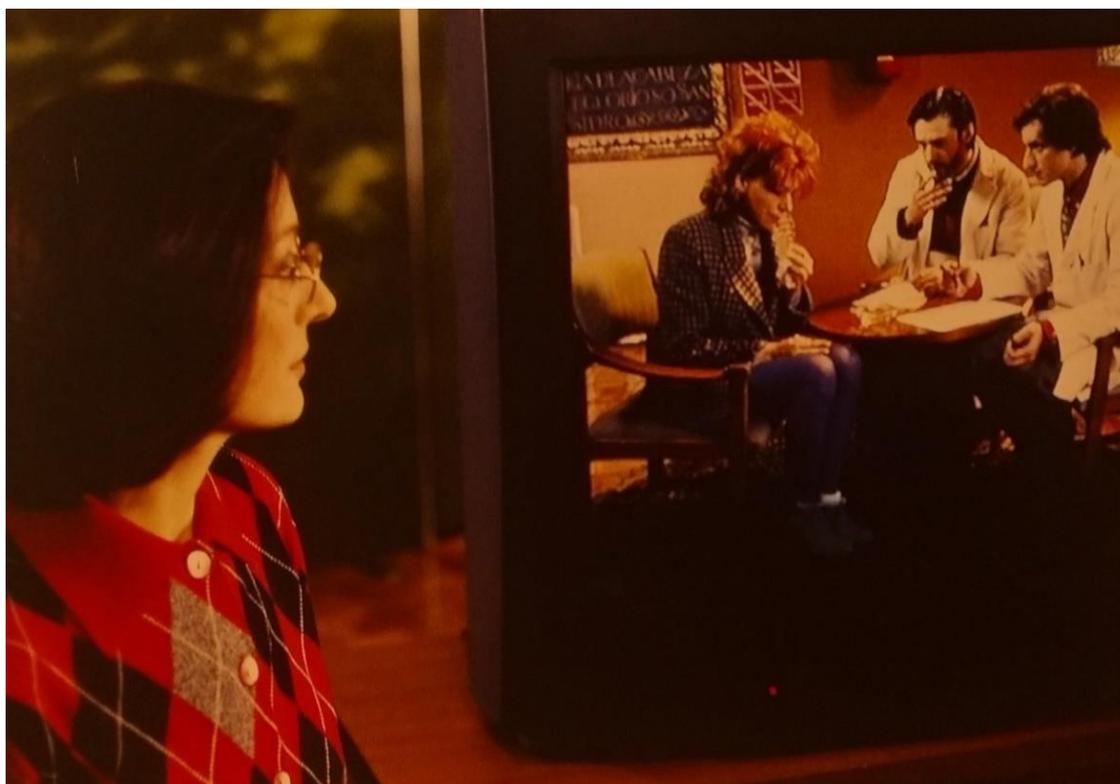


Figura 30: Betty, coordenando o grupo de treinamento, assiste à dramatização em que Manuela representa uma mulher que perdeu o filho em um acidente e precisa tomar a decisão de doar ou não os órgãos do filho. A cena é a matriz geradora do filme “*Tudo sobre minha mãe*”.¹

Diante disso, não podemos deixar de notar um artifício criativo muito utilizado por Almodóvar, a composição de camadas dramáticas, pois é muito comum o cineasta criar diferentes dimensões narrativas, ou linhas do enredo, e ir desenvolvendo paralelamente estas dimensões da história, até que tudo se funde, ou se toca e se mistura. Em alguns filmes como “*Abraços partidos*” (2009) e “*Má educação*” (2004), esse procedimento é desenvolvido através da criação de relações entre passado e presente, nos trazendo revelações inesperadas sobre os personagens ou mesmo apresentam uma dimensão metalinguística, com um filme sendo criado

¹ Imagem fotografada do livro “*Los Archivos de Pedro Almodóvar*”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

dentro do filme, cujas histórias acabam se encontrando. Sobre esse tipo de procedimento o cineasta afirma:

É isso que me interessa, as passagens de uma personagem a outra, de uma história a outra, estar sempre no interior da invenção. No fim, o estilo de narração que pratico é um pouco como o das *Mil e uma noites*, em que a ficção é interrompida por uma outra ficção, que por sua vez é interrompida para que se volte à precedente. Gosto destas ramificações, do desenvolvimento vivo da narrativa (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 258).

Aqui, nesta primeira cena, vemos claramente a questão da metalinguagem, pois temos um filme e todos que estão diante das câmeras são, de alguma maneira, atores. Então, temos a representação dentro da representação, ou seja, são atores que fazem uma cena em que se revela que existem atores fazendo uma cena, interpretando. E podemos perceber como nesta primeira cena temos uma mudança de valor, pois iniciamos com uma notícia de morte, um valor negativo e terminamos com a descoberta de que não passa de representação, um valor positivo.

A música invade novamente a tela e a imagem nos conduz ao quarto da protagonista, uma mulher madura, Leo (Marisa Paredes), uma escritora, autora de sucesso de romances populares, pertencentes a um gênero pouco valorizado no meio editorial, e que irá viver o desespero do fim de um grande amor. Ela dorme. Mas em seus olhos há um resquício de lágrimas. A câmera passeia pelo ambiente, vemos porta-retratos com a imagem de um homem beijando uma mulher, certamente, a mulher que dorme naquele cômodo. Muitos livros estão empilhados na cabeceira de sua cama, com diferentes autores. Uma ventania entra pela janela do quarto, e as páginas dos livros voam, até que uma frase sublinhada em um dos livros se destaca: “indefenso, frente al acecho de la locura”¹. Surge a voz de Leo em OFF, ditando para si mesma esta frase, até que a vemos sentada diante de uma escrivaninha, escrevendo sem cessar uma carta de amor ao homem que a está abandonando. Nesta carta, ela revela que não consegue tirar dos pés a bota que ele lhe deu. Ela para de escrever, e tenta tirar as botas e não consegue, nos mostrando que não é algo metafórico, ela não consegue tirar as botas mesmo, literalmente falando. Ela pega o telefone, liga para um grupo de pessoas que dançam flamenco e, devido a isso, não escutam o telefone tocar, pois estão batendo palmas e os pés no chão, com suas botas. Ela sai para a rua, um rapaz lhe pede dinheiro e ela diz que lhe dá o dinheiro se ele tirar as botas

¹ Tradução minha: “indefesa, à beira da loucura”.

dela. Ele tenta, começa a chover, ele não consegue arrancar as botas dos pés dela e ela lhe dá o dinheiro assim mesmo. Leo segue para um bar e telefona em busca do paradeiro de sua amiga, Betty, a mesma que está conduzindo o treinamento no programa de doação de órgãos.

Voltamos à situação inicial, agora vemos o grupo assistindo à dramatização feita por Manuela e os dois médicos. Na continuidade da sequência, a câmera nos mostra um cartaz, onde se vê escrito uma análise daquela cena, com uma série de palavras organizadas em duas colunas. Na primeira coluna está escrito “Sentimentos” e na segunda “Comportamento”. Abaixo de “Sentimentos” lemos: pena, raiva, dor, impotência, alívio, saudade, vazio, frustração, injustiça, e abaixo de “Comportamento” lemos: agressivo, busca, apoio, tristeza, autocontrole, resignação, bloqueio, passividade, revelando que aquela cena está sendo estudada pelo grupo que a assiste. A cena continua a ser dramatizada diante do cinegrafista, que agora está inserido no plano filmado. O médico pergunta para a mãe: seu filho era generoso e se preocupava com os problemas sociais? A mãe confirma que o filho era contra a guerra e a violência, e assim os médicos afirmam que Juan, o filho, ficaria feliz que seus órgãos fossem doados. A mãe se agarra a mais uma esperança, é possível fazerem um transplante para salvar a vida do seu filho? Os médicos mais uma vez lhe confirmam a morte dele, já que a mãe parece não querer aceitar o fato. Eles tentam convencê-la, mas ela além de se mostrar xenófoba, perguntando se os órgãos seriam doados a algum árabe, também quer saber se os órgãos ficarão na Espanha, o que acaba irritando a dupla de médicos. A câmera se afasta, e os vemos pela imagem da TV, finalizando a representação. Eles se juntam ao grupo e conversam sobre a situação, analisando a cena, para refletirem como uma família fica fragilizada nestas situações e como é preciso ter inteligência e generosidade para lidar com as diferentes reações que possam surgir numa situação como essa. A reunião termina e Leo está à espera da amiga Betty, que acaba conseguindo tirar as botas dos pés de Leo.

Assim, desde o momento que Leo revela não conseguir tirar as botas do pé, quantas situações foram necessárias até que ela conseguisse tirar as botas? Ela saiu em busca de ajuda, telefonou para os dançarinos flamencos (descobriremos que são sua empregada e o filho dela), pediu ajuda para um rapaz desconhecido, entrou num bar, através de um telefonema, descobriu o paradeiro da amiga, foi ao encontro da amiga, que finalmente lhe tirou as botas. Descobriremos com o desenrolar do enredo, que a amiga Betty é a amante do marido de Leo, sendo assim, é bastante significativo que somente ela consiga tirar as botas. É importante observar que Almodóvar constrói uma sequência, com diferentes cenas, para que então se

produza uma mudança de valor para a personagem principal, quando Leo consegue tirar as botas do pé.

Para Robert Mckee, o ideal é que toda cena seja marcada por uma ação, com um conflito, desenvolvido em tempo contínuo, mas que transforme “a condição de vida de um personagem em pelo menos um valor com grau de significância perceptível”, e de preferência, “que toda cena seja um evento da estória” (MCKEE, 2006, p.47). Em todas as cenas descritas acima, ocorreram pequenas mudanças, são tentativas frustradas de resolução de como Leo pode tirar as botas. E esta ação pode ser interpretada como uma metáfora para a dificuldade humana em colocar um fim nas relações amorosas. Além de deixar a situação mais absurda ainda, devido às inúmeras tentativas frustradas. Assim, a primeira tentativa, a ligação telefônica, mostra Leo buscando ajuda e não conseguindo; a segunda tentativa, Leo na rua, mostra que ela não desistiu de seu intento, que por mais difícil que pareça, ela está disposta, inclusive, a pagar para tirar fora aquele problema, que lhe faz sofrer; não conseguindo resolver a situação, ela então entra num bar, busca uma nova solução e vai ao encontro da amiga (amante do marido), que finalmente lhe arranca o problema fora. Resolvido isso, ela precisará enfrentar ainda muitos outros desafios até que reencontre uma nova condição de vida.

Esse grupo de cenas, acima descrito, é definido como uma sequência, pois as cenas juntas revelam uma ação com um valor maior, que no caso, é iniciar o processo de superação da perda amorosa e de transformação de vida da protagonista. E essa sequência possui uma realidade consistente, mesmo descrevendo uma situação fora do senso comum, sobre a impossibilidade de tirar dos pés um sapato. Na criação ficcional é muito importante que o autor consiga criar um mundo consistente, com regras internas de causa e consequência, mesmo que o universo ficcional seja absolutamente absurdo, pois “cada realidade ficcional estabelece de forma única como os eventos acontecem em seu interior” (MCKEE, 2006, p. 63).

Almodóvar, frequentemente, apresenta em seus filmes situações que extrapolam o sentido de realidade, nos provocando, em muitos momentos, o espanto ou mesmo o riso. Este tipo de artifício do diretor está ligado ao seu modo de fazer cinema, pois ele mesmo afirma:

Faço filmes que encontram sua origem na realidade, mas que não são estudos de costumes realistas. A realidade me dá a primeira linha do argumento, mas a segunda sou eu que invento. Essa segunda linha não aperfeiçoa a realidade a não ser do ponto de vista dramático, não a torna melhor ou mais bonita, torna-a mais interessante cinematograficamente. Por exemplo, em “De Salto Alto”, a primeira linha do argumento me é

dada pela realidade: uma apresentadora de noticiário televisivo anuncia o assassinato de um homem. E em seguida inventa-se a segunda linha: a apresentadora confessa ao vivo ser a assassina. Da primeira à segunda, trata-se simplesmente de maior intensidade dramática (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 239).

Assim, o cineasta, ao inventar situações tendo como base a realidade, constrói uma outra realidade consistente para as suas histórias, utilizando como técnica criativa a hiperbolização da realidade. O mundo que ele nos apresenta assemelha-se ao real, mas não é o real. A dificuldade de Leo em tirar as botas do pé extrapola o sentido de realidade, mas em nenhum momento desacreditamos da realidade ficcional construída por Almodóvar, já que ele trabalha com a criação de realidades consistentes, que “são ambientes ficcionais que estabelecem modos de interação entre os personagens e seu mundo, mantidos consistentemente ao longo da narrativa para explicitar seu significado”. Lembrando que, a finalidade maior de uma história é revelar diferentes aspectos da condição humana, pois “estórias são metáforas para a vida. Elas nos levam do factual ao essencial” (MCKEE, 2006, pp.62/63).

Entretanto, a primeira cena, o treinamento com profissionais que trabalham com doação de órgãos, que surge tão impactante no início do filme, não se relaciona de maneira direta com o conflito essencial do enredo, com a protagonista do filme. Inclusive, a cena poderia não existir e a história seria contada da mesma maneira. Mas o diretor opta em dar continuidade à sequência, ao desenvolvimento desta primeira cena, após apresentar a situação de desespero da protagonista, que não quer o fim do seu relacionamento, e não consegue tirar do pé as botas que ganhou de presente do homem que ama. Toda essa narrativa ocupa os primeiros 15 minutos do filme “A flor do meu segredo”, sendo que parte do que foi desenvolvido não estabelece relação direta com o enredo, ilustrando apenas a prática profissional de uma personagem coadjuvante, mas com importância dramática, já que além de amiga da protagonista, ela é a amante do marido de Leo.

Almodóvar poderia não ter desenvolvido tanto essa situação e apresentado de fato a personagem coadjuvante Betty, nos mostrando ações que revelassem a sua personalidade, a sua dificuldade em lidar com a amizade com Leo, seus encontros misteriosos com um amante, enfim, existe um enorme leque de possibilidades que ofereceriam ao espectador informações sobre a relação entre as duas mulheres, a esposa e a amante. No entanto, mergulhamos na situação vivida por uma personagem cujo drama sequer será explorado no decorrer do filme, uma representação de uma mãe que perde o seu filho e precisa ser convencida a doar os órgãos,

por dois médicos. Por que, então, Pedro Almodóvar fez essa opção em desenvolver essa cena, colocando-a no momento inicial do filme, momento importante para que o espectador entenda o universo ficcional e a história que será contada?

Ao olharmos para a obra do cineasta, encontramos um filme, “Tudo sobre minha mãe”, cujo tema é exatamente esse: uma mãe, chamada Manuela, trabalha como enfermeira e em um departamento de saúde que cuida da doação de órgãos. Ela é mãe solteira e seu filho deseja ser um dia escritor. No dia do seu aniversário, ele vai ao teatro com a mãe assistir a uma representação de “Um bonde chamado desejo”. Na saída, ao tentar pedir um autógrafa para a atriz da peça (Marisa Paredes, a mesma atriz de “A flor do meu segredo”), acaba sendo atropelado e morto. Manuela entra em desespero e vive a mesma situação descrita acima, que foi dramatizada em “A flor do meu segredo”, pois precisa autorizar a doação dos órgãos de seu filho. Destruída com a morte de Esteban, ela decide viajar para Barcelona em busca do pai, uma travesti.

É interessante observar como muitos elementos da cena inicial de “A flor do meu segredo” continuam existindo ou são simplesmente deslocados de lugar no filme “Tudo sobre minha mãe”, produzido 4 anos depois. O nome da personagem é o mesmo, Manuela; a cena em que os médicos precisam convencer a mãe a doar os órgãos se repete; o desejo do filho, Esteban, é se tornar um escritor e Leo é uma escritora; o filho de Manuela em “A flor do meu segredo” é morto em um acidente de moto e Esteban em “Tudo sobre minha mãe” é atropelado por uma moto; as descrições dos “Sentimentos” e “Comportamento” que vimos escritos no cartaz, filmado em “A flor do meu segredo”, refletem muitas características da personagem Manuela de “Tudo sobre minha mãe”.

Portanto, existe uma relação criativa entre as cenas de “A flor do meu segredo” e o filme “Tudo sobre minha mãe”. O próprio Pedro Almodóvar afirma ter partido da cena de “A flor do meu segredo” para criar o filme “Tudo sobre minha mãe”, um filme que faz uma reflexão, entre outras questões, sobre as pessoas que atuam:

Después del rodaje de La Flor de Mi Secreto tomé algunas notas sobre el personaje Manuela, la enfermera que aparece al principio. Una mujer normal que, en las simulaciones (que hacía con los médicos del seminario de trasplantes donde dramatizaban una situación en la que los médicos la comunicaban a una hipotética madre la muerte de su hijo), se convertía en auténtica actriz, mucho mejor que los médicos con los que compartía la escena. Mi idea al principio fue hacer una película sobre la

capacidade de actuar de determinadas personas que non son actores ¹
(ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 252).

Assim, em “A flor do meu segredo”, Almodóvar faz um registro audiovisual de uma situação dramática que lhe interessa e que acaba a transformando posteriormente em um filme. Ele lança uma hipótese cinematográfica, em forma de cena, para depois expandir essa cena-embrião em sequências que se desenvolvem no filme “Tudo sobre minha mãe”. Existem materiais que funcionam como elementos deflagradores de novos processos de criação. São matrizes geradoras que fazem o artista iniciar um novo movimento de criação, provocando um processo associativo e de expansão de ideias.

A expansão desses embriões pode se dar em diferentes direções. Podem ser anotadas algumas possibilidades de histórias, por exemplo, e são as contextualizações, sob a forma de adições posteriores e anteriores ao núcleo embrionário, as responsáveis pela formação da obra (ou parte da obra) entregue ao público. Este mesmo estabelecimento de relações é, muitas vezes, observado quando olhamos para um artista ao longo do tempo. Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo (SALLES, 2006, P. 127).

Assim, Almodóvar compartilha com o seu público a análise de um material dramático que lhe desperta interesse, estudando, junto com seus personagens, a cena que lhe serviu como embrião de criação de um novo filme. O cineasta afirma que, em todos os seus filmes, ele parte de uma cena nuclear para então desenvolver todo o enredo do filme, num processo somatório de construção de personagens e suas linhas de ação. Sobre essa cena mãe, que inicia seu processo de criação de um roteiro, ele afirma:

¹ Tradução minha: Após as filmagens de A flor do meu segredo, tomei algumas notas sobre o personagem Manuela, a enfermeira que aparece no início. Uma mulher normal que, nas simulações (que fez com os médicos do seminário de transplantes onde dramatizaram uma situação em que os médicos comunicaram a uma mãe hipotética a morte de seu filho), tornou-se uma verdadeira atriz, muito melhor do que os médicos com quem dividiam a cena. Minha ideia no início foi fazer um filme sobre a capacidade de atuar de determinadas pessoas que não são atores.

Mas a sequência-mãe sempre tem de ser forte. Deve ser como um filme inteiro, um curta-metragem. Para mim é necessário que levante muitas questões. As vezes não encontro respostas para essas questões, mas encontro outras coisas que me agradam, e tomo nota de tudo. É a partir do momento em que tenho muitas notas que começo verdadeiramente escrever o roteiro. Mas nem todas as sequências-mãe dão um filme, mesmo quando são fortes, porque tenho sempre outras histórias do que posso desenvolver. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 243).

Não podemos afirmar que as cenas de “A flor do meu segredo” são a sequência-mãe do roteiro do filme “Tudo sobre minha mãe”, pois durante a criação do roteiro, talvez Almodóvar tenha optado começar por outra sequência, escrevendo, por exemplo, as cenas do acidente de Esteban, incidente que deflagra toda a história do filme, assim, não é isso que importa refletir aqui, mas sim a relação que o artista estabelece com determinados conteúdos que lhe provocam a sair em movimento, em busca de respostas para as questões levantadas pelo material. Material este que pode ser uma imagem fotográfica, uma notícia de jornal, a cena de um filme, etc. Discutiremos, com maior profundidade, essas questões relacionadas ao processo de criação no próximo capítulo, pois agora vamos mergulhar na análise e no entendimento dos procedimentos criativos e das técnicas utilizadas por Almodóvar na produção destes dois filmes, que possuem entre si uma linha de conexão dramática, fazendo com que o filme “Tudo sobre minha mãe” seja um embrião ampliado das cenas contidas em “A flor do meu segredo”, cenas estas que podem ser definidas como matrizes geradoras.

Os dois filmes foram construídos a partir de técnicas diferentes de criação de roteiro e vale a pena refletirmos sobre alguns aspectos. Se encaramos que a ação cinematográfica é definida através da criação do conflito, e que o conflito está diretamente associado à criação da personagem, pois será a personagem que viverá as situações impostas pelo conflito, gerando a ação, podemos assinalar que existem dois tipos de conflitos essenciais, os conflitos internos e conflitos externos.

No primeiro caso, os conflitos internos, “a ênfase recai sobre as batalhas” do personagem com os “próprios pensamentos e sentimentos, consciente ou inconscientemente”, mesmo que surjam obstáculos provenientes do mundo externo. No segundo caso, os conflitos externos, “a ênfase recai sobre a luta nos relacionamentos pessoais, instituições sociais e as forças do mundo físico” (MCKEE, 2006, p. 59). Assim, analisando as duas protagonistas, Leo, por mais que sua situação de desespero tenha sido provocada pelo abandono do homem que

ama, ela mergulha em si mesma, e inicia um processo de transformação desencadeado pelo seu universo interior. Manuela, em “Tudo sobre minha mãe”, é vítima da perda do filho, é um acontecimento exterior a ela, que a faz abandonar tudo, pois se o filho não tivesse morrido, ela não iniciaria seu processo de transformação. Ao abandonar tudo, todas as suas transformações são provocadas pelos encontros que ela vai tendo com outras personagens, que lhe apresentam situações que vão, paulatinamente, agregando valores à trajetória de Manuela. A dor da perda do filho talvez seja insolucionável, diferente da dor da perda do marido para Leo, que acaba encontrando um novo amor. No entanto, Manuela passa por uma mudança devido ao que o mundo lhe oferece.

No cinema, as protagonistas podem ser ativas ou passivas. Na estrutura clássica do roteiro, segundo Robert McKee, o protagonista “tende a ser ativo e dinâmico, perseguindo o desejo voluntariamente através de conflitos e mudanças que crescem ao longo do tempo”. Sendo assim, “na busca do desejo, age em conflito direto com as pessoas e com o mundo que o cerca”. Já o protagonista passivo, “apesar de não ser totalmente inerte, é relativamente passivo e reativo”, assim, “é extremamente passivo enquanto busca o desejo internamente em conflitos com aspectos de sua própria natureza” (MCKEE, 2006, p 60).

Diante destas definições, Leo, protagonista de “A flor do meu segredo”, é uma personagem passiva, pois é vítima da paixão que sente, assim como é vítima da sua insatisfação profissional. Suas ações são provocadas em decorrência de aspectos de sua própria natureza, que trazem à tona o conflito e geram a ação. Já Manuela, no filme “Tudo sobre minha mãe”, é uma personagem ativa, pois persegue aquilo que deseja, encontrar o pai de Esteban, e vai vivendo as mudanças provocadas pelos encontros com outros personagens, durante a sua busca. Ela persegue o seu desejo e suas ações são motivadas pelos acontecimentos exteriores, alheios à sua vontade.

No entanto, uma das coisas mais importantes de conquistar na criação de um personagem é a sua verdadeira substância, que está relacionada a um núcleo de identidade. Se pensarmos na nossa experiência, como seres humanos, somos indivíduos marcados pela consciência de nossos gestos e sentimentos, uma consciência que observa a si mesmo, com capacidade para criticar e estimular as próprias ações, ou seja, temos um olho interior que diz respeito à nossa identidade, ao nosso ego, ao foco consciente da nossa existência. Na ficção, esse núcleo subjetivo é revelado a partir do mundo objetivo do personagem, ligado à forma que ele age e à forma como responde aos conflitos e dificuldades impostas pelo enredo. Sendo assim, a história nasce nessa brecha, em um “lugar onde os domínios subjetivos e objetivos se

encontram” (MCKEE, 2006, p. 145), pois à medida que o personagem age, o mundo reage de uma maneira diferente daquela que ele esperava. Sua ação provoca as “forças do antagonismo que abrem a brecha entre sua expectativa subjetiva e o resultado objetivo, entre o que ele achou que aconteceria quando agiu e o que de fato acontece” (MCKEE, 2006, p. 146), revelando assim, a substância tanto da história, quanto do personagem.



Figura 31: Leo, um instante antes de perder a consciência, é despertada pelo som do telefone. A voz da sua mãe na secretária eletrônica, dizendo as coisas de sempre, lhe salva da tentativa de suicídio.¹ A colcha de renda já indica a relação com a cultura tradicional espanhola.

Na construção da personagem Leo, do filme “A flor do meu segredo”, Almodóvar criou uma série de ações para revelar a sua substância, ou seja, o seu caráter passional. Não só ações, como o fato dela não conseguir tirar as botas, já que está emocionalmente perturbada, ou estar sempre bebendo álcool, à beira do desespero, em seus diálogos cotidianos, ou quando tenta se matar, ao ser abandonada pelo marido. Mas também, algumas vezes, outros personagens chegam a lhe dizer que “seja razoável”, “nada de gritos”, “nada de lágrimas”, como lhe pede o marido, Paco (Imanol Arias), durante a visita rápida que ele faz, quando não consegue dizer a

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

Leo que o casamento acabou. Betty, a amiga, também a acusa por não conseguir escutar os outros e se comportar como se o mundo girasse ao seu redor, tentando fazer Leo entender que todo mundo tem problemas, e não só ela sofre.

Almodóvar declara seu interesse pelas narrativas dos romances populares, novelas consideradas sem valor literário. E como já analisamos no capítulo anterior, faz parte de um pensamento ligado à *Por Art*, ao ressignificar e valorizar aquilo que é considerado como sem valor, transformando em um elemento com uma nova qualidade, sem julgarmos se boa ou ruim. Mas, aqui, Almodóvar reafirma o seu interesse por essas narrativas “cor de rosa”, “sentimentais”, termos utilizados pelos personagens no filme, fazendo da sua protagonista uma autora de sucesso deste tipo de literatura, mas que vive uma profunda crise por não conseguir se libertar deste gênero, já que, está, inclusive, presa a um contrato com a sua editora. A passionalidade da personagem, sempre à beira de um gesto de desespero, é totalmente justificada e coerente com a sua profissão, autora de romances, cujos enredos possuem tons melodramáticos. E isso fortalece o universo fílmico, o amálgama narrativo.

Mas após tirar as botas, Leo sai para jantar com a amiga Betty, que lhe indica que procure Angel (Juan Echanove), o editor do jornal *El País*. É a amante do seu marido e amiga Betty que apresenta a Leo aquele que irá promover a reviravolta do seu destino, pois Angel não só se revelará apaixonado por ela, lhe oferecendo apoio para superar o desespero que vive com o fim de seu relacionamento, como também acaba se tornando “Amanda Gris”, já que escreve dois novos romances e envia à editora de Leo, como se fosse ela. Assim, se Leo se sentia infeliz por ter que se dedicar a um tipo de literatura “cor-de-rosa”, ela poderá finalmente se dedicar a escrever outro tipo de literatura, já que Angel conseguiu escrever como se fosse ela. Ou seja, ele assume o papel de Amanda Gris para que Leo possa, ao mesmo tempo, cumprir o contrato com a editora dos livros, sem ser processada, e se libertar daquilo que lhe causa tanto sofrimento. Além de acabar se tornando o seu novo amante.

No primeiro encontro entre Leo e Angel, ele pergunta quais autores ela gosta e Leo responde: “mulheres, sobretudo. Gosto, em especial, de mulheres. Aventureiras, suicidas, dementes tipo Djuna Barnes, Jane Bowles, Dorothy Parker, Jean Rhys, Flannery O’Connor, Virgínia Woolf, Edith Warton, Isak Dinesen, Janet Frame”. Esta afirmação se relaciona não só a um aspecto importante do projeto poético de Almodóvar, ligado ao imaginário feminino, mas a uma técnica de criação muito explorada em toda a sua filmografia: a citação. E no caso de “A flor do meu segredo”, a citação aparece em diferentes momentos nos diálogos entre Angel e Leo, desde a frase de uma canção de Bola de Nieve, cantor cubano, até a citação de cenas de

outros filmes, que fazem referência à situação dramática vivida pelos personagens, como por exemplo, quando Angel descobre que Leo é casada e afirma que “um abismo os separa”, como diria Amanda Gris, então, Leo retruca que essa situação lhe faz lembrar “O apartamento”, de Billy Wilder, e Angel concorda, pois no filme Shirley Mclaine apaixonou-se por quem ela pensa estar apaixonada, e não por quem realmente ela está apaixonada, ou seja, outra pessoa. E Leo lhe responde “infelizmente, eu estou apaixonada por quem penso estar apaixonada”. Ou seja, Almodóvar utiliza a citação de um filme para introduzir um elemento dramático, que será utilizado no desenvolvimento do enredo do filme, pois Leo descobrirá que seu casamento acabou, e terá com Angel uma relação afetiva cheia de cumplicidade, amizade, fazendo com que, ao final, iniciem um romance. Ou seja, ela acaba descobrindo estar apaixonada por quem não pensava estar apaixonada, como Shirley Mclaine. Esta mesma estratégia de criação, Almodóvar utiliza de maneira deliberada na construção do roteiro de “Tudo sobre minha mãe”, como veremos.

Este procedimento criativo, que cria linhas invisíveis de relações entre diferentes obras é muito explorado por Almodóvar. Tanto que, talvez, seja possível desenvolver uma pesquisa direcionada a buscar todas essas relações. E Almodóvar, não só utiliza a citação de filmes de outros diretores, ou de textos literários de diferentes autores, mas também a publicidade. Em “A flor do meu segredo”, a televisão está presente, como em outros filmes. Mas neste caso, ela surge para mostrar um “Campeonato de Gritos”, que acontece numa cidade próxima a Madrid, chamada Colmenar de Oreja. No momento que a personagem Leo se encontra em profundo desespero e tristeza, após ser abandonada pelo marido, ela entra em um bar para beber algo, parece uma bebida alcoólica, e o dono do local está assistindo à televisão, onde vemos o concurso de gritos, situação que se relaciona diretamente com a situação dramática da personagem, já que talvez seu desejo fosse gritar. Por Leo ficar muito incomodada com os gritos do concurso, o dono do estabelecimento muda o canal e surge, na tela, a cantora Chavela Vargas, vestida com um poncho característico da cultura mexicana, cantando *En el ultimo trago*, de autoria de Jose Alfredo Jimenez Sandoval, música que potencializa a dor da personagem. Para Almodóvar, “as canções são parte ativa, uma espécie de diálogo nos roteiros” de seus filmes e revelam muitos dos personagens, ou seja, “não estão ali só para enfeitar” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 93).



Figura 32: Em um bar, segundo o próprio Almodóvar, Leo está à beira da loucura e do alcoolismo. Na Tv, após o concurso de gritos, ela escuta Chavela Vargas cantando “*El último trago*”¹. (DUNCAN, 2017, p.203)

No entanto, Almodóvar também já utilizou este procedimento criativo através da sátira publicitária em muitos de seus filmes. Às vezes, fazendo referência direta às propagandas famosas da história publicitária, mas transformando as narrativas, de acordo com o enredo do seu filme. Só para citar um exemplo, em *Que he hecho yo para merecer esto?*, enquanto o personagem do pai janta em frente à televisão, surge um comercial de café, em que a personagem descreve uma situação, na qual viveu uma noite de amor intensa. Assim, no dia seguinte, o amante prepara o café da manhã, mas ao levá-lo para ela na cama, ele tropeça, e o café quente é lançado em cima dela, fazendo com que o seu rosto surja na televisão totalmente deformado. E então ela finaliza, olhando para os espectadores, dizendo: “nunca esquecerei aquela xícara de café”. A propaganda torna o café inesquecível não pelo seu sabor inigualável, mas pelo horror provocado. O diretor afirma sobre o material publicitário: “sirvo-me geralmente de muitos clichês, possibilitando-lhes um desenvolvimento que a publicidade não oferece. Mas me interessa muito que, em princípio, sejam protótipos” (ALMODÓVAR in

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

STRAUSS, 2008, p. 69). Ou seja, Almodóvar, comumente, utiliza a citação, se apropriando de materiais e transformando seus elementos constitutivos, sem deixar de estabelecer uma relação direta com a fonte original, fazendo desses materiais, por vezes, matrizes geradoras de cenas e filmes.



Figura 33: O anúncio de café que aparece na televisão no filme “O que fiz eu para merecer isto?” parodia uma propaganda da época cujo lema era “Momentos inesquecíveis com Nescafé”. A protagonista (Cecilia Roth) não pode esquecer o dia que seu amante tropeçou em um sapato, e lançou a bandeja do café da manhã, com uma xícara de café quente, que queimou a metade da sua cara¹. Segundo Almodóvar: “Esta escena también se inspira em Los Sobornados de Fritz Lang, cuando Lee Marvin le arroja una tasa de café hirviendo a su novía, Gloria Grahame, la pobre². (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 75)

Sobre a interatividade de elementos de diferentes obras, não só daquelas que Almodóvar tem como referência estética, mas também entre elementos de sua própria obra, podemos apontar que no filme “A flor do meu segredo” (1995) existe um diálogo que também pode ser olhado como matriz geradora do conflito da personagem Raimunda, no filme “Volver” (2006). Na cena, Leo visita a sua editora, que está furiosa com ela, pois o romance que Leo lhe enviou não é um romance de Amanda Gris. Segundo ela, Leo foi contratada para escrever uma coleção

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

² Tradução minha: “Esta cena também é inspirada em “Os Corruptos” de Fritz Lang quando Lee Marvin joga uma xícara de café fervendo na namorada, Gloria Grahame, a pobre”.

intitulada “Amor Verdadeiro”, e que atendesse aos seguintes critérios, determinados em contrato: “romances de amor e luxo em cenários cosmopolitas, sexo alusivo e apenas alusivo, esportes de inverno, sol brilhante, subúrbios, subsecretários, ministros, yuppies, nada de política, ausência de consciência social, filhos ilegítimos, os que quiser, e claro: finais felizes”. E a editora está indignada com a qualidade do enredo do romance enviado por Leo: uma mãe descobre que a filha matou o pai, depois que este tentou violá-la, e para proteger a filha, para que ninguém descubra, a mãe coloca o corpo do pai em uma câmara frigorífica do restaurante de um vizinho. Este enredo é o mesmo da personagem Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, no filme “Volver”, sendo que, neste filme, ela acaba enterrando o corpo do marido, que está dentro da geladeira frigorífica, sem que ninguém descubra o assassinato. Ou seja, Almodóvar fez um registro cinematográfico de um enredo que lhe interessava explorar, mesmo que talvez, naquele momento, ele não soubesse disso. Pois durante a criação, o artista “enfrenta um processo que não permite previsão e predição, em outras palavras, opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento” (SALLES, 2006, p. 21). Mas existe um campo relacional, em que não há o isolamento dos componentes de uma obra, fazendo com que surjam sistemas complexos durante a processo criativo.

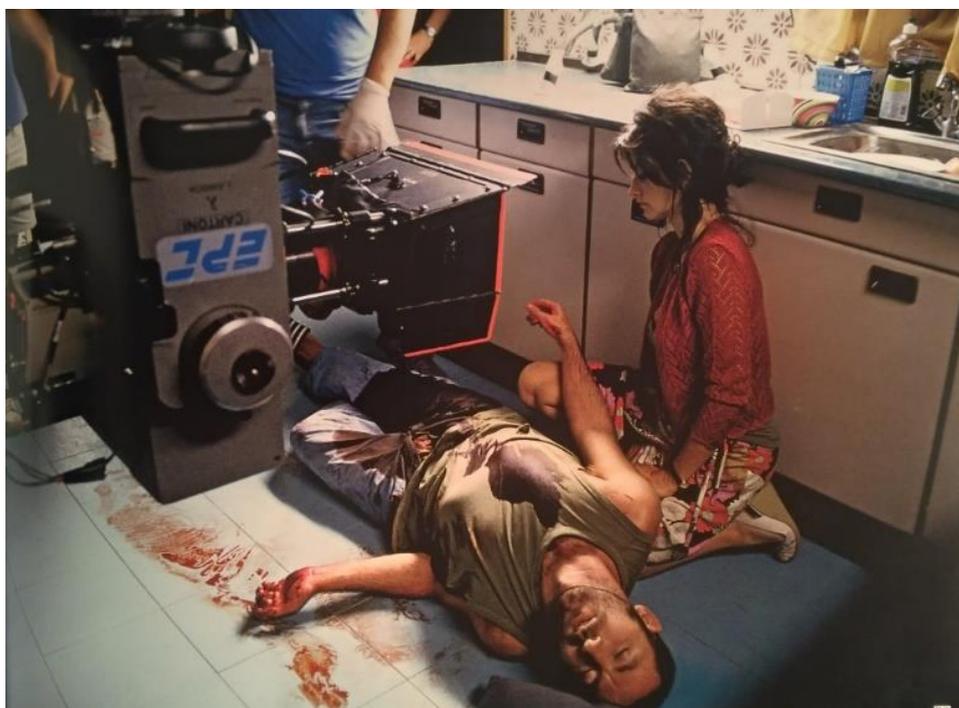


Figura 34: No set de filmagem, Penélope Cruz, como Raimunda, encontra o corpo do marido, interpretado por Antonio de la Torre, assassinado pela filha, na cozinha, em “Volver”. ¹

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

Durante a criação, o artista vai fazendo escolhas, que constroem linhas de força dentro da sua obra. O desenvolvimento do seu pensamento possibilita que dados sejam armazenados na própria obra, propiciando interações entre elementos díspares, mesmo em obras diferentes. Neste caso, um enredo que é apenas citado pela editora de Leo, se transforma, no filme “Volver”, em ação dramática, com situações e personagens, gerando uma nova obra.

Após o clímax do filme, que é a cena de encontro entre Leo e seu marido, Paco, momento este muito desejado por ela, e que acaba lhe conduzindo ao aprofundamento da sua crise, já que tudo ocorre da maneira contrária ao seu desejo, a protagonista, após tentar se matar, sai às ruas, onde acontece uma manifestação dos estudantes de medicina. Em meio à multidão de manifestantes, Leo encontra Angel e desfalece em seus braços. Acompanhada dele, Leo inicia o processo de resolução dos problemas levantados pelo enredo até aqui, pois irá descobrir que Betty é a amante de Paco, o que a fará iniciar o seu processo de cura da desilusão amorosa.

E neste momento surge a mãe, personagem tão fundamental na filmografia de Almodóvar e que aqui, surge como uma mulher simples, interiorana, com uma personalidade bastante forte, que a leva, inclusive, em muitos momentos, a criar situações próximas ao absurdo. Interpretada pela atriz Chus Lampreave, parceira de Almodóvar desde os primeiros filmes, a personagem possui referências de mundo balizadas pela família e pela referência a sua aldeia, apresentando um imaginário que idealiza a vida no interior, como se esta fosse sublime e criticando os modos de vida citadinos. Está sempre em guerra com a irmã de Leo, Rosa (Rossy de Palma) e os diálogos entre as duas, apresentam, além de gritos uma com a outra, às vezes afirmando que são loucas, como as outras mulheres da família, revelam uma lógica carregada de contradições, o que fazem as situações se aproximarem de fato da esfera da loucura. Sobre a personagem da mãe, tão presente em sua filmografia, Almodóvar reflete: “em meus filmes a mãe sempre foi uma mulher próxima de minha própria mãe, mesmo quando era mais nova, como Carmen Maura em “Que fiz eu para merecer isto?”, e sempre foi uma mulher da classe social da qual sou proveniente” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 213).



Figura 35: Rosy de Palma, como a irmã de Leo, Rosa, e a mãe, interpretada por Chus Lampreave. As duas personificam mulheres tradicionais espanholas e desenvolvem uma relação passional, com momentos que se aproximam da loucura pelas contradições que são trabalhadas nas cenas. As duas atrizes são parceiras constantes do diretor.¹ Almodóvar afirma na legenda desta fotografia: “Rosy de Palma y Chus Lampreave forman un desternillante y muy verosímil dúo cómico. La hermana y la madre de Leo están inspiradas en mí propia familia. Es la primera película en que vuelvo a mis raíces. La Mancha. Una vuelta curativa para la protagonista.” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 207)²

Mas é a mãe, quando toma conhecimento da separação de Leo, que lhe aconselha a retornar às raízes, à aldeia, pois quando uma mulher é abandonada ou traída, que para ela é a mesma coisa, a mulher deve voltar ao seu lugar de nascimento, e “visitar a capela da aldeia, tomar ar fresco com as vizinhas, rezar novenas com elas, mesmo que não seja crente”, pois caso contrário, uma mulher se perde e fica como um “vaca sem o badalo”, sem o chocalho. E então a câmera focaliza, em plano detalhe, uma renda, com o som característico dos bilros manuais. Surgem as mulheres da aldeia, reunidas ao sol, fazendo rendas em seus bilros e cantando. Uma imagem carregada de valor semântico, ao pensarmos na origem de Almodóvar, pois relaciona a sua obra com o que existe de mais tradicional na sua cultura.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

² Tradução minha: Rosy de Palma e Chus Lampreave formam uma dupla cômica hilária e muito verossímil. A irmã e a mãe de Leo são inspiradas em minha própria família. É o primeiro filme em que volto à minhas raízes. La Mancha. Uma volta de cura para a protagonista.



Figura 36: Leo em um pátio de *Almagro*, recuperando-se da sua desilusão amorosa na companhia das mulheres da aldeia, que fazem rendas em bilros. Segundo o diretor, o pátio caiado de branco, a videira e os bilros são elementos que definem a cultura de La Mancha, região onde nasceu¹. “Además del vino, el queso y la soledad de las calles barridas por el viento”² (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 217)

Uma das propriedades indispensáveis para pensarmos os modos de desenvolvimento de um processo de criação é a questão da interatividade, das relações e interações criadas pelo artista entre elementos diversos. A obra em criação é um sistema aberto, que troca informações com o ambiente, o espaço, o tempo social e individual do artista, indicando as relações estabelecidas com a sua cultura e com aquelas culturas que ele se apropria. No filme, vemos não só a presença do imaginário ligado aos modos de vida tradicionais das mulheres hispânicas, como também assistimos a uma apresentação de dança flamenca feita pela empregada de Leo, Blanca (Manuela Vargas) e o filho dela, Antonio (Joaquín Cortés), dois ciganos.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

² Tradução minha: “Além do vinho, o queijo e a solidão das ruas varridas pelo vento”.

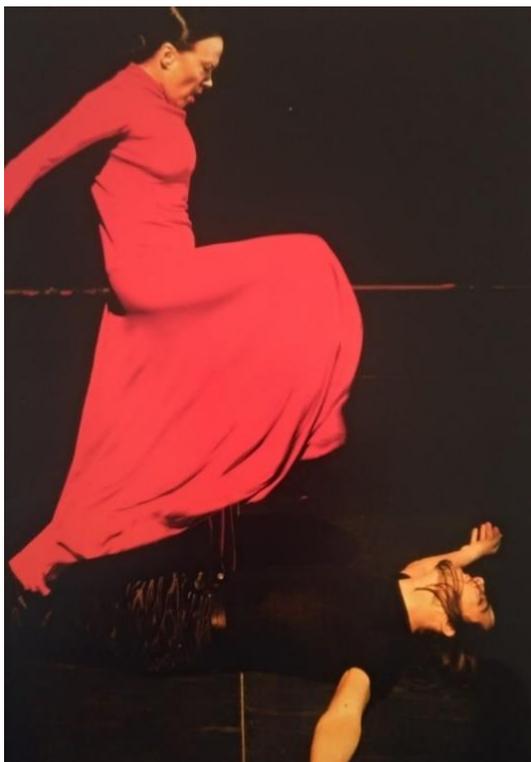


Figura 37: Blanca (Manuela Vargas), empregada de Leo, foi bailarina na juventude, e por insistência do filho (Joaquín Cortés) volta a dançar. O espetáculo é apresentado com a música *La saeta* de Miles Davis, um tema extraído da obra *Sketches of Spain*.

Mas é a partir do reencontro de Leo com as mulheres de sua aldeia, onde nasceu, que os problemas levantados pelo enredo começam a ser solucionados, pois a partir daí, todas as cenas são de Resolução e nos conduzem ao final. Ou seja, o conselho da mãe que leva Leo ao reencontro com as suas raízes, como uma forma de reencontrar-se consigo mesma, tem de fato um efeito dramático, não é apenas um diálogo, já que acaba influenciando a construção da estrutura dramática, pois após a cena das mulheres da aldeia, Almodóvar cria uma série de situações que levam a protagonista à resolução de todos os problemas. Ela não alcança o seu desejo, mas a personagem se transforma, descobre uma verdade que a modifica através da ação dramática, permitindo o surgimento de uma nova situação, a cura da desilusão do antigo amor e o início de um novo romance. Almodóvar afirma sobre a sua transformação:

El cambio que se opera en la vida de Leo es un cambio de color, casi un trasvase de colores entre vida y escritura. Al principio escribe novela rosa pero su vida es muy negra. Al final sucede lo contrario, sus perspectivas de vida son mucho más cálidas (no exactamente rosa, esse sería irreal, pero sí anaranjadas, como el cielo al atardecer o el fuego de una chimenea). Respecto a su escritura, aunque no se especifique en la

película, yo puedo adelantar que será negra y esperpéntica, inspirada en la realidad que llena las páginas de sucesos de los periódicos. Leo tiene varias carpetas, llenas de recortes de periódicos con sucesos extraordinários. En La flor de mi secreto no se ven, pero están sobre su mesa de trabajo. Yo las puse¹. (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 218)

Assim, a substância de uma história nasce nas brechas de realidade que surgem entre aquilo que um personagem espera que aconteça quando age e o que de fato acontece, ou seja, a substância é a lacuna existente entre a expectativa e o resultado da ação. E quando a brecha é aberta para a personagem, ela é também aberta para o público, suscitando as diversas reações e sentimentos da plateia (MCKEE, 2006, 175). A substância de “A flor do meu segredo” está nas brechas criadas entre tudo aquilo que Leo desejou e a forma como o mundo reagiu à manifestação do seu desejo.

No entanto, toda história possui um *design*, ou seja, uma forma como as informações se organizam no espaço e no tempo. Normalmente, uma narrativa fílmica ficcional possui cinco partes importantes, o Incidente Incitante, as Complicações Progressivas, a Crise, o Clímax e a Resolução. No filme “Tudo sobre minha mãe”, Almodóvar criou uma tessitura dramaturgica complexa, através da forma como organizou as informações ao longo do enredo. Vamos, então, observar as escolhas estéticas e narrativas do cineasta no processo de ampliação das cenas embrionárias presentes no filme “A flor do meu segredo.”

2.3 – O EMBRIÃO AMPLIADO E SEUS MÚLTIPLOS FIOS DRAMATÚRGICOS

O filme “Tudo sobre minha mãe” inicia com uma sequência de planos detalhes de objetos hospitalares, trazendo ao espectador, enquanto apresenta a ficha técnica, um ambiente importante no desenvolvimento do enredo pois, além de ser o espaço de trabalho da protagonista, o drama que ela viverá atravessa esse universo. Durante a cena, uma música

¹ Tradução minha: A mudança que ocorre na vida de Leo é uma mudança de cor, quase uma transferência de cores entre a vida e a escrita. No começo, ela escreve um romance rosa mas a sua vida é muito negra. No final acontece o oposto, suas perspectivas de vida são muito mais quentes (não exatamente rosa, isso seria irreal, mas laranja, como o céu ao pôr do sol ou o fogo da lareira). Em relação à sua escrita, embora não esteja especificada no filme, posso prever que será negra e horrível, inspirada na realidade que preenche as páginas de sucessos dos jornais. Leo tem várias pastas, cheias de recortes de jornais com eventos extraordinários. Em “A flor do meu segredo” não as vemos, mas estão sobre a sua mesa de trabalho. Eu as coloquei.

tocada por um piano, mesclada ao som de eletrocardiograma, acusa a morte de alguém. Assim, o cineasta já nos apresenta a protagonista logo no princípio, numa situação de trabalho, sem que nós saibamos ainda que, posteriormente, ela também sofrerá por uma situação similar à essa. Ou seja, a primeira imagem do filme já conta, de maneira indireta, o conflito que irá desencadear o desenvolvimento do enredo. Assim, Manuela deixa o quarto onde estão mais uma enfermeira e um médico, diante de um corpo morto de um homem, e entra na sua sala de coordenação de transplantes. Ela telefona para a Organização Nacional de Transplantes e comunica que está com um doador de órgão.



Figura 38: Manuela, neste momento, tem a vida organizada. Vive sozinha com o filho em Madrid. O Incidente Incitante a fará sair para viver a aventura.¹

Na sequência seguinte, a vemos em casa montando os pratos do jantar, enquanto o filho, sentado na frente da televisão, toma notas em seu caderno, até que percebe que o filme *All about Eve* (“A malvada”) irá começar, e então ele chama a mãe para que venha assistir ao filme com ele. Os personagens estão sentados diante da TV jantando e iniciam um diálogo, em que Manuela afirma ser capaz de fazer qualquer coisa pelo filho. Bete Davis surge na tela, em cena de “A malvada”, atacando ferozmente os fãs, caçadores de autógrafos, comparando-os com

¹ Imagem retirada do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

animais, delinquentes juvenis e retardados mentais, mas, mesmo assim, a personagem de Bate Davis é apresentada a uma fã especial, a qual sabemos ser a verdadeira malvada no filme.

Logo de início, Almodóvar nos apresenta elementos dramáticos que serão trabalhados no desenvolvimento do enredo do filme, utilizando as imagens de um outro filme como forma de introduzi-los na sua narrativa. Sendo assim, a apresentação de cenas do filme “A malvada” não é meramente ilustrativa, ao contrário, revela alguns elementos dramáticos que compõem a história que Almodóvar quer contar. Esteban morrerá em decorrência de um acidente provocado justamente porque corre atrás de uma atriz, cujo autógrafo ele deseja conseguir. Ou seja, o diálogo de Bete Davis se amplia, saindo da tela da TV, para ganhar significado dramático no enredo do filme.

Mas enquanto assistem à cena de “A malvada”, Esteban descobre que sua mãe foi atriz amadora. Mais um elemento é apresentado, que será explorado no desenvolvimento do enredo. Ela mostra ao filho uma foto de quando era atriz. A foto está rasgada, como se ela tivesse tirado alguém que estava ao seu lado na imagem. Logo, Almodóvar lança dados da Estória Progressiva de Manuela, que pode ser definida como um “grupo de eventos significantes” que ocorreram “no passado dos personagens” e “que o escritor pode usar para construir suas progressões da estória” (MCKEE, 2006, p. 178). E é isso que Almodóvar faz, pois usa uma foto rasgada para trazer à tona o passado da protagonista, manipulando informações importantes para o desenvolvimento da trama. Já que foi um período de vida negado por Manuela, e o qual ela será obrigada a revisitar com o desenvolvimento do enredo.

Em uma obra de arte, nenhum elemento pode ser trazido para o trabalho e apresentado ao público sem que seja utilizado dentro daquele universo que o artista apresenta. Ou seja, todos os elementos devem possuir significado, nada pode ser gratuito, criando assim uma tessitura narrativa e simbólica. Ao mesmo tempo, dois elementos diferentes não podem cumprir a mesma função dentro de uma obra. Portanto, se dois personagens possuem o mesmo propósito, talvez seja necessário juntá-los em um só ou retirar um deles da história, pois “quando os personagens reagem do mesmo jeito, você minimiza oportunidades de conflitos. Em vez disso, a estratégia do escritor deve ser maximizar essas oportunidades” (MCKEE, 2006, p 178).

Em seguida, no enredo, ela entra no quarto do filho, levando um presente de aniversário: um livro. Ele pede que ela leia para ele, como quando ele era criança. E Almodóvar reflete sobre a criação das cenas entre a mãe e o filho:

Refleti bastante sobre as pequenas cenas que se desenrolam entre eles.
Foi o que me deu mais trabalho. Porque, como Esteban morre muito

depressa, tudo era essencial. Gosto do que filmei, mas escrevi essas cenas dezenas de vezes. Por outro lado, o que era claro para mim, e é um pouco autobiográfico, é que era necessário que a mãe lesse para o filho algo sobre a criação quando ele está na cama. Pouco importava que fosse Truman Capote ou qualquer outra coisa. É um capricho pessoal, mas me emociona que uma mãe revele um conceito tão fundamental e tão claro como o da criação a uma criança que vai ser um criador. Manuela explica em que consiste a natureza da criação para que Esteban tome consciência dela, e faz isso com palavras de Truman Capote (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, P. 214).

Aqui fica claro como a criação é uma construção feita por camadas, ou seja, Almodóvar teve que reescrever diversas vezes as cenas entre mãe e filho para conquistar a síntese significativa da relação entre os dois personagens. Sendo que, qualquer elemento trazido para o centro deste universo, teve que ser articulado um ao outro, para que, em poucas cenas, se construísse a qualidade e a profundidade do relacionamento entre uma mãe e um filho, além de lançar informações que possibilitassem o desenvolvimento do enredo.

Além do mais, Almodóvar afirma que, nesta cena específica, mobilizou elementos autobiográficos para utilizar na cena, o que exemplifica como o processo criativo do artista é marcado por interações, que podem ocorrer entre a sua própria memória e a sua subjetividade, constituindo um sistema complexo. Tais interações são “responsáveis pela proliferação de novos caminhos, que geram seleções, opções e concretizações de novas formas. Tudo está, potencialmente, em movimento” (SALLES, 2006, p. 60), possibilitando que o artista trabalhe diferentes qualidades de cenas para a obra em criação.

E a história nos traz um elemento novo, pois vamos descobrir que Manuela é também uma espécie de atriz ainda hoje, pois interpreta personagens nos seus treinamentos profissionais. Ela pergunta ao filho, o que ele quer fazer no dia seguinte para celebrar seu aniversário? O filho pede para assistir às dramatizações que ela faz no curso sobre doação de órgãos, pois está escrevendo um relato sobre ela. Indiretamente, nos faz pensar no nome do filme: “Tudo sobre minha mãe”. O diretor afirma:

El título *Todo sobre mi madre* viene de *Todo sobre Eve* (*All about Eve*, de Joseph L. Mankiewicz). Entre otros temas, el film de Mankiewicz trata de mujeres y actrices. Mujeres que se confiesan y se mienten en el camerino de un teatro, convertido en sanctasantórum del universo femenino (equivale al patio de mi niñez). Tres o cuatro mujeres hablando

significan para mí el origen de la vida, pero también el origen de la ficción, y de la narración¹. (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 252).

Ou seja, o nome do filme “Tudo sobre minha mãe” foi determinado a partir do filme “A malvada” (*All about Eve*), como o título foi traduzido no Brasil. Este depoimento revela, de maneira bem explícita, o seu processo de apropriação e transformação de elementos de outras obras em elementos da sua obra. Além do mais, Almodóvar dialoga também com um filme de Fassbinder para desenvolver uma das temáticas principais do filme, revelando como a obra é um sistema aberto, que troca informações, inclusive, com a tradição:

É um texto sobre as atrizes e a capacidade de fingir, sobre a representação, e ali faço uma referência específica ao filme *O desespero de Veronika Voss*, em que Fassbinder explica muito bem a relação entre a luz e o rosto de uma atriz. *Tudo sobre minha mãe* é dedicado às atrizes que desempenharam papéis de atrizes na tela, o que constitui quase um gênero de pleno direito no cinema. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 218).

Assim, no dia seguinte, vemos Manuela interpretando uma cena diante de dois colegas, vestidos de médicos, que tentam lhe dar a notícia de falecimento do marido e convencê-la a doar os órgãos. Esteban assiste à dramatização, fazendo anotações. Diferentemente da cena em “A flor do meu segredo”, aqui, Almodóvar nos mostra a situação de maneira bem mais condensada e sóbria, com cores frias: branco, cinza, azul. Em “A flor do meu segredo”, ele utilizou cores fortes e quentes, como o vermelho, o marrom e explorou de maneira bem maior a situação, tanto que a cena foi dividida e apresentada em dois momentos no filme. Passados tantos anos, Almodóvar conseguiu chegar à síntese da situação, ao que realmente lhe interessava ser dito. Sobre a relação entre a Manuela de “A flor do meu segredo” e a Manuela de “Tudo sobre minha mãe”, Almodóvar reflete:

De fato, a personagem de Manuela já estava presente em *A flor do meu segredo* e já tinha esse nome; era a enfermeira que fazia um treinamento

¹ Tradução minha: O título “Tudo sobre minha mãe” vem de *All about Eve*, de Joseph L. Mankiewicz. Entre outros temas, o filme de Mankiewicz é sobre mulheres e atrizes. Mulheres que se confessam e mentem uma para a outra no camarim de um teatro, transformado em um santuário do universo feminino (equivale ao pátio de minha infância). Três ou quatro mulheres conversando significam para mim a origem da vida, mas também a origem da ficção e da narração.

com os médicos, uma encenação de casos típicos para ensinar aos médicos como anunciar a morte da melhor maneira possível. Em *Tudo sobre minha mãe* eu queria, quase por razões morais, mostrar por que os médicos fazem treinamento. É porque eles só tem algumas horas para transportar um órgão a ser transplantado de um local para o outro, sabendo que às vezes o doente vive muito longe. Há, portanto, um dispositivo quase militar que é acionado, aviões que vão e vêm para transportar a caixa com gelo, o que é muito cinematográfico. É também para que as pessoas se deem conta de que, uma vez assinada a autorização do transplante, há toda uma estratégia posta em ação para salvar uma vida. As pessoas que fazem isso na Espanha me manifestaram seu reconhecimento; elas estão muito contentes que eu tenha mostrado em que consiste todo o seu trabalho. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 219).

Em “Tudo sobre minha mãe”, Almodóvar mostra uma dimensão da situação que não foi mostrada em “A flor do meu segredo”, que diz respeito ao aparato e à estrutura médica existente atrás de cada transplante de órgão. Ele afirma sentir uma obrigação moral em revelar como essa engrenagem funciona, e após o lançamento do filme, ter tido o reconhecimento dos profissionais da área, agradecidos pela sua escolha em revelar o trabalho que é feito. Essa declaração de Almodóvar evidencia como os estímulos e as interações que o artista estabelece com a realidade são oriundos de diferentes esferas sociais, culturais, morais, éticas, fazendo com que interfiram na qualidade de suas escolhas temáticas e estéticas. O artista está em constante movimento e estabelece complexas relações durante o processo de criação, norteando as suas decisões. Essa opção, em mostrar os procedimentos burocráticos e técnicos de um transplante, o fez criar uma sucessão de cenas curtas, utilizando as elipses como linguagem cinematográfica. É a partir do conteúdo que o artista cria a forma que, para ele, melhor expresse aquilo que deseja comunicar.

Além do mais, o seu desejo era falar de pessoas que possuem o talento de representar. A dedicatória final do filme deixa bem claro a sua homenagem às pessoas que representam de diferentes maneiras, de forma profissional ou mesmo amadora. A personagem Huma Rojo personifica também o conteúdo que Almodóvar se interessou em trabalhar, já que é uma atriz desempenhando o papel de atriz dentro do filme. E exatamente neste momento, ela surge. Assim chegamos ao universo da representação por excelência.

À noite, Esteban espera pela mãe em um bar, em frente ao teatro, onde irão assistir à peça “Um bonde chamado desejo”. Ao ver a mãe do outro lado da rua, corre ao encontro dela

e quase é atropelado. O que pode parecer um evento sem importância, já anuncia o que irá se seguir. Manuela leva um grande susto e pede ao filho que tome cuidado ao atravessar a rua. Eles entram no teatro e surge a cena final da peça em que Blanche Du Bois é conduzida a um hospício pelas mãos de um médico gentil, que a trata como se fosse uma *lady*, e ela lhe diz: “sempre dependi da bondade dos desconhecidos”. Sua irmã, Stella, com um bebê no colo e chorando, afirma que irá embora e nunca mais voltará ali. Mais uma vez Almodóvar nos mostra elementos que serão explorados no enredo, pois iremos descobrir que Manuela fugiu do pai de Esteban quando estava grávida e, naquele momento, eles encenavam exatamente este texto, e ela vivia a personagem Stella e o pai de Esteban vivia o personagem Stanley.



Figura 39: Ponto de vista de Esteban, que está sentado em um bar em frente ao teatro, escrevendo em seu diário. Ele olha a mãe diante do cartaz do texto teatral que marcará a vida dela de diferentes maneiras. Na imagem, está também Marisa Paredes, a atriz que interpreta uma atriz no filme, personagem que personifica o desejo de Almodóvar em homenagear as atrizes que interpretaram atrizes no cinema. Condensadas nesta imagem estão diferentes temas, a maternidade, a arte da interpretação, o teatro, elementos selecionados pelo diretor para serem desenvolvidos dramaticamente no filme.¹

Aqui, Almodóvar utiliza a dramaturgia de um texto teatral para criar relações com o enredo que está construindo, pois irá revelar que a sua protagonista atuou no teatro no passado, encenando este texto. Ou seja, ele cria relações entre o passado da protagonista e o presente através de uma representação teatral, onde nos são apresentadas, também, duas personagens do

¹ Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

filme, Huma Rojo (Marisa paredes) e Nina (Candela Peña). Além do mais, Almodóvar cria relação com a fotografia rasgada, mostrada em cena anterior, trazendo à tona a Estória Progressa da personagem, ao mesmo tempo que desenvolve as situações do enredo. Sendo assim, ele apresenta diferentes elementos dramáticos, articulando passado e presente através do texto de Tennessee Williams e desenvolvendo um dos universos temáticos do filme, a questão da representação, da capacidade humana de atuar, seja de forma profissional ou amadora, como é o caso de Manuela. Almodóvar reflete sobre a relação entre o texto “Um bonde chamado desejo” e o filme:

É, não se pode falar aqui de referências. *Um bonde chamado desejo* ou Truman Capote não são signos culturais, mas apenas objetos que intrinsecamente fazem parte da história. Escolhi *Um bonde* não só porque era uma peça perfeita para valorizar o talento de Marisa, mas por causa da deixa de Stella com o filho nos braços, que será dita por Manuela ao interpretar essa personagem: “Não voltarei jamais a esta casa”. Manuela proferira essa frase ainda adolescente, na Argentina, e a diz de novo em Madri. Depois a repete num palco de teatro em Barcelona. Ela diz a Marisa: “Um bonde chamado desejo marcou minha vida” e é como se dissesse “um touro me deu chifradas quatro vezes na vida. E essa peça que você encena passou por cima de mim como um bonde” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 220).



Figura 40: Assistir a uma apresentação da peça “Um bonde chamado desejo” para Manuela é uma experiência que lhe remete ao passado, ao momento em que ficou grávida de Esteban, quando decidiu fugir do pai do menino, impedindo o filho de conhecê-lo. “Um bonde chamado desejo” marca a vida de Manuela diversas vezes e de diferentes maneiras.¹

¹ Foto retirada do aplicativo Instagram, do perfil criado por fãs de Pedro Almodóvar.

Sendo assim, situações dramáticas da peça e trechos dos diálogos das personagens Stella e Blanche são levados para dentro do filme, para as personagens que Almodóvar cria, fazendo com que elas utilizem esses elementos para desenvolver as relações entre as personagens, bem como desenvolver novas situações dramáticas dentro do filme, a partir do texto teatral.

Na saída do teatro, chove muito, mas Esteban está decidido a conseguir um autógrafo da atriz Huma Rojo, que interpretou Blanche. Como é o seu aniversário, Manuela decide fazer a vontade do filho, mesmo a contragosto. Enquanto esperam, ele observa que a mãe está tocada com a peça e ela lhe revela que na juventude interpretava Stella e o pai de Esteban, era Stanley. Esteban fica surpreso, pois ela nunca lhe contou nada sobre o pai. Ela promete que irá contar tudo a ele. Neste momento, as atrizes deixam o teatro discutindo e, rapidamente, entram num táxi. Esteban sai correndo atrás do carro, quando é atropelado. Manuela corre em desespero debaixo da chuva até o corpo do filho. Almodóvar utiliza de uma câmera subjetiva de Esteban, olhando a mãe correr desesperada, debaixo de chuva, em direção ao seu corpo. O diretor reflete sobre esse momento, revelando que utilizou como referência de criação da cena, o filme “Noite de Estreia”, de John Cassavetes, mas que existem diferenças entre a cena do filme com Gena Rowlands e a cena da morte de Esteban, com Cecilia Roth:

Em Noite de Estreia a cena é rodada na altura dos olhos, o que é muito desconcertante, porque não se vê quase nada, só se veem as costas e ouve-se um zunzum. A fã que pede o autógrafo a Gena Rowlands se ajoelha em frente dela e é muito direta, vai em direção ao carro e lhe fala. Claro, há a chuva, a noite e há alguém que morre depois de ter pedido um autógrafo. O que já é muito. Mas em meu filme trata-se antes de uma mãe e de seu filho que está à espera da saída dos artistas, e que nessa espécie de vazio da espera trocam de repente as palavras mais importantes de suas vidas. Manuela fala de como a personagem Stella a emocionou, e conta a Esteban que interpretou o papel de Stella quando era jovem, e que Kowalsky era desempenhado por seu pai. Esteban pode então dizer à mãe quanto deseja conhecer toda a verdade sobre o pai, e que já não basta dizer que ele morreu depois de seu nascimento. A cena tem portanto outro significado.

Ela vem de Noite de Estreia, e não escondo isso, visto que presto homenagem a Gena Rowlands na dedicatória final. Mas no filme de Cassavetes a atriz interpretada por Gena Rowlands compreende o que se passa, e quer saber o que aconteceu à sua admiradora. Preferi que a

personagem de Marisa desaparecesse sem saber o que aconteceu. E, para o acidente, pus a câmera no lugar dos olhos de Esteban: ela dá várias cambalhotas até o momento em que Esteban cai no chão. Veem-se então os sapatos de salto alto de Manuela; ela corre em direção ao filho e agarra a câmera com as mãos, como se fosse a cabeça de Esteban. Foi muito doloroso rodar essa cena. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 221).



Figura 41: Almodóvar reflete sobre a filmagem desta cena¹: “Ahora que poseo un mayor dominio del language cinematográfico, ruedo mis planos del modo más sencillo posible. Necesito tener razones muy poderosas para mover la cámara. Pero cuando la muevo, la muevo muchísimo. Em el caso de la escena del accidente, se trata de la perspectiva del muerto. La cámara gira sobre sí misma, cae, la madre llega por el otro lado... Odio hacer planos gratuitos. Tengo la impresión de haberme hecho más moralista con respecto al language cinematográfico². (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 263)

Fica claro que o cineasta utiliza e mobiliza diferentes elementos para a criação dessa sequência no filme, através da inserção do texto de Tennessee Williams, criando relações entre o passado e o presente da personagem, mas utilizando um filme de Cassavetes como referência

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

² Tradução minha: “Agora que domino melhor a linguagem cinematográfica, rodo meus planos da maneira mais simples possível. Preciso ter razões muito poderosas para mover a câmera. Mas quando movo, movo muito. No caso da cena do acidente se trata da perspectiva do morto. A câmera gira sobre si mesma, cai, a mãe chega pelo outro lado... Eu odeio fazer planos gratuitos. Tenho a impressão de ter me tornado mais moralista em relação à linguagem cinematográfica”.

para desenvolver a morte de Esteban e amadurecer a forma de filmar essa morte, através da apropriação e da transformação de alguns elementos dramáticos e cênicos. Assim, como estabelece uma conexão direta com a cena do filme “A malvada”, apresentada na televisão, em cena anterior, em que Bete Davis condenava os fãs caçadores de autógrafos. Portanto, Almodóvar estabeleceu um diálogo entre elementos de diferentes obras, utilizando tais elementos como material provocador e deflagrador do seu processo criativo, se apropriando destes elementos, mas ao mesmo tempo, reinventando-os ou mesmo modificando-os.



Figura 42: A filmagem exige um alto desempenho de toda a equipe. Aqui, Cecilia Roth preparada para filmar o momento em que recebe a notícia de morte de Esteban.¹

No corredor do hospital, Manuela está à espera de notícias do filho. A situação, antes representada por ela, como treinamento, agora é vivida de maneira real. Os dois médicos se sentam à sua frente. E ela já conhece o roteiro, não consegue representá-lo. Grita antes que eles lhe digam que o filho está morto. Eles pedem que ela tome uma decisão imediatamente, e nem precisam utilizar toda aquela argumentação do treinamento, feita por eles. Ela assina a permissão de doação do coração do filho. E Almodóvar reflete sobre esta situação dramática:

No início, eu queria fazer um filme sobre uma mulher que sabe fingir com perfeição, que sabe improvisar e interpretar um papel, e que vai desenvolver esse dom em seu trabalho. Hoje há muitas profissões que só

¹ Foto retirada do aplicativo Instagram, do perfil criado por fãs de Pedro Almodóvar.

podem ser desempenhadas quando se é ator. É o que Manuela faz atuando nos estúdios da Organização Nacional de Transplantes, estúdios que são completamente reais, pois se trata de uma simulação, e é assim que Esteban percebe que a mãe é uma boa atriz. Manuela fez uma cena de simulação com os médicos, mas quando ela a vive de fato já não é capaz de representar, e nada se passa como ela tinha previsto. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 225).

Esse procedimento dramático, que faz com que a personagem já tenha experimentado, através da representação, uma situação que acaba lhe acontecendo na sua realidade de vida, evidencia uma técnica criativa bastante utilizada na criação do roteiro de “Tudo sobre minha mãe”, pois o cineasta cria várias conexões dramáticas, entre diferentes momentos do filme, através da construção de linhas invisíveis de relações entre conteúdos que estão organizados e dispostos na narrativa fílmica. Fica evidente que Almodóvar vai tecendo uma trama, em que seus elementos dramáticos são organizados numa linha do tempo, mas tais elementos estão sempre em relação direta com algum outro elemento, construindo uma trama muito mais complexa. Ele utiliza esse tipo de procedimento, inclusive, através da introdução de cenas do filme “A malvada” e da peça teatral “Um bonde chamado desejo”, criando linhas de conexão dramáticas entre estes materiais e o material fílmico que está sendo criado por ele.

E somado a isso, uma situação como esta, em que o personagem vive o que já havia experimentado, ou ensaiado antes, está relacionada à perspectiva de mundo do diretor: “soy director de cine y creo en la repetición y el ensayo. El ser humano se ve envuelto involuntariamente en situaciones que ya ha vivido antes, como si la vida nos concediera la oportunidad de ensayar los momentos más duros antes de que lleguen realmente.”¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p.428).

A morte de Esteban é o Incidente Incitante da história, pois a vida de Manuela estava organizada e equilibrada. A morte do filho representa uma ruptura, uma interrupção no andamento da dinâmica da vida, que vinha sendo mostrada. O Incidente Incitante no roteiro de um filme é o acontecimento que “desarranja radicalmente o equilíbrio de forças na vida do protagonista” (MCKEE, 2006, p. 183). Um elemento dramático de extrema importância para qualquer história já que, sem isso, simplesmente não há ação, algo tão fundamental no cinema.

¹ Tradução minha: Sou diretor de cinema e acredito na repetição e no ensaio. O ser humano está involuntariamente envolvido em situações que ele já viveu antes, como se a vida nos concedesse a oportunidade de ensaiar os momentos mais difíceis antes que eles realmente cheguem.

Além de mudar “a carga de valores da realidade do protagonista para o positivo ou para o negativo” (MCKEE, 2006, p. 184) Ao protagonista, cabe reagir ao Incidente Incitante da maneira “que seja apropriada para o personagem e para o mundo” (MCKEE, 2006, p. 185).

A espinha da história, que será contada, é criada a partir do desejo profundo da protagonista, que fará esforço para conquistar e restaurar o equilíbrio da vida. Esse desejo é a “força unificante primária que mantém juntos todos os outros elementos da estória” (MCKEE, 2006, p. 188). Assim, o desejo agora de Manuela é reencontrar o pai de Esteban e lhe contar sobre a vida e a morte do filho, já que Lola desconhece o fato de que foi pai.

O Incidente Incitante é um elemento dramático fundamental que deve acontecer na tela e nunca na Estória Progressiva, num passado do personagem, já que incita a curiosidade do público. E este incidente deve projetar a Cena Obrigatória na imaginação do público, ou seja, o incidente faz com que certos eventos sejam obrigatórios acontecerem na história, os quais o público precisa ver antes da história acabar. Em “Tudo sobre a minha mãe”, a partir do momento que Esteban morre e Manuela decide sair em busca de Lola, o encontro entre eles passa a ser obrigatório. Se ele não acontecesse, Almodóvar correria um grande risco de provocar uma enorme decepção no público, já que no decorrer do filme, ele lança uma série de informações, que vão construindo no imaginário do público uma figura misteriosa. Ficamos sabendo, por exemplo, que é uma travesti, usuária de drogas, capaz de roubar para sustentar o seu vício, que é soropositiva, machista e egoísta.

É muito importante que o Incidente Incitante esteja localizado na primeira meia hora do filme, no momento que a trama esteja madura o suficiente para que ele aconteça. Pois, “se ele vem muito rápido, o público pode se confundir. Se ele chega muito tarde, o público pode se chatear. No instante que o público tenha conhecimento suficiente do personagem e do mundo para reagir completamente, execute seu Incidente Incitante” (MCKEE, 2006, p. 195).

Neste momento, em que o Incidente Incitante surge, temos aproximadamente 15 minutos de filme e não podemos deixar de observar a quantidade de elementos dramáticos expostos até aqui e a complexidade das relações entre esses elementos. Se estabelecermos uma comparação, no filme “A flor do meu segredo”, nos primeiros 15 minutos, Almodóvar mostra uma cena que não se relaciona dramaticamente com o enredo e uma sequência de situações em que a protagonista busca ajuda de alguém para tirar as botas do pé, dadas pelo marido, que a está abandonando. Uma situação carregada de sentido metafórico, já que ela só consegue a ajuda da amante do marido, que com esforço, tira as botas de seus pés. No entanto, ela torna o

encontro com o marido uma Cena Obrigatória. E como vimos, é após esse reencontro que começa a acontecer na trama uma reviravolta.

Já nos primeiros 15 minutos de “Tudo sobre minha mãe”, conhecemos a atuação profissional da protagonista, fomos até a sua casa, vimos a relação com o seu filho, soubemos informações do seu passado, sem falar em uma série de elementos dramáticos que foram apresentados e que serão utilizados no desenvolvimento da trama, como a relação subliminar entre o filme “A malvada” e a peça “Um bonde chamado desejo” com o enredo do filme, criando um diálogo com alguns elementos dramaturgicos destas obras, através da inserção de alguns de seus elementos dramáticos no universo ficcional do filme. Assim, podemos concluir sobre a importância da apresentação de elementos dramáticos realmente relevantes durante o que se convencionou chamar, na estrutura de roteiro, de “Exposição”, que se refere à primeira parte do filme, onde são apresentados os elementos dramáticos da história que será contada.

Se até este momento do filme, Almodóvar nos apresentou sua protagonista e alguns elementos dramáticos que utilizará no desenvolvimento da trama, ele agora faz uso de um artifício criativo bastante cinematográfico, já que está relacionado com a técnica da montagem: ele utiliza a elipse com um propósito claro, fazer o enredo caminhar. Ou seja, o seu intuito é nos contar uma série de acontecimentos seguidos em pouco tempo de filme e nos conduzir, junto com a protagonista, a Barcelona, onde viverá o início da “aventura”.

A elipse, como figura de linguagem, muito utilizada na criação literária, segundo o dicionário Aurélio, significa a “omissão de palavra(s) que se subentende(m)” (1986, p.627). Ou seja, a elipse deixa implícito os significados de certas frases e expressões, sentidos que são entendidos, mas não ditos pelo enunciado. No cinema, a elipse se refere a uma justaposição de imagens de diferentes situações que nos contam o desenrolar dos fatos, através da técnica da montagem. Um procedimento conhecido pelo nome de *montage*, criado pela “reunião de cortes rápidos, separados no tempo e no espaço, que são combinados para compor uma ideia mais abrangente. A técnica é usada com frequência para transmitir a passagem do tempo, a chegada da idade adulta ou a transição emocional” (SIJLL, 2017, p. 74).

Assim, com a morte de Esteban, uma sequência de situações nos mostra todo o procedimento de doação de seu coração. Ele é operado, seu coração transportado, o receptor do órgão é avisado, e três semanas depois (informação que surge escrita na tela, como um letreiro), Manuela está atrás de uma pilastra, observando o receptor sair do hospital, acompanhado de sua família. Como ela trabalha na área médica, conseguiu o nome do receptor e viajou atrás dele (não vimos a personagem fazendo isso, mas fica subentendido). De volta ao seu

apartamento, escutamos a voz de Esteban em OFF, ou seja, como se fosse uma das anotações de seu caderno, a voz dele surge lendo um trecho do próprio diário, dizendo que a mãe tinha lhe mostrado uma foto de quando era atriz, rasgada ao meio, que faltava a metade, assim como faltava a metade da vida dele, pois desconhecia qualquer informação sobre quem foi o seu pai. Dramaticamente, é uma informação importante, pois devido à morte do filho, esse último desejo de Esteban fará a protagonista sair em ação, abandonar a sua situação confortável e ir em busca de algo, no caso, o pai. Sendo assim, a morte do filho é o elemento principal disparador da história e marca o final da Exposição, nos conduzindo ao Desenvolvimento.

Almodóvar realizou uma série de cortes na narração, mostrando situações que fizessem a história caminhar. Ele reflete sobre esse procedimento de linguagem muito utilizado no filme:

Isso responde a uma necessidade de ir ao essencial, ao coração das coisas. Quis retirar tudo o que não era necessário, especialmente em relação ao tempo, e estou contente por ter conseguido. No caso do transplante, por exemplo, três semanas depois, o homem que recebeu o coração sai do hospital, e Manuela está lá como um espião. Nesse momento, aproximo-me do homem com a câmera e o plano se dilui no coração de Esteban. Logo depois Manuela está no quarto vazio, e quando sua amiga Mamen chega percebe-se que Manuela fez algo de absolutamente proibido para conhecer quem recebeu o coração de Esteban. E a partir do momento em que o diálogo com Mamen termina, Manuela está dentro do trem, mas não se vê a estação, não se vê sequer o trem, vê-se simplesmente seu rosto muito sombrio e segue-se seu pensamento. Manuela se lembra do dia em que chegara com o filho a Madrid, 17 anos antes, fugindo de Barcelona, e agora volta a Barcelona para anunciar essa morte ao pai de seu filho. A música começa imediatamente, vê-se o túnel da memória, e passa-se a esse plano aéreo que mostra Barcelona, a cidade que abre seus braços ao espectador e a Manuela. Sabemos então que uma nova vida começa e não há necessidade de ver Manuela alugar um apartamento, instalar-se, rever lembranças. Ela está imediatamente à procura de Lola. Fiz mais elipses que nunca, e creio que o resultado é muito expressivo. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 226).

Para conquistar uma maior eficiência e expressividade nesta sequência do filme, Almodóvar faz uma opção estilística, através da utilização de elipses, e essa opção direciona as suas escolhas em relação ao enquadramento e à movimentação de câmera, através da escolha

da perspectiva em que cada situação é filmada. Como o interesse do diretor era se aproximar do essencial de cada situação, ele posiciona a câmera suprimindo elementos, sem deixar de contar os acontecimentos. Sendo assim, ele afirma que mergulha a câmera no “coração de Esteban”, ou mesmo quando Manuela viaja, ele opta em não mostrar o trem, mas a expressão de Manuela viajando, que para ele era o mais importante de contar. Quando a personagem chega a Barcelona, ele nos apresenta uma tomada aérea da cidade, para convidar os espectadores a mergulhar naquele cenário juntamente com a protagonista.

Em Barcelona, o primeiro local que é mostrado é uma zona de prostituição, onde muitos travestis trabalham. Uma sequência mostra Manuela em um táxi, procurando alguém nesta zona de prostituição. Repentinamente, ela vê um homem agredindo uma travesti. Desce do carro em seu socorro. Atinge a cabeça do homem com uma pedra. É assim que ela reencontra uma grande amiga do passado, Agrado (Antonia San Juan). Esta personagem irá conduzir Manuela ao encontro da freira Rosa (Penélope Cruz), que terá grande importância dramática, já que transformará a situação de vida da protagonista.

Da mesma maneira que uma cena deve conter em sua estrutura mudanças de valor, ou seja, agregar valores e transformações aos personagens, a estrutura do filme também deve conter um arco de ações onde se mostre uma progressão criada com cargas positivas e negativas dos valores. Ou seja, “sequência após sequência, frequentemente cena após cena, a Ideia Positiva e sua Contraideia negativa discutem, por assim dizer, para lá e para cá, criando um debate dialético dramatizado. No clímax, uma dessas duas vezes vence e se torna a ideia governante da estória” (MCKEE, 2006, p. 122). Se estrutura e personagem são interdependentes, a entrada de Agrado na trama agrega um valor positivo na construção da estrutura.

Agrado apresenta uma série de valores que criam oposição à situação emocional da protagonista, já que Agrado é uma personagem com elementos de humor, “porque en la película también hay humor. Mucho humor. Siempre que aparece Agrado¹” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 258). Fisicamente, ela é levemente vesga, e o que parece apenas um aspecto físico, revela um traço da sua personalidade, pois o seu olhar sobre a vida é transgressor. Ela é uma travesti, que trabalha como prostituta, e trata a sua profissão como outra qualquer, sendo capaz de expor a sua prática profissional como um assunto corriqueiro, pois já faz parte do seu dia a dia. Deseja arrumar outro trabalho, enquanto está machucada, devido ao ataque que sofreu na rua do cliente na noite anterior. Sua conduta é irreverente, positiva, afetiva, e revela o olhar

¹ Tradução minha: Porque no filme também há humor. Muito humor. Sempre que aparece Agrado.

de alguém que, por estar à margem da sociedade, pode observar os diferentes comportamentos humanos com distanciamento, fazendo comentários provocativos e críticos em relação ao que presencia. Utiliza a ironia, o sarcasmo, o cinismo para se comunicar, o que reforça o humor. “Quando espiamos o que há por trás da máscara sorridente do cinismo cômico, encontramos um idealista frustrado. A sensibilidade cômica quer que o mundo seja perfeito, mas quando olha em volta, encontra a ganância, a corrupção e a demência” (MCKEE, 2006, p. 337). Entretanto, contraditoriamente, o seu nome significa “alguém que é aprazível”. E Almodóvar a coloca ao lado da protagonista, que vive um momento de grande dor, de perda. Portanto, Agrado assume uma importância dramática fundamental, pois torna-se uma espécie de guardiã, que irá apresentar Manuela a Rosa, que transformará o destino de Manuela, lhe trazendo um novo filho.

Enquanto Manuela cuida dos ferimentos de Agrado, descobre que o pai de Esteban, Lola, roubou dinheiro e objetos de valor de Agrado, por ser usuária de drogas e fugiu, sendo assim, ela não sabe sobre o paradeiro de Lola e não quer mais vê-la. Manuela não lhe conta por que fugiu há 18 anos atrás, e o que aconteceu esse tempo todo, mas está de volta e precisa acertar o passado com Lola, o pai.



Figura 43: Manuela salva Agrado do ataque de um cliente na rua e cuida dela, como mãe e enfermeira. A parceria entre elas promoverá mudanças nos destinos das duas personagens, ou seja, o encontro delas é carregado de significados, que se transformarão em situações e mudanças.¹

¹ Imagem retirada do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

O encontro de Manuela com Agrado possibilita também que conheçamos uma nova faceta da protagonista, nos mostrando que Manuela é uma mulher sem preconceitos, pois não julga Agrado, mas lhe oferece cuidados e afeto. Isto gera cumplicidade do público com as duas, pela empatia que despertam. É importante observar que “o envolvimento emocional do público é sustentado pela empatia. Se o escritor não consegue criar uma ligação entre quem vai ao cinema e o protagonista, sentamo-nos nas poltronas sem sentir nada”. (MCKEE, 2006, p. 141). E a empatia não está necessariamente ligada ao sentimento de simpatia, pois a empatia pode ser gerada com personagens de diferentes caracteres humanos. Muitos vilões despertam a empatia no público. Sendo assim, a empatia não está ligada à noção do protagonista ser bom ou agradável, mas sim com a sua profundidade, pois “o público se identifica com o personagem profundo, com qualidades inatas reveladas por escolhas sob pressão” (MCKEE, 2006, p. 141). O público reconhece a sua própria humanidade projetada na tela e é isso que faz com que ele mergulhe na história.

No dia seguinte, as duas saem em busca de trabalho. Agrado veste um *tailleur* rosa choque, uma imitação de um modelo Chanel, pois segundo ela, nada como um *tailleur* para se sentir respeitável, e Manuela está vestida como uma prostituta, pois, segundo Agrado, as freiras ajudam normalmente putas e travestis. Manuela, que tinha a vida organizada e estabilizada, com casa e trabalho, com a perda do filho, está à mercê do destino, numa cidade nova, sem trabalho e vestida como prostituta. Esse deslocamento radical da personagem de tudo que ela pertencia no início do filme, é um dado importante, pois neste momento, é como se ela estivesse suscetível a lhe acontecer qualquer coisa, pronta para a grande aventura. Almodóvar analisa a personagem dramaticamente, ou seja, a forma como ele compreende essa situação dentro do filme:

Não quero estabelecer uma hierarquia da dor – que talvez exista – mas a dor provocada pela perda de um filho não pode ser comparada a nada. É uma dor que pode levar à loucura. Nesse filme, essa dor implica uma espécie de iniciação à vida para Manuela. Ela é uma mulher totalmente destruída, como se tivesse sido atingida por um raio e ficado completamente queimada. E é porque está desesperada, como um zumbi, esvaziada de sua alma, que ela recomeça a viver. Do fundo do seu desespero, Manuela está mais disponível para os outros, porque sua própria vida já não lhe interessa. Ela já não tem medo de nada, porque já não tem mais nada a perder. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 217).



Figura 44: A peça de roupa *tailleur* é muito utilizada como figurino nos filmes de Almodóvar. Várias protagonistas utilizaram, de forma bem marcante, o *tailleur*. Só para citar dois exemplos, Carmen Maura, em “Mulheres à beira de um ataque de nervos” e Victoria Abril em “De salto alto”. Aqui, Agrado utiliza e revela um significado para uma mulher vestir um *tailleur*, afirmando: “Nada como um Chanel para se sentir respeitável!”. E Manuela lhe pergunta: “Esse Chanel é autêntico?” E Agrado revela: “Como ia gastar meio milhão em um Chanel com tanta fome no mundo? A única coisa verdadeira que tenho são os sentimentos e os litros de silicone que pesam horrores.”¹ Coco Chanel foi uma das primeiras na moda a inserir referências masculinas no vestuário feminino.²

É por Manuela estar aberta ao mundo, que ela e Agrado, vão buscar ajuda através da Freira Rosa (Penélope Cruz), e esta lhes conta ter visto Lola, pai de Esteban, quatro meses antes. Rosa leva Manuela até a casa de sua mãe, na tentativa de empregá-la como cozinheira da casa. Mas a mãe de Rosa (interpretada por Rosa María Sardá) considera um absurdo empregar uma prostituta em sua casa. Sua mãe é uma mulher bastante conservadora e moralista, e este é um tipo de personagem recorrente na filmografia de Almodóvar, uma personagem que, segundo ele, pertence à sociedade em que vive, retratada, inclusive, pelo pintor Goya.

¹ Imagem retirada do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

² Fonte da informação: plataforma de pesquisa Google.

De fato, é uma figura muito presente nos meus filmes e vem de uma observação da mãe espanhola, muitas vezes uma mulher frustrada, amargurada, porque o marido partiu ou não está à altura, e que desenvolve uma atitude cruel em relação ao filho. Muitas vezes se vê na rua uma criança cair e a mãe, em vez de ajudá-la a se levantar, dá uma surra nela por ter caído. É uma imagem bem ao estilo de Goya, muito espanhola, uma imagem negativa da maternidade que entra no universo dos meus filmes de maneira circunstancial, mas que corresponde à natureza desse universo. No entanto, uma vez que é o tipo de mãe que não me agrada, nunca me decidi a dedicar-lhe inteiramente um filme. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 46).

Mas, contraditoriamente, a mãe, tão moralista, falsifica quadros de Chagall. Teme que estranhos descubram a sua atividade ilícita. Essa personagem possui importância dramática, pois permanecerá por toda a vida ligada a Manuela, sofrendo transformações no seu caráter, com o desenrolar da trama. No entanto, a mãe pede a Rosa que abandone o seu projeto de ir para São Salvador, um país em guerra, onde Rosa irá ocupar o lugar de uma freira, que foi assassinada. Mas Rosa não está disposta a abrir mão de seus objetivos para agradar a mãe. Ou seja, Almodóvar explora a falta de entendimento e cumplicidade que pode existir em relacionamentos entre pais e filhos. Pois, esta mãe precisará viver a perda da filha para conseguir rever a si mesma e se transformar. Dessa maneira, Almodóvar trabalha, em paralelo, e aprofunda um dos temas do filme, que entre outros assuntos, explora a questão da maternidade. Ou seja, vemos aqui como a questão temática determina a criação de personagens e conduz a forma como os personagens se relacionam.

Ao sair da casa da mãe, Rosa encontra Manuela sentada debaixo do prédio, olhando a imagem da publicidade da peça “Um bonde chamado desejo”, que agora está em cartaz em um teatro de Barcelona. Assim, Almodóvar aproxima novamente a protagonista do seu drama, trazendo a peça para a mesma cidade. Um texto que marcou a sua vida duas vezes, de maneiras muito significativas, pois quando encenava este texto engravidou de Esteban, e quando foi assistir a uma montagem do mesmo texto, o perdeu.

Mas Rosa começa a passar muito mal, e pede para ir para a casa de Manuela, que ela acabou de alugar, até se sentir melhor. Dessa maneira, as duas mulheres de Lola estão sob o mesmo teto. Nós, espectadores, ainda não sabemos dessa ligação entre as duas, mas é importante observar que existe uma grande importância dramática nesse encontro. No

apartamento de Manuela, Rosa, que está grávida do irmão de Esteban, e ainda não sabe disso, vê a foto de Esteban, descobrindo que Manuela perdeu o filho.

À noite, Manuela vai ao teatro sozinha. A cadeira ao seu lado está vazia. Ela chora assistindo a mesma cena final, vista no início do filme, em que Stella abandona Stanley e vai embora com o bebê nos braços. Um mesmo material dramático nos é apresentado, mas agora ele é visto de outra maneira, ganhou um peso dramático que não tinha antes, por que estávamos apenas sendo apresentados a esse universo. Agora, ele já foi desenvolvido e ganhou novos significados. Com a morte de Esteban, a cadeira vazia ao lado da mãe ganha significado. Ao fim da peça, ela vê a atriz que representa Stella, chamada Nina (Candela Peña), deixando o teatro apressada. E Manuela vê a direção dos camarins, entra como se fosse absolutamente natural entrar ali. Huma Rojo se surpreende ao encontrar Manuela em seu camarim e a recrimina por estar ali. Mas Manuela lhe informa que Nina foi embora. Huma fica atordoada, pois vive um intenso e conturbado romance com ela. E Nina é viciada em heroína. Pede a ajuda de Manuela, perguntando se ela dirige. Aqui, temos a cena de *All about Eve* (“A malvada”), mas totalmente transformada, pois são outras personagens, em situações dramáticas completamente diferentes. Se Huma, inicialmente, recrimina Manuela por estar ali, em referência a Bete Davis, rapidamente, muda a sua atitude, pedindo a sua ajuda. Almodóvar utiliza a informação, que lançou na Exposição, para promover o encontro entre Manuela e Huma. A cena que nos foi apresentada do filme “A malvada”, no início da trama, foi incorporada à narrativa, fazendo com que ganhe importância dramática. Elas saem do teatro de carro, conduzido por Manuela, e Huma revela na conversa que começou a fumar para imitar Bete Davis, ou seja, Almodóvar aproxima ainda mais as duas cenas, colocando a sua personagem como fã e admiradora de Bete Davis. Elas rodam a cidade atrás de Nina, e quando a encontram, Nina entra no carro onde está Huma e vão embora sem Manuela, levando a bolsa de Manuela embora, o que cria motivo para que Manuela volte ao teatro, em busca de sua bolsa, na noite seguinte.

Mas nesta mesma madrugada, Rosa lhe procura pedindo para alugar um quarto do seu apartamento, revelando que está grávida de 3 meses e que o pai é Lola. Manuela fica atordoada. Não nega apoio a Rosa, mas não quer vivendo no seu apartamento. Rosa está grávida do irmão de seu filho e vive a mesma situação de Manuela, quando estava grávida de Lola e teve Esteban sozinha. No filme, todas as relações amorosas são entre o gênero feminino, independente do sexo de nascimento e da sexualidade. As duas atrizes, Huma e Nina, vivem uma relação homoafetiva. E tanto Rosa, quanto Manuela, engravidaram de Lola, uma travesti. Ao mesmo tempo, não quer dizer que Lola seja livre de valores considerados machistas. Quando Manuela

leva Rosa ao hospital, ela lhe conta uma história, como se fosse de uma amiga, que se casou muito jovem: um dia, o marido foi para Paris para ganhar dinheiro, prometendo que viria buscá-la, dois anos depois, ele voltou totalmente transformado, tinha colocado seios e se tornado uma mulher. A esposa aceitou o marido, já que apesar da mudança física, ele continuava sendo a mesma pessoa. E ela se indaga: o que uma mulher não é capaz de fazer para não estar só? Rosa comenta que as mulheres são mais tolerantes que os homens e que isso é bom. Mas Manuela acrescenta que a tal amiga e o marido abriram uma casa de suco em Barcelona, e que o marido vivia desfilando para cima e pra baixo, enfiado num biquíni, mas quando ela decidia usar um biquíni ou uma mini saia, o marido a repreendia, tolhendo a sua liberdade. Assim, ela se pergunta: como ele podia ser machista tendo um par de tetas? Almodóvar afirma que se inspirou numa história verídica, de um casal que ele conheceu em Barcelona:

Conheci muitas pessoas que viveram em Paris, fizeram implantes mamários lá e vieram trabalhar em Barcelona, tal como Lola. Essa personagem foi inspirada diretamente por um travesti, que era proprietário de um bar na Barceloneta e vivia ali com sua mulher. Ele a proibia de usar minissaia, embora ele andasse de biquíni. Quando me contaram essa história, fiquei impressionado, porque era uma manifestação perfeita do caráter completamente irracional do machismo. Guardei a história com a ideia de me servir dela um dia, e quando fazia as pesquisas em Barcelona para a personagem de Lola descobri coisas verdadeiramente incríveis. Conheci um travesti de 45 anos que andava na prostituição com o filho, que tinha vinte e poucos anos e também era travesti. No aniversário do menino, o pai travesti e a mãe ofereceram-lhe uma cirurgia de mamas! Na verdade, as cenas mais extravagantes de *Tudo sobre minha mãe* são inspiradas na realidade, mas ainda estão aquém da realidade (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 213/214).

O cineasta cria complexidade na criação de seus personagens e enredos ao unir elementos díspares, fugindo assim, do lugar comum. Para selecionar tais elementos, ele também mergulha em pesquisas de campo, como relata acima, pois se deslocou até Barcelona para investigar o universo da personagem, chegando a conhecer outras histórias, que mesmo não tendo sido utilizadas no filme, alimentaram o imaginário do cineasta. Um dos procedimentos que auxiliam os autores a vencerem os clichês é justamente a prática da pesquisa. E quando um autor detém um número grande de informações acerca do universo que está pesquisando, ele se

transforma “no deus de seu pequeno universo e se espanta com o que parece ser geração espontânea, mas é, na verdade, recompensa pelo árduo trabalho” (MCKEE, 2006, p. 82).

A geração espontânea, ao qual Mckee se refere, diz respeito à energia e à força que a obra ganha ao conquistar organicidade, ou seja, “momentos em que personagens tomam em suas mãos seus destinos ou instantes em que a obra caminha por suas próprias forças” (SALLES, 2013, p. 135). Para se chegar nessa qualidade de trabalho é necessário que o artista reúna muitos dados e informações, através do registro de histórias contadas por outras pessoas, como no caso de Almodóvar, durante a criação dessa personagem, ou mesmo que beba em fontes variadas, utilizando referências como livros, sites, jornais, exposições, e todo e qualquer material que o artista julgar importante, que nutra o seu imaginário.

Durante a criação da trama, Almodóvar utilizou o filme “A malvada” para inserir elementos dramáticos no seu filme. No entanto, ele transforma esses elementos dramáticos fazendo com que suas personagens estabeleçam outro tipo de relação com aquele elemento. Ou seja, se em “A malvada” a personagem de Eve Harrington, interpretada por Anne Baxter, penetra na vida de Margo Channing, interpretada por Bette Davis, para lhe ameaçar a carreira e destruir seus relacionamentos pessoais, no filme “Tudo sobre minha mãe”, Manuela entra na vida de Huma Rojo para tentar superar a sua dor, mas acaba construindo uma relação afetiva de imensa amizade, servindo de apoio para Huma superar as próprias dores. Pois no dia seguinte, Manuela vai buscar a sua bolsa no Teatro, que ficou com Huma, e, ao entrar no camarim, ela lhe agradece a ajuda na noite anterior e lhe propõe um trabalho, ser a sua assistente pessoal. Manuela aceita, já que está em busca de trabalho. Um acontecimento importante dentro da trama, já que seu filho morreu ao tentar pedir um autógrafo a Huma, mas que será desenvolvido de maneira totalmente diferente do filme “A malvada” por Almodóvar:

O filme é verdadeiramente o oposto do que é a história de Eve Harrington, e é por isso que gosto da ideia de começá-lo com A malvada, porque é uma pista falsa. No filme de Mankiewicz, os maus, Addison de Witt e Eve Harrington, isto é, George Sanders e Anne Baxter, são as personagens mais interessantes, mas não são simpáticas para mim (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 224).

No hospital, o médico diagnostica que Rosa precisa de repouso absoluto, pois corre o risco de abortar o bebê. Se Manuela não quer a presença de Rosa em seu apartamento, devido a esse diagnóstico, acabará por ceder, já que Rosa não tem uma boa relação com a mãe. E se

Manuela foi ao encontro de Rosa, pedindo ajuda para conseguir trabalho, agora a situação se inverte, e Rosa começa a estabelecer uma relação maternal com Manuela, pedindo, de maneira indireta, que Manuela cuide dela. E Manuela dá uma espécie de bronca em Rosa por querer fazer dela sua mãe. Papel que ela não quer. Afirma que Rosa precisa recorrer à sua mãe, mesmo não gostando da mãe. Se Manuela personifica a mãe acolhedora, a mãe de Rosa, é a mãe autoritária, que não abre mão de seus valores e coloca-os como condição para estabelecer uma boa relação, ou seja, Rosa precisa ser o que a mãe deseja que ela seja, caso contrário, não é aceita. No entanto, a relação entre Manuela e Rosa, desenvolvida dessa maneira, está de acordo com o objetivo do cineasta em refletir sobre as relações de solidariedade entre as mulheres:

É também um filme sobre a solidariedade entre mulheres, mas uma solidariedade que se manifesta simplesmente ao sabor das provações da vida, e que é uma glorificação de uma frase essencial de Bonde: “Sempre dependi da bondade de estranhos”. Nesse filme, os desconhecidos são todas desconhecidas, e é essa bondade natural que as salva, a todas (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p 225).



Figura 45: Manuela trabalha como assistente de Huma, enquanto decora o texto da peça e a observa em silêncio, sem nada revelar sobre a morte do filho. Ela é uma anti Eve Harrington, já que não deseja destruir Huma, como faz Eve com Margo Channing, em “A malhada”.¹

¹ Foto retirada do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

Um gesto de solidariedade de Manuela que está relacionado ao projeto poético de Almodóvar, quando mergulha no universo feminino para refletir e expressar as suas contradições e características, criando um mundo onde o feminino é protagonista de todas as relações. Mas quando Almodóvar coloca em cena diferentes formas de relacionamentos entre mãe e filho, como é o caso de Rosa e sua mãe, ele está inserindo um elemento que irá criar vinculação, mesmo que indiretamente, com os elementos da trama central, pois esse tipo de associação, seja “estrutural ou temático”, mantém o trabalho coeso, pois se o “público não conseguir encontrar essa relação, ele perderá seu interesse pela estória para tentar forçar uma unidade conscientemente” (MCKEE, 2006, p. 219).

Manuela começa a trabalhar como assistente de Huma, assistindo ao espetáculo todas as noites, e a vemos decorar o texto da personagem Stella, que ela viveu na juventude, antes de engravidar de Esteban. Almodóvar continua criando a trama em diálogo com o filme “A malvada”, sem deixar de transformar tais elementos dramáticos em novas situações, pois duas semanas depois, Nina não consegue ir ao teatro se apresentar, devido ao uso de heroína.

A sequência inicia com a câmera passeando pelas fotos presas na parede do camarim e a primeira imagem é de Bette Davis fumando. Em plano detalhe, o cigarro de Huma é aceso diante da imagem, a fumaça se mistura à imagem na parede, e um homem bate à porta, avisando que faltam 15 minutos para o início do espetáculo, perguntando se Nina chegou. Manuela traz a notícia de que Nina está impossibilitada de comparecer e se oferece para fazer o papel de Stella, revelando a Huma, inclusive, que tinha um filho, que ela considerava muito boa atriz. Na cena da peça “Um bonde chamado desejo” que nos é mostrada, Manuela está com uma barriga postíça de grávida. Ela chora em cena. Ficamos sem saber se ela chora devido à cena que representa na peça, ou se chora pela perda de seu filho, já que está com uma barriga de grávida, revivendo um momento do seu passado, quando ficou grávida de Esteban. Neste momento, são três informações sobrepostas: a peça “Um bonde chamado desejo”, o filme “A malvada” e a própria trama do filme de Almodóvar. O diretor construiu o percurso da sua protagonista, fazendo com que os elementos dramáticos expostos, tanto do seu presente, como do seu passado, assim como as referências dramatúrgicas que ele optou em dialogar, como o filme de Joseph Mankiewicz e o texto de Tennessee Williams, fossem concentrados numa única sequência.



Figura 46: Manuela substituindo Nina na peça “Um bonde chamado desejo”. Em cena, ela sente as contrações do parto e chora, não só pela cena que representa, mas também por reviver uma situação do passado, quando ficou grávida de Esteban, morto no acidente.¹

Além do mais, Almodóvar conduz a sua protagonista ao palco. Se, inicialmente, ela interpretava de maneira amadora, agora ela está contracenando com uma grande atriz, Huma Rojo, em uma produção em cartaz em um teatro com grande público. Ou seja, ela transita de uma condição amadora para profissional e isso revela o movimento da personagem, que não só deixou Madrid e foi para Barcelona, mas agora ela interpreta uma personagem na peça que o filho quis assistir, como presente de aniversário. Esse também deve ser um dos motivos de seu pranto. Mas uma história deve ser construída trabalhando a progressão da personagem, que é criada quando o autor exige da personagem que exprima as suas capacidades, colocando-a “sob um risco cada vez maior, constantemente passando por pontos sem volta em termos de magnitude ou qualidade da ação” (MCKEE, 2006, p. 201). E essa sequência é um ponto de virada no filme, pois levará Huma Rojo ao conhecimento da verdade: que o rapaz que correu atrás do seu carro numa noite chuvosa, acabou morto e, é o filho de Manuela, sua nova assistente. A cena provoca uma mudança de valor com uma reversão maior na vida da personagem. Ela estabelecerá a Crise e provocará uma mudança na condição da personagem.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

Ao mesmo tempo, essa sequência representa a presentificação do passado, de maneira concreta. Se o Incidente Incitante a fez sair em busca de reencontrar o passado, ao pisar no palco como a personagem Stella, Manuela está atualizando esse passado, revivendo-o no seu presente. Assim, Almodóvar, ao invés de fazer com que Manuela apenas reencontre o pai de seu filho, constrói uma trama para que Manuela realmente viva uma situação desse passado, em novo contexto.

Na manhã seguinte, após a sua estreia de sucesso, Rosa a visita levando o resultado dos exames, em que é diagnosticada como soropositiva. Manuela deixa aflorar toda a sua maternidade, dá uma bronca em Rosa, por ela ter se envolvido com Lola, que, ao menos, nos últimos 15 anos, vem sendo usuária de drogas, mas, ao mesmo tempo, a abraça e a acolhe, convidando Rosa a ficar definitivamente morando em sua casa. Esse é um momento importante, pois sem que saibamos ainda, Rosa está trazendo para Manuela um filho. E é um gesto da protagonista coerente com um dos propósitos de Almodóvar ao escrever esse filme, expressar a solidariedade entre mulheres.

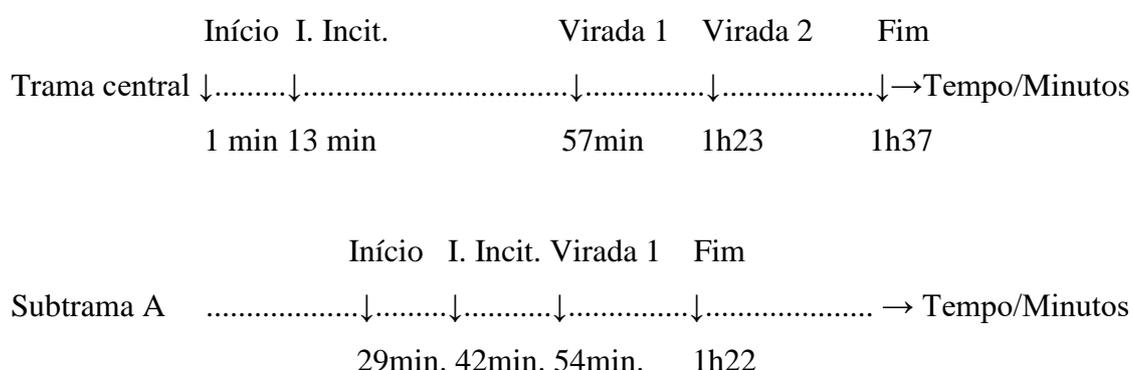
A história de Rosa se desenvolve como uma subtrama, pois conhecemos os seus pais, entendemos a sua relação com a mãe, fomos apresentados ao seu universo pessoal, sua opção em ser freira, desejando ir viver em San Salvador, um país em guerra, para trabalhar como missionária. E fomos apresentados aos problemas que envolvem a sua gravidez de risco. Quando Almodóvar aproxima essas duas personagens, ele promove o encontro de seus destinos, fazendo com que Rosa dê a Manuela um novo filho, o qual será chamado também de Esteban. Entretanto, o fato de Rosa estar grávida de Lola, e justamente se aproximar de Manuela, cujo filho também era de Lola, é uma daquelas coincidências criadas dentro da estrutura do enredo, que se não forem bem articuladas dramaturgicamente podem se transformar em um elemento narrativo que enfraqueça a história. “A solução, portanto, não é evitar a coincidência, mas dramatizar o modo como ela entra na vida sem sentido, fazendo com que adquira significado com o tempo, com a antilógica da aleatoriedade transformando-se na lógica da vida-como-vida” (MCKEE, 2006, p. 334). Assim, no *design* do roteiro, é importante apresentar logo a coincidência no desenrolar da trama para que seja possível a construção do seu significado dentro do enredo. É o que Almodóvar faz promovendo o encontro entre as duas personagens assim que Manuela chega a Barcelona.

Aristóteles, em a Arte Poética, afirmou que existe uma relação entre o tamanho da história e o número de Pontos de Virada, ou seja, quanto mais profundo o trabalho, mais reversões são necessárias (apud MCKEE, 2006, p. 208). Normalmente, a estrutura clássica é

dividida em 3 Atos, com três grandes viradas. Sendo que, “os efeitos do Ponto de Virada são quatro: surpresa, curiosidade crescente, visão e nova direção” (MCKEE, 2006, p. 223). É importante notar que cada valor transformado através do Ponto de Virada deve conduzir o autor a mover a sua história em uma nova direção para criar novos pontos de virada. São esses pontos de virada que alimentam a curiosidade do público para acompanhar a história até o fim. Assim, no filme “Tudo sobre minha mãe”, tivemos a morte de Esteban como um primeiro acontecimento importante, ou seja, é o Incidente Incitante do enredo. Agora, teremos a revelação da morte de Esteban a Huma Rojo, marcando um segundo Ponto de Virada de Manuela, pois faz com que ela tome nova direção na história. E teremos a morte de Rosa, com o surgimento de Lola, o pai, em seu enterro, como uma terceira grande virada no filme, que fará a protagonista caminhar para o final da história.

Uma subtrama também possui uma estrutura em atos, assim como a trama central, no entanto, o seu desenvolvimento é mais breve. A função de uma subtrama é gerar emoções, amplificando a trama central, mantendo o filme progredindo e aprofundando o envolvimento do público. Portanto, no momento que acontece uma mudança na trama central, com a revelação da morte de Esteban à Huma Rojo, temos a descoberta de que Rosa é soro positiva, complicando o seu estado de saúde e o processo de sua gestação. Manuela decide cuidar de Rosa e a subtrama passa ao primeiro plano.

Ao analisarmos a linha de acontecimentos dramáticos ao longo do tempo da trama central e, comparando com os acontecimentos da subtrama, podemos visualizar como o cineasta mantém o interesse da plateia, apresentando novas situações com grande densidade emocional em determinados espaços de tempo durante o filme.



Observando o desenvolvimento da trama central e da subtrama em paralelo, podemos notar que a partir do Incidente Incitante, com aproximadamente 13 minutos de filme,

Almodóvar desenvolve as consequências desse incidente. No entanto, aos 29 minutos, ele apresenta uma nova personagem, Rosa, movimentando a narrativa. Aos 42 minutos de filme, Rosa descobre estar grávida de Lola e conta para Manuela, mas aos 54 minutos, ela revela para Manuela que é soropositiva. E no momento que a subtrama termina, em que a personagem Rosa morre, ocorre uma terceira virada na trama central, o reencontro com Lola, trazendo novos elementos dramáticos para o filme e conduzindo a trama para o final. Dessa maneira, o cineasta consegue manter a intensidade dramática e gerar o interesse do público, mesclando as duas narrativas.

O ideal é que toda cena do filme apresente mudanças de valores, indo do negativo para o positivo ou vice-versa. Uma sequência de cenas podem construir um impacto moderado nos personagens, fazendo com que ocorram mudanças de valores em um grau maior do que em uma única cena. Lembrando que cada sequência é construída com uma somatória de cenas, geralmente de duas a cinco cenas, que culminam em uma mudança de valor maior do que uma única cena. Durante a progressão da história é importante a alternância de valores para assim conquistar maior qualidade humana, gerando mais mudanças de vida nos personagens. A virada, apontada acima, acontece quando uma série de sequências, dentro de um mesmo ato, constroem um clímax que cria “uma reversão maior na vida dos personagens, maior do que qualquer sequência conseguiu” (MCKEE, 2006. P.208).

A subtrama também pode ser dividida em atos, pois possui a sua própria estrutura, assim como a trama central. Sendo assim, um roteirista deve organizar as ações dramáticas na narrativa fílmica de uma maneira que provoquem a alternância e a construção de valores positivos e negativos, dispostos em atos, com funções dramáticas específicas:

Usamos nossa estrutura de ato para começar em uma base de tensão, então aumentamos cena a cena até o Clímax do Primeiro Ato. Quando entramos no Segundo Ato, compomos cenas que reduzem essa tensão, voltando-se para a comédia, o romance, um clima contraposto que reduz a intensidade do Primeiro Ato para que o público respire fundo e consiga mais energia. Instruímos o público para que se mova como um maratonista que, em vez de trotar em um passo constante, aumente a velocidade, diminua, então aumente de novo, criando ciclos que permitam alcançar os limites de suas reservas. Após retardar o passo, construímos as progressões do ato seguinte até superarmos o Clímax anterior em intensidade e significado. Ato após ato, nós aumentamos e soltamos a tensão até que o Clímax Final acabe com o público, deixando-

o emocionalmente exausto, mas recompensado. Então, uma breve cena de Resolução para recuperá-lo antes de ir para casa (MCKEE, 2006, p.277).

No entanto, o movimento dos atos é definido a partir da localização do Incidente Incitante na trama central, ou seja, a forma da estrutura de atos varia conforme as opções de criação de cada artista:

O número e a localização das grandes viradas tanto para a trama central quanto para as subtramas são escolhas feitas no jogo criativo entre artista e material, dependendo da qualidade e número de protagonistas, fontes de antagonismo, gênero, e, finalmente, a personalidade e a visão de mundo do escritor. (MCKEE, 2006, p. 214)

Em “Tudo sobre minha mãe”, a subtrama surge para enriquecer e gerar maior complexidade para a trama central, oferecendo elementos que intensificam os elementos apresentados na trajetória da protagonista, já que Rosa está grávida de Lola, ex-companheiro de Manuela. Além do mais, a subtrama veio se desenvolvendo, possibilitando que na trama central, Manuela amadurecesse a sua trajetória para poder realizar a primeira virada dentro do filme, a revelação para Huma Rojo sobre a morte de seu filho, Esteban. E isso acontece após a sua apresentação no palco como a personagem Stella, pois no dia seguinte, ela volta ao teatro e encontra Nina furiosa por saber que ela a substituiu na noite anterior e a acusa de ser Eve Harrington, de ter planejado tudo, tal qual a personagem de “A malvada”. Assim, a crise vem à tona, e Manuela é obrigada a revelar que já representou essa personagem no passado. Huma e Nina pedem explicações sobre a presença de Manuela ali, pressionando-a para que conte a verdade dos fatos. Manuela, então, conta tudo a elas, sobre a sua relação com a peça e a morte do filho. E Almodóvar utiliza a técnica do flashback neste momento, fazendo com que Huma se lembre do rosto de Esteban debaixo de chuva, batendo no vidro do seu carro.

Existe o perigo do uso de flashback dentro da narrativa, já que desacelera o seu ritmo. E ainda mais em uma cena vital para a trama, um ponto de virada importante, sendo assim, colocar um flashback poderia enfraquecer a cena. Mas, ao trazer a imagem viva de Esteban, momentos antes de sua morte, o diretor está expondo, de maneira dramática, aquilo que é dito na cena, potencializando a imagem.

Após a revelação da verdade, Manuela abandona o trabalho. Pede demissão. Pedro Almodóvar reflete sobre a relação desse momento do filme com a cena de “A malvada”, apresentada no início da trama:

A história oscila continuamente entre as mulheres que atuam na vida e as que atuam no palco, mas que acabam sempre por ser confrontadas com a realidade. Manuela e Esteban viram a cena da A malvada em que Eve Harrington, num camarim, tenta desesperadamente mentir e contar uma história absurda para poder introduzir-se no mundo do teatro. Eu refiz uma cena no camarim que é muito diferente. Transformo o camarim numa espécie de santuário feminino, e no momento em que nossa Eve, Manuela, vai contar sua história, conta uma história que é horrível, mas verdadeira. As histórias do cinema ou do teatro se repetem na vida, mas não acabam da mesma forma. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pp. 224/225)

Como afirma Almodóvar, ele utiliza como ponto de partida o universo do filme “A malvada” e tem como referência as personagens de Bette Davis e Anne Baxter, no entanto, transforma esses elementos dramáticos. Se em “A malvada” a personagem Eve Harrington é ambiciosa ao ponto de destruir Margo Channing, em “Tudo sobre minha mãe”, Manuela e Huma irão construir uma relação de solidariedade e amizade. Portanto, Huma, ao saber a verdade, fica fortemente impactada e, no dia seguinte, vai visitar Manuela, que apresenta Rosa como sendo a sua irmã. Huma deseja acertar o pagamento de Manuela e pede que ela volte a trabalhar com ela. Mas Manuela não aceita, porque precisa cuidar de Rosa. Agrado aparece para uma visita, e assim, as quatro mulheres protagonistas do filme sentam-se na sala da casa de Manuela, em um cenário marcadamente com cores quentes, como vermelho, laranja, marrom. Nesta sequência, Almodóvar explora a cumplicidade entre mulheres. E antes de ir embora, Huma entrega um envelope a Manuela contendo o seu pagamento e o autógrafo que Esteban queria naquela noite chuvosa.

Agrado passa a trabalhar com Huma, ocupando a vaga deixada por Manuela. Nos camarins, ela decora os textos das personagens da peça, talvez alimentando a esperança de um dia substituir alguma atriz. Nina a vê decorando e a acusa, como se fosse mais uma querendo lhe tomar o lugar. Nesse momento, o comentário adquire conotação de humor. Se com Manuela a acusação tinha contornos dramáticos, agora, com Agrado, a acusação se torna cômica. Mas nos bastidores, Agrado passa por situações de assédio, tanto de Nina, a amante de Huma e atriz

do espetáculo, como pelo ator que vive Stanley na peça. As cenas exploram a banalização do corpo de Agrado e a sua transformação em mero objeto sexual, devido à condição humana dela, de já ter sido um homem e se transformado numa mulher, tendo já se prostituído. Nas duas situações, Agrado se nega a fazer o que lhe é pedido, mostrando estar incomodada com aquele tipo de abordagem. E ao final da segunda cena, quando está no camarim com o ator que vive Stanley, ela recebe uma ligação dizendo que Huma foi para o hospital com Nina e que a apresentação da noite será cancelada.



Figura 47: Pedro Almodóvar no set de filmagem ensaiando com Candela Peña o assédio que sofrerá a personagem Agrado.¹

Então, Agrado decide viver o seu grande momento de fama. Diante das cortinas vermelhas do teatro, ela anuncia que o espetáculo está cancelado, mas que poderá divertir a plateia que decidir permanecer no teatro, contando a história de sua vida. Alguns se levantam, mas muitos outros optam em ficar e escutá-la. Assim, ela diz que se chama Agrado porque a única pretensão de sua vida é ser agradável aos outros. E descreve o quanto gastou financeiramente para se transformar em uma pessoa autêntica, enumerando todos os procedimentos realizados para se transformar numa mulher. Ela afirma que uma pessoa é mais autêntica quanto mais se pareça com o que sonhou de si mesma. Sendo assim, se o seu corpo tinha sido objetificado e tratado como mero instrumento de prazer, ela agora confere à sua transformação física um valor superior, relacionado à sua condição existencial profunda, de

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

realização pessoal daquilo que realmente lhe importa ser: o sonho que sonhou. As duas cenas anteriores, em que tentam fazer de Agrado mero objeto sexual, servem como elementos opostos da sua performance no palco, e tocam o lugar comum referente ao tratamento dado a pessoas na condição existencial de Agrado, marginalizadas socialmente, e consideradas como objetos de prazer.



Figura 48: Pedro Almodóvar dirigindo a gestualidade da atriz Antonia San Juan, que interpretou Agrado, na cena em que ela comunica ao público que, apesar de não haver espetáculo aquela noite, ela poderá entreter a plateia lhes contando a sua vida.¹

As duas personagens, Manuela e Agrado, são atrizes amadoras e conquistam, dentro do enredo, um grande momento onde podem mostrar todo o talento que possuem como “atrizes”, pois um dos intuitos de Almodóvar, com o filme, era refletir sobre a capacidade inata do ser humano de interpretar. Ao mesmo tempo, ele utiliza a personagem Eve Harrington como um antimodelo das suas personagens:

O artista menor pode ser sublime, como é o caso de Manuela e de Agrado. Mas depurei esses artistas menores da parte mesquinha e muito frustrante que eles frequentemente têm. Eles não têm ambição, e são muitas vezes a anti-Eve Harrington. Agrado chega ao palco, como sempre sonhara,

¹ Imagem retirada do aplicativo Instagram, da página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

mas é para contar o que ela fez de mais importante na vida, quer dizer, sua própria vida. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 224).

Em paralelo, após a Exposição e o Desenvolvimento dos elementos dramáticos e narrativos, inicia-se a Resolução do filme, com a finalização da subtrama e a virada final da personagem Manuela na trama central. E este início da resolução é marcado com uma legenda, que surge indicando que se passaram alguns meses. Rosa está prestes a ter bebê. Sua condição faz com que esteja tal qual alguém doente. Ela está deitada e Manuela põe panos úmidos em seu rosto. Nesta cena, Manuela diz que vai maquiá-la para que fique bonita para receber a visita da mãe. Inicia-se o processo de transformação da mãe de Rosa e da relação com a filha, ou seja, a resolução dos problemas entre mãe e filha. E este processo influenciará a trajetória da protagonista, Manuela. Ou seja, é um conflito da subtrama, mas que ganha protagonismo neste momento do filme, pois trará consequências, influenciando a resolução do conflito principal. Nesta visita, a mãe de Rosa se mostra muito carinhosa e solícita em ajudar, oferecendo, inclusive, dinheiro a Manuela. Ela pergunta o que a filha espera dela e Rosa responde que nada, apenas que não torne a situação mais difícil. Na saída, a mãe confessa a Manuela que a filha sempre lhe foi um ser estranho, como um extraterrestre que ela nunca conseguiu compreender. O fato de confessar isso, faz com que se torne mais aberta a aceitar as escolhas da filha e a rever o seu comportamento, é o que ela irá fazer.

Rosa deixa a casa de Manuela de cadeira de rodas em direção ao hospital, onde vai ter seu filho. Pede ao taxista que passe pela praça, perto da casa dos pais, onde viveu os bons momentos da sua infância. Vê o pai (interpretado por Fernando Fernán Gómez) passeando com o cachorro. Ela assobia para o cão, que corre ao seu encontro. O pai se aproxima e não a reconhece, pois está doente, vítima talvez de Alzheimer, pois mostra-se sem memória. Rosa se emociona e se despede do cão e do pai. No hospital, a mãe, muito carinhosa, também se despede dela, sem saber ainda que a filha não resistirá ao parto. Em sua última cena no filme, ela confessa que espera que o terceiro Esteban seja o definitivo para Manuela, pois Lola foi o primeiro, o filho de Manuela, o segundo, e este, o terceiro, pois Rosa dá o mesmo nome ao seu bebê. E pede que Manuela nunca lhe esconda nada, nunca lhe omita a verdade dos fatos, o que Manuela fez com o filho, nunca revelando a história e a identidade do pai. Manuela promete a Rosa que jamais irá esconder nada do terceiro Esteban. Em rápido travelling, a câmera desliza até a janela do quarto do hospital e focaliza o mar azul.

Em um dia ensolarado e, também azul, num cemitério à beira mar, próximo a uma zona portuária, Rosa está sendo enterrada, quando surge, descendo a escadaria de pedra, uma mulher

vestida de preto: é Lola que veio para o enterro. Manuela se aproxima e afirma que ela não é um ser humano, mas sim uma epidemia. Lola confessa que sempre foi excessiva, mas que está muito cansada, doente, que vai morrer. Confessa que roubou Agrado para ir até a Argentina se despedir do local da juventude deles (Cecilia Roth, que vive Manuela, é argentina) e que deseja conhecer o seu filho, deixado por Rosa, pois sempre quis ser pai. Manuela, em prantos, conta a Lola sobre a existência do filho que tiveram. Lola quer conhecê-lo, mas Manuela diz ser impossível, pois foi atropelado e morto. Ela revela que veio a Barcelona somente para lhe contar isso. Assim, o objetivo da protagonista é cumprido, o que a fez abandonar o seu lugar no início da trama e sair para a aventura. E o encontro com Lola é a Cena Obrigatória contida no Incidente Incitante, pois caso ela não acontecesse, Almodóvar correria um sério risco de deixar o público frustrado. Mas o diretor revela que, para ele, era essencial mostrar essa personagem, citando como referência de criação um personagem do filme “O sétimo selo”, de Ingmar Bergman:

O aparecimento de Lola, escondida atrás dos óculos, produz uma impressão muito estranha, mas para mim era essencial mostrar a personagem. É a aparição da morte, um pouco como o homem de cara pálida vestido de negro em *O sétimo selo*. Para mim é uma morte elegante, grandiosa, disfarçada. Eu nunca tinha imaginado uma personagem que representasse uma ideia abstrata de forma tão concreta. Lola é impressionante nesse lugar, ela desce as escadas como um manequim num desfile. Para Manuela essa aparição é muito importante, porque ela veio a Barcelona para ver Lola e lhe anunciar a morte de seu filho. São simplesmente dois seres que sofrem muito, e a dor desse casal liberta Manuela das recriminações que poderia dirigir a Lola. É um exorcismo necessário às duas personagens, que passa pela morte de Rosa e pela reaparição de Lola. A presença de Lola foi igualmente muito importante para a segunda e última cena que ela partilha com Manuela (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2088, p. 216).

Assim, existe uma força de união entre o Incidente Incitante e o Clímax da Estória, pois o “Incidente Incitante é a causa mais profunda da história, e, portanto, seu efeito final, o Clímax da Estória, deve parecer inevitável. O cimento que os une é a Espinha, o profundo desejo do protagonista em restaurar o equilíbrio da vida” (MCKEE, 2006, p. 275) Portanto, pela perspectiva da técnica de criação de roteiros, o encontro entre Manuela e Lola é inevitável. Essa situação contém também a Imagem Chave do filme, pois como afirma François Truffaut, a chave para um grande final é criar uma combinação de “Espetáculo e Verdade”, ou seja, o que

ele pede é que o final contenha uma “imagem que adiciona e concentra todo o significado e emoção” (apud MCKEE, 2006, p. 295). A imagem de Lola descendo a escadaria do cemitério, durante o enterro de Rosa carrega todo o drama vivido, pois apresenta a morte e um pai travesti, objetos-tema que se desenvolvem em diversificadas situações durante o filme. Além do mais, Almodóvar une a figura do pai à figura da morte, uma imagem que ganha dimensões bastante complexas.



Figura 49: Lola (Toni Cantó) descendo a escadaria de pedra do cemitério, onde Rosa está sendo enterrada, mãe do seu segundo filho. É no cemitério que acontece a Cena Obrigatória do filme, o encontro entre Manuela e o pai do seu filho morto.¹ O cenário desse encontro é carregado de significado.

Podemos observar como Almodóvar uniu uma grande virada no filme, com a morte de Rosa, ao Clímax da Estória, o encontro entre Manuela e Lola. A união de uma Crise ao Clímax da Estória favorece a eficiência da construção do interesse do público, pois caso estejam muito separados no desenrolar da narrativa, pode provocar o enfraquecimento da energia de atenção do público. Ou seja, quando a protagonista vive um forte dilema, isso gera uma tensão crescente, então a protagonista faz “uma escolha de ação, que comprime a energia e explode no Clímax”. (MCKEE, 2006, p. 292). Tudo isso deve ocorrer em sequências situadas próximas uma da outra e, se possível, num momento atrás do outro, elevando a emoção do público, pois

¹ Imagem retirada do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

o Clímax deve estar repleto de significado, e aquilo que tem significado produz emoção. Além do mais, Mckee afirma que, “se a lógica permitir, coloque o clímax de uma subtrama dentro do Clímax da Trama Central. Esse é um efeito maravilhoso; uma ação final do protagonista resolve tudo” (MCKEE, 2006, p. 294).

O Clímax exige uma mudança irreversível de valores, seja do negativo para o positivo ou do positivo para o negativo, dependendo de cada história. Mas é importante que o Clímax seja uma “mudança “pura”, clara e auto evidente, não exigindo explicações. Diálogo ou narração para explicá-lo é chato e redundante” (MCKEE, 2006, p. 293). Assim, Lola surge no cemitério e é um encontro marcado por tanta dor, que Manuela chora convulsivamente, ela está no enterro de Rosa, e precisa dizer ao pai de Esteban que o filho morreu. Sendo assim, eles tem muito a dizer um ao outro, afinal de contas, tiveram uma intensa história de amor no passado, Manuela fugiu grávida sem dar explicações. Lola sempre quis ser pai e não soube da existência de Esteban, filho de Manuela. Sendo assim, o Clímax no filme é uma cena com diálogos, contrariando o que define Mckee. Mas é um diálogo necessário, marcado por verdades que precisavam serem ditas.

Na casa da mãe de Rosa, onde Manuela se hospeda, vemos ela cuidando do bebê Esteban e a avó pedindo para que não conte a ninguém sobre o fato dele ser soropositivo. Um mês após o enterro, Manuela leva o bebê Esteban até um bar para que Lola o conheça. Lola carrega o filho no colo, emocionada. E Manuela lhe entrega uma foto do filho que tiveram. Mostra um trecho do diário do filho, onde ele revela o desejo de conhecer o pai, não importando quem seja ou como seja. Manuela lhe presenteia com a foto. A avó do Esteban bebê passa pela porta do bar e vê a cena, uma mulher carregando seu neto no colo e lhe beijando. Em casa, ela censura Manuela por deixar “aquela mulher desconhecida” pegar seu neto no colo. E Manuela lhe revela que “aquela mulher” é o pai de seu neto. A avó lança injúrias contra Lola, já que para ela, Lola é a responsável pela desgraça e perda de sua filha. Almodóvar reflete sobre o significado dessa situação final e sobre o que para ele representa a família:

Lola, Manuela e o segundo Esteban formam uma nova família, uma família que só dá valor ao essencial e para a qual as circunstâncias não têm importância. É por isso que Lola, vestida de mulher, pode dizer ao filho; “Eu deixo a você uma péssima herança!”, e quando pergunta a Manuela se pode beijar Esteban, Manuela lhe responde: “Claro, filha!” Ela lhe fala no feminino com a maior naturalidade. Essa família tão atípica evoca para mim a variedade das famílias que são possíveis no fim do século XX. Se há algo que caracteriza o nosso fim de século é

justamente a ruptura da família. Agora é possível criar uma família com outros membros, com outras relações, com outras relações biológicas. E as famílias devem ser respeitadas, seja elas como forem, porque o essencial é que os membros da família se amem (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 216).

Podemos observar, a partir dessa declaração de Almodóvar, como a sua visão de mundo contamina a sua dramaturgia, pois o projeto poético de um artista está vinculado aos princípios éticos do criador, ou seja, seus valores determinam a forma de representar o mundo. Sendo assim, podemos “falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista” (SALLES, 2013, p. 45). Ao criar a imagem da família, com o pai travestido de mulher e uma mãe cujo filho é adotivo, ele assume um discurso de subversão de modelos tradicionais relacionados à constituição do núcleo familiar, onde o que importa é o afeto e o respeito pela identidade de cada um. O diretor reflete:

La película plantea una cuestión importante: ¿en qué se há convertido la familia en este fin de siglo? La institución familiar ha ampliado su espectro. Por mucho que se empeñen el Vaticano y la derecha católica, la familia ya no está determinada por la biología. En esta película la familia la componen un grupo de personas que se quieren y se cuidan entre sí¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 259).

Essa sua concepção direcionou a criação da cena, fazendo com que Almodóvar fizesse seleções e combinações dramáticas e estéticas que expressassem a sua concepção de mundo. O seu desejo de refletir sobre os comportamentos e modos de vida da sociedade onde vive o fez construir um universo ficcional coerente ao que acredita.

Cada um de nós possui suas próprias convicções, sua própria visão de mundo, seus próprios ideais e atitude ética perante a vida. Esses credos profundamente enraizados e, com frequência, inconscientes, constituem parte da individualidade do homem e de seu grande anseio de livre expressão (CHEKHOV apud SALLES, 2013, p. 46).

¹ Tradução minha: O filme levanta uma questão importante: o que se tornou a família neste fim de século? A instituição familiar expandiu seu espectro. Por mais que se empenhem o Vaticano e a direita católica, a família não é mais determinada pela biologia. Neste filme, a família é composta por um grupo de pessoas que se amam e se cuidam.



Figura 50: A imagem do pai travestido de mulher, subvertendo o modelo cristão de família, no filme “Tudo sobre minha mãe” (1999). Nesta imagem, Manuela, interpretada por Cecilia Roth, com quem Almodóvar trabalha desde o início da sua carreira (1980), leva o segundo Esteban, filho da freira Rosa, interpretada por Penélope Cruz, que morreu no parto, para conhecer o pai, a travesti Lola, interpretada por Toni Cantó. O segundo Esteban é irmão do filho de Manuela, Esteban, que morre num acidente, que desencadeia a ação principal do filme.¹

E é ao teatro que Almodóvar nos conduz no momento final do filme, um teatro com cortinas vermelhas, pois o destino de suas personagens atravessa esse lugar, atravessa um texto teatral, uma encenação que se tornou o ponto de contato entre o passado e o presente, ao mesmo tempo que uniu os personagens, fazendo com que criassem novos vínculos e relações. Assim, surge Huma Rojo no palco de um teatro interpretando um texto sobre Garcia Lorca, em que vive o papel de uma mãe que vê seu filho morto, caído no meio da rua. Ela fala sobre a difícil tarefa de criar um filho, que criar um filho não é coisa de um dia, mas uma longa jornada, assim, ela conclui o quanto é terrível ver o sangue de um filho derramado no solo. Ela se compara a um animal, porque passa a mão no sangue do filho e o lambe, assim como fazem os animais. É a personagem que personifica a atriz por excelência, que traduz para a cena o drama da protagonista do filme, estabelecendo a conexão entre o palco e a vida.

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

Um homem vem entregar rosas vermelhas no teatro para Agrado e Huma, as flores são de Manuela. Sua voz entra em OFF e assim ficamos sabendo que ela fugiu com o pequeno Esteban, pois a relação com os pais de Rosa se tornou insuportável e a avó sentia medo do bebê contaminá-la com o vírus da AIDS. Ela foge para um local onde o terceiro Esteban não sinta tanta hostilidade. Em um trem, ela leva o bebê nos braços, repetindo, de uma nova maneira, uma situação que lhe aconteceu no passado. Só que agora ela leva consigo o irmão do seu filho, que morreu.

Surge uma legenda, dois anos se passaram e Manuela volta com Esteban à Barcelona para participar de um Congresso sobre AIDS, pois o bebê Esteban conseguiu negatar o vírus em tempo recorde e desejam investigar o seu caso. Utilizando o recurso de montagem e a elipse, mostrando a imagem de um trilho de trem e o próprio trem, que corre por esse trilho, primeiro em uma direção, depois em outra, assim como através do recurso da voz em OFF de Manuela, Almodóvar nos transmite a ideia de passagem de tempo e desenvolve os fatos narrativos, sem contudo mostrá-los. Não vemos Manuela vivendo dois anos em Madrid com o bebê. O que interessa a Almodóvar é contar o que aconteceu depois da nova fuga de Manuela de Barcelona, mas, principalmente, fazer com que as personagens principais voltem a se encontrar para desenvolver o fim do filme.

Constantemente, Almodóvar utiliza o recurso do uso de legendas na sua filmografia. Na grande maioria de seus filmes, ocorre passagem de tempo como se não bastasse situar seus personagens num momento único, presente, mas sim caminhar com eles em narrativas paralelas, desenvolvendo outras dimensões da história ou voltar com seus personagens ao passado, para criar sustentação e explicar os fatos narrativos do presente dramático. Esse tipo de procedimento criativo serve ao seu propósito como contador de história, pois mescla tramas e subtramas, criando diferentes camadas de enredo, que ora se desenvolvem paralelamente, ora se encontram num mesmo tempo dramático.

A última cena do filme é no camarim de Huma Rojo. O camarim que para Almodóvar é como se fosse uma espécie de “santuário feminino” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 224) e é para lá que Manuela volta. Huma se prepara para entrar em cena e Agrado lhe assessora neste momento. Manuela entra no camarim e as duas festejam a sua chegada. Utilizando diálogos, Almodóvar nos conta que a mãe de Rosa se transformou e está recebendo muito bem Manuela e o neto em sua casa. Uma voz masculina surge em OFF, avisando que faltam 5 minutos para o espetáculo começar. Huma Rojo precisa entrar em cena. Manuela olha a foto do seu filho Esteban grudada no espelho do camarim. Huma lhe conta que Lola lhe deu a foto,

antes de morrer, e que estava guardando a foto para dar a Manuela, que oferece a foto a Huma. Esta agradece a gentileza e levanta-se para entrar em cena. Manuela pergunta por Nina e Agrado lhe conta que Nina se casou, teve um filho feio e gordo e agora vive com a família no seu vilarejo de origem. Huma, sem querer comentar nada a respeito da antiga amante, vira-se para as duas na porta do seu camarim e apenas diz: até logo! Ela sai de cena para subir ao palco e viver uma nova personagem. A última imagem do filme é de uma atriz deixando o seu camarim para entrar em cena, e isso é muito significativo, dialoga com um dos temas centrais do filme. E surge a imagem das cortinas vermelhas de um teatro, onde aparece escrito: “Para Bete Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider, para as atrizes que interpretaram atrizes, para as mulheres que interpretam, para os homens que interpretam e se transformam em mulheres, para todas as pessoas que desejam ser mãe, para a minha mãe.” É assim que Almodóvar termina o filme “Tudo sobre minha mãe”, no Teatro, o local de onde nasce o drama do filme, pois suas personagens estão, de alguma maneira, ligadas a esta arte. A dedicatória final nos provoca a refletir sobre todas as escolhas estéticas e conceituais que o diretor fez em nome da criação de um universo que estivesse em diálogo com tudo o que o mobilizou a escrever e produzir o filme, que atravessa temáticas como a maternidade e a capacidade humana de representar, interpretar.



Figura 51: A cumplicidade, a solidariedade e o afeto entre mulheres. Aqui, Agrado e Huma recebem Manuela no camarim no fim do filme. Camarim este que, para Almodóvar, é uma espécie de santuário feminino.¹

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

E uma dessas coincidências misteriosas da vida, no momento que Almodóvar fez um filme, no qual ele volta a falar sobre maternidade e o qual ele dedicou à sua mãe, ela faleceu. É importante observar esse acontecimento devido à ligação do diretor com a mãe, fazendo-a atriz em diferentes filmes e revelando que, foi com a mãe que aprendeu uma técnica importante de criação, já que a mãe, ao ler para os vizinhos sempre “enchia as frestas das cartas”, as modificava, citando informações que não estavam escritas. É a partir disso que, segundo o próprio Almodóvar, ele aprende “uma grande lição”, pois ela o fez perceber “a diferença entre ficção e realidade”, ou seja, como “a realidade necessita da ficção para ser mais completa, agradável, mais fácil de viver” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 250).

E ao desenvolver o seu projeto poético como cineasta, ele chega à conclusão que o que lhe interessa como diretor é trabalhar “o artifício e a representação” (STRAUSS, 2008, 145) e “estar sempre no interior da invenção” (STRAUSS, 2008, 258). Sobre a relação entre o falecimento de sua mãe e o lançamento do filme “Tudo sobre minha mãe”, ele declara:

Acho que a ausência de minha mãe, que todo mundo conhecia, fez muito pelo filme. Isso levou as pessoas a verem o filme, e levou-as mesmo a recompensá-lo. Esse acontecimento permitiu que o sentimentalismo de muita gente – o que não posso dizer se é bom ou não – encontrasse no filme um eco possível. No que me diz respeito, estou muito feliz de ter dedicado esse filme à minha mãe, coisa que até aí eu tinha sido tímido demais para fazer. Quis dedicar a ela “Que fiz eu para merecer isto?” porque era um filme sobre uma mãe heroica, sobre um sentimento maternal épico, mas não dediquei, porque não tinha certeza de que ela iria gostar do filme (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 240).

Almodóvar acredita que a morte da mãe possa ter contribuído com o êxito de público e com as premiações que o filme recebeu. Sabemos que os grandes festivais internacionais de cinema premiam filmes não só pela sua qualidade, já que o número de bons filmes concorrentes nos festivais é grande, mas há também toda uma conjuntura que leva um determinado júri a conceder um prêmio a um diretor ou a um filme. Sem nos dedicarmos a entender quais foram os motivos ou as conjunturas momentâneas que levaram as pessoas ao cinema e os júris a premiarem o filme, o fato é que “Tudo sobre minha mãe” teve um enorme sucesso de bilheteria e de prêmios, e entre eles, o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 2000.

Contudo, podemos concluir, a partir da análise feita, que Almodóvar atingiu uma eficiência dramática devido às escolhas artísticas que fez. Essas escolhas dizem respeito também à qualidade da luz e da cor, ao ritmo da ação, à montagem, à escolha do elenco, ao estilo dos diálogos, às músicas, ao *design* de produção, a forma de narrar a trama, trabalhando, através de elipses, a essência narrativa de cada situação. Além do universo temático no qual ele mergulha, articulando assuntos díspares em um mesmo universo ficcional para assim criar um filme em diálogo com trabalhos anteriores, numa espécie de reinvenção de temas e personagens que lhe despertam a sensibilidade e o interesse.

Não que nos outros (filmes) tenha havido sequências banais, mas nesse eu quis alcançar o essencial de cada sequência utilizando elipses, e isso dá uma sensação de intensidade, às vezes mesmo um tanto asfixiante. A literatura, o teatro, o amor de duas mulheres, a mãe ferida que luta, o mundo do travesti Agrado e da prostituição são assuntos de que eu já tratara, mas dessa vez abordo-os de maneira muito diferente. Acho que com os mesmos elementos e com as mesmas personagens se podem fazer milhares de filmes diferentes. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 212)

Pedro Almodóvar vem criando a sua obra através da interação e interlocução profunda entre um filme e outro, entre um texto e outro, reinventando dramaturgias de outros autores e dele mesmo, num constante movimento, o qual é guiado por uma tendência. Essa tendência são as escolhas estéticas e temáticas que o cineasta vem fazendo, num processo de ampliação e transformação de materiais que a sua sensibilidade captura no caos do mundo.

3. CAPÍTULO 3

3 – A MATERIALIDADE PROCESSUAL DA CRIAÇÃO

3.1 – A COLETA, O CULTIVO E A TRANSFORMAÇÃO DOS ELEMENTOS RETIRADOS DO CAOS DO MUNDO.

O mundo onde o artista está, ou seja, o seu tempo histórico, a sua cultura, o seu espaço, a sociedade ao qual pertence, a sua visão de mundo, passam a fazer parte da obra, ou seja, penetram o mundo da obra. E a seleção de determinadas técnicas, assim como a linguagem estética da obra, surgem também a partir das afinidades subjetivas do artista com a obra de outros artistas, as quais lhe servem de referência, pois “a partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais do seu projeto” (SALLES, 2013, p. 48), como já refletimos. Sendo assim, o artista acaba se situando conceitualmente em uma determinada linhagem da tradição a partir das obras que ele utiliza como referência e, até mesmo, das obras que ele nega como modelo de referência.

Muitos críticos e criadores discutem a questão que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. Assim como o projeto individual de cada artista insere-se na tradição, é também, dependente do momento de uma obra no percurso da criação daquele artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer (SALLES, 2013, p.49).

Nos filmes de Pedro Almodóvar, encontramos explicitamente a relação do diretor com os filmes e textos que lhe afetaram a sensibilidade, já que, a partir deste diálogo com a obra de outros autores, ele determina direcionamentos estéticos e de linguagem nos seus próprios filmes. E é muito comum, em entrevistas, o diretor declarar quais foram os filmes e autores que o influenciaram naquele momento, referências estas que mudam a cada filme que ele produz. Inclusive, como vimos, o cineasta utiliza certos filmes, os quais assistiu, como parte ativa de seus roteiros, integrando um trecho do filme ao seu filme. Tais elementos passam a fazer parte da história que ele está criando, convertendo o cinema que assistiu em sua experiência, e transformando-a na experiência de suas personagens. Pois Almodóvar acredita que, “a veces el mejor modo de transmitir los sentimientos de los personajes es hacerlo a través del propio cine,

utilizando las palabras que otro autor escribió antes que yo¹” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 367).

Assim, a sua relação com a tradição é convertida em materialidade fílmica, em um diálogo entre aquilo que foi criado e aquilo que está criando e, algumas vezes, utilizando a sua própria produção como referência para este diálogo, construindo uma rede de operações lógicas e sensíveis, pois é através dessas operações que a construção artística acontece. E essas operações ocorrem porque o artista é um receptáculo de emoções, transitando através de diferentes referências e criando relações únicas entre elementos díspares, deixando-se ser conduzido pelo sensível, vivenciando o estado de poesia, estado este que é “irregular, inconsciente, involuntário, frágil”, que o artista perde ou obtém por acidente, pois neste processo, “o estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de emoções que, na medida que ativam sensivelmente o artista, são criadoras” (SALLES, 2013, p. 60).



Figura 52: Almodóvar abraçado a Chavela Vargas, cantora nascida na Costa Rica, mas que vivia no México, cuja carreira foi marcada por momentos extremos de sucesso e decadência/abandono, devido ao alcoolismo e à sua homossexualidade, vivida por quase toda a vida de maneira clandestina. No fim da vida, nos anos 90, Pedro Almodóvar a resgata, trazendo as suas canções para os seus filmes, o que fez ela viver um novo momento de fama, antes da morte em 2012, aos 93 anos.²

Durante o processo de criação, a memória é responsável por alimentar a imaginação, já que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as

¹ Tradução minha: Às vezes, a melhor maneira de transmitir os sentimentos dos personagens é através do próprio cinema, usando as palavras que outro autor escreveu antes de mim.

² Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, em página criada pelos fãs de Pedro Almodóvar.

experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera sobre o vazio, mas com a sustentação da memória” (SALLES, 2013, p. 105). Além do mais, a memória adultera aquilo que guardamos, podendo existir um abismo entre o que de fato foi vivido e as nossas lembranças. No seu último filme, lançado em 2019, “Dor e Glória”, Almodóvar fabricou um personagem imaginário, que não é ele, mas que foi construído a partir da intersecção entre os vestígios da sua memória afetiva e pessoal sobre a própria vida e a sua imaginação. E na medida que tais “elementos passam a fazer parte da realidade artística, ganham natureza ficcional, ou seja, artística” (SALLES, 2013, p. 106). E mesmo diante do fato que, para a caracterização do personagem Salvador, o protagonista do filme, a direção de arte utilizou peças de roupas copiadas do armário de Almodóvar, assim como o personagem mora em uma casa semelhante a de Almodóvar, na mesma rua de Madrid onde vive o diretor, e até o prontuário médico do protagonista, recriado por uma animação de Juan Gatti, corresponde aos problemas de saúde que o cineasta teve, e que o levaram a um turbulento momento de vida¹, mesmo assim, o personagem Salvador possui natureza ficcional. Diante disso, reiteramos a perspectiva de que o processo de criação “envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções” (SALLES, 2013, p. 35).



Figura 53: Almodóvar dirigindo Julieta Serrano e Antonio Banderas, atores que trabalham com ele desde os primeiros filmes, e que estão em “*Dolor y Glória*” (2019), filme que o cineasta afirma ter utilizado a sua memória pessoal como material deflagrador de criação do enredo.²

¹ TSANIS, Magdalena. Almodóvar: “Dor e Glória” é o filme que me representa intimamente. Madrid, 2019. Acesso: 11/06/2020. Ver em <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2019/03/18/almodovar-dor-y-gloria-e-o-filme-que-me-representa-mais-intimamente.htm>>

² Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, no perfil criado por fãs de Pedro Almodóvar.

No processo de criação, o artista dialoga com aquilo que lhe afeta o sensível e, muitas vezes, faz uso de imagens e ideias que lhe provocam a criar conexões com o material que está manipulando. Almodóvar conta que após a morte de sua mãe, em 1999, ele viajou de férias para uma ilha, de nome Lanzarote, e que as cores desse lugar e sua natureza lhe provocaram grande impacto. O Mateo que ele cita, é o personagem do filme “Abraços partidos”.

Del mismo modo que en mi juventud me habían atrapado las tecnocolores del Caribe, mi viaje a Lanzarote desarrolló por primera vez mi fascinación por el negro y los semitonos más sombríos del rojo, el verde, el marrón y el gris. Como consagración del misterio de la islã, hice la foto en la playa de El Golfo. Como Mateo, yo tampoco había visto a la pareja abrazada en la base de la foto, la descubrí cuando en una tienda de revelado en veintecuatro horas me dieron la copia impresa. El paisaje era impresionante, pero lo que me impacto fue el descubrimiento de la pareja abrazada y sola, diminuta frente a la inmensidad del paisaje. Por deformación profesional (pensando tal vez en la foto del parque londinense de Blow Up, cuya ampliación desvelaba un cadáver oculto en unos arbustos) imaginé que aquel abrazo furtivo escondía un secreto y que yo tenía la prueba fotográfica de ello. Quería saberlo todo acerca de la pareja, o al menos algún detalle con los que urdir una ficción. Busqué a la pareja durante los días que permanci en Lanzarote, pero no la encontré, Imaginé su situación y escribí varias opciones ficticias que terminaban en el abrazo solitario, pero ninguna de ellas tenía interés. Volvi a Lanzarote y volví a buscar en su paisaje volcánico una ficción que incluyera el abrazo de la playa de El Golfo, sin encontrar nada que me satisficiera. El secreto del abrazo se resestía a ser desvelado. Me quedaba la islã como decorado. Traté de introducirla en todos los guiones que escribí desde entonces, pero no encuentre la historia que la acogiera hasta 2007-2008 cuando terminé el guión de Los Abrazos Rotos.¹ (ALMODÓVAR in TASCHEN. 2017, p. 364).

¹ Tradução minha: Assim como as cores techno do Caribe me pegaram na juventude, minha viagem a Lanzarote desenvolveu pela primeira vez meu fascínio pelo preto e pelos meios tons mais escuros de vermelho, verde, marrom e cinza. Como consagração do mistério da ilha, tirei a foto na praia de El Golfo. Como Mateo, também não tinha visto o casal se abraçando na parte de baixo da foto, descobri quando em uma loja de revelação em vinte e quatro horas, me deram a cópia impressa. A paisagem era impressionante, mas o que me impactou foi a descoberta do casal abraçado e sozinho, pequeno frente à imensidão da paisagem. Devido à deformação profissional (talvez pensando na foto do parque londrino de Blow Up, cuja ampliação revelou um cadáver escondido em alguns arbustos), imaginei que aquele abraço furtivo escondia um segredo e que eu tinha provas fotográficas. Queria descobrir tudo acerca do casal, ou ao menos alguns detalhes com os quais tecer uma ficção. Procurei o casal durante os dias que permaneci em Lanzarote, mas não o encontrei, imaginei a situação deles e

Neste relato, o cineasta conta que, passeando pela praia de *El Golfo*, decidiu fotografar a paisagem, sem perceber que havia um casal abraçado na areia da praia, e que foi capturado pela máquina fotográfica, descoberto ao revelar a foto. Essa imagem provoca no diretor uma série de perguntas e inquietações, a tal ponto, que ele começa a escrever diversas possibilidades ficcionais para a imagem. Em sua descrição da situação, podemos observar como a paisagem do local lhe provoca a descoberta de cores, como a fotografia faz com que ele inicie um processo de investigação sobre os personagens retratados, como a imagem lhe suscita o diálogo com a tradição, pois o remeteu ao filme *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, e como inicia um processo de criação que durará 10 anos a partir dessa visita e da imagem produzida ocasionalmente por ele.

Sendo assim, percebemos que existe a ação do acaso, pois ao fotografar a paisagem que lhe impactara, Almodóvar fotografou dois “personagens” que passaram a lhe provocar o imaginário, fazendo com que ele iniciasse um processo de investigação acerca da história contida por trás daquela imagem, permitindo que o artista penetrasse num fluxo de busca e estabelecesse relações complexas entre os elementos. No processo de criação, a ação do acaso possibilita que o artista insira novos elementos na obra ou descubra novos direcionamentos criativos. No entanto:

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (SALLES, 2013, p. 42).

Pudemos perceber, através do relato de Almodóvar, que a fotografia não foi um elemento que se incorporou à sua obra de uma maneira simples. Ele chegou a abandonar a história, acreditando que ela se reduzia a um cenário, o qual passou a incorporar aos seus filmes,

escrevi várias opções fictícias que terminaram no abraço solitário, mas nenhuma delas me despertavam interesse. Voltei a Lanzarote e voltei a procurar na paisagem vulcânica uma ficção que incluísse o abraço da praia El Golfo, sem encontrar nada que me satisfizesse. O segredo do abraço resistia de ser revelado. Eu tinha a ilha como cenário. Tratei de introduzi-lo em todos os roteiros que escrevi desde então, mas não encontrei a história que lhe pertencia até 2007-2008, quando terminei o roteiro de *Os Abraços Partidos*.

até que conseguiu escrever o roteiro de “Abraços partidos”, filme lançado em 2009. Ou seja, foram 10 anos entre o encontro do cineasta com as cores de uma ilha e com uma fotografia, com a imagem de um casal abraçado na praia, até a exibição do filme ao público. O que só corrobora o fato de que a criação possui um lento maturar, e que foi preciso um estado de adesão e uma certa obsessão do cineasta, tentando, de diferentes maneiras, encontrar o enredo por trás de uma imagem, para que ele conseguisse chegar ao filme final.



Figura 54: Fotografia da praia *El Golfo*, tirada por Almodóvar, onde aparece o casal abraçado.¹

Como afirma Cortázar, “o problema é enfrentar essa nebulosa que traz uma imagem profundamente carregada de algo, que não se sabe o que é; mas é diferente de qualquer outra e se fixa mais do que outras”, (apud SALLES, 2013, p. 60). E Cesare Pavese afirma “que o

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

encontro dessas imagens ou “ideias felizes” cria um ardor inspirado e não ao contrário”, cuja sensação é responsável pelo encontro de ideias felizes. (apud SALLES, 2013, p. 61). Sobre a natureza dessas imagens, que provocam o artista a sair em busca de sentidos, ideias ou de novas imagens, Cecilia Salles afirma:

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras; como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento (2013, p. 60/61).



Figura 55: Penélope Cruz e Lluís Homar recriando o abraço secreto da praia *El Golfo*, no filme “Abraços partidos” (2009)¹

Como vimos no início dessa dissertação, Steven Johnson afirma que a maioria das intuições que se transformam em intuições inovadoras importantes se desenvolvem em

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

intervalos de tempo bastante longos. E começam como uma sensação vaga de que existe uma solução para o problema. Essas intuições, segundo ele, podem permanecer por décadas nas sombras da mente, criando novas conexões e ganhando forças para que um dia se transformem em algo mais substancial, e isso acontece, geralmente, por terem sido despertadas por um novo acúmulo de informações, ou pelo contato com outra intuição, que sobrevive em outra mente, ou por uma associação interna que finalmente desenvolve o pensamento. Como essas intuições são lentas, elas são também criaturas frágeis e podem se perder com facilidade em meio aos afazeres do dia a dia. Então, ele afirma que o segredo de cultivar intuições é anotar tudo. Uma intuição que não se conecta a outra está fadada a continuar sendo meramente intuição, pois como ele afirma, “manter uma intuição lenta é menos uma questão de transpiração que de cultivo. Há que lhe dar alimento suficiente para mantê-la crescendo e plantá-la em solo fértil, onde suas raízes possam fazer novas conexões. Depois, basta lhe dar tempo para florescer” (JOHNSON, 2011, p. 68).



Figura 56: Em um ensaio do filme “Abraços partidos”, Pedro Almodóvar interpreta o papel de Mateo Blanco, e que no filme, é interpretado por Lluís Homar. Mateo é um diretor de cinema e, no passado, viveu uma grande história de amor com Lena, interpretada por Penélope Cruz¹. Almodóvar comenta sobre esta foto: “Un ejemplo más de cómo lo real y lo ficticio se mezclan continuamente².” (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 367)

É importante frisar que Almodóvar possui o hábito de escrever suas ideias e as informações que ele colhe da realidade, inclusive, costuma apontar, nos próprios roteiros,

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

² Tradução minha: “Um exemplo a mais de como o real e o fictício se misturam continuamente”.

informações sobre a arte do filme, as cores, detalhes sobre a psiquê dos personagens, etc. Ou seja, a escrita faz parte do desenvolvimento e da prática criativa do diretor, em um processo que ele guarda, cultiva e desenvolve ideias. No caso relatado por Almodóvar, sobre o processo de criação do filme “Abraços partidos”, ele agarrou a intuição de que aquela imagem possuía uma história a ser revelada. E ele sai em busca dessa descoberta. Sua mente precisou passar por um processo de maturação, inclusive, abandonando a ideia em alguns momentos, dedicando-se a criar outros filmes, até que ele conseguisse encontrar a narrativa por inteiro.

Sobre essa busca da história que deseja contar, ele fala de uma postura investigativa durante o processo de criação do filme “A flor do meu segredo” e revela um pouco do seu método de trabalho, sempre fazendo perguntas e inventando dados que se tornam como pistas que ele precisa seguir:

Curiosamente, em todos os meus filmes, a ideia de partida é uma cena que acaba ficando no meio do filme. Por exemplo, a sequência-mãe de *A flor do meu segredo* é a cena em que a personagem de Marisa reencontra o marido e se zanga com ele. Foi a primeira coisa que escrevi, e depois me perguntei como aquela mulher chegou ali e como vai sair da enrascada. Procuro os locais em que a personagem viveu, as personagens secundárias que se relacionam com ela... É como o trabalho de detetive: sigo as pistas que eu próprio invento (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 243).



Figura 57: Imagem da cena sequência mãe, do reencontro com o marido, que para Leo, é um momento de grande desilusão, no filme “A flor do meu segredo” (1995)¹

¹ Foto retirada da internet, no aplicativo Instagram, no perfil criado pelos fãs de Almodóvar.

Para alimentar o seu processo de criação ficcional, ele afirma ir colhendo *fait-divers* dos jornais, pois tudo que ele lê, ou o que lhe dizem, ou todos os elementos da realidade que o circundam podem lhe despertar interesse e dar maior sentido ao material ficcional que ele já possui. Sobre esse hábito de cultivar ideias ao longo dos anos ele declara:

Está se tornando minha maneira de trabalhar, mas eu gostaria de poder acelerar o processo. Felizmente, tenho muitas coisas escritas que podem ser combinadas com o que escrevo hoje, visto que escrevo continuamente. Sou como Enrique, quando recorta os *faits-divers* dos jornais: tudo o que leio, tudo o que me dizem, todos os elementos da realidade podem me interessar para dar sentido ao material de ficção que já possuo (STRAUSS, 2008, p. 263).

Ele se compara ao personagem criado por ele, Enrique, um cineasta, no filme “Má educação”. Observamos aqui o estado de adesão, apontado por Cecília Salles (2013), que faz com que o artista crie conexões entre o mundo que o circunda e a obra que está em fase de criação. Fica claro, também, como o artista estabelece conexões entre diferentes materiais, criando tessituras dramáticas a partir das informações que ele coleta no mundo.

Inclusive, Almodóvar compra objetos e os coloca dentro de caixas na expectativa de que um dia encontre uma história, um filme. Mas ele pondera: “perigo é que no fim esses objetos não sirvam para nada e se tornem objetos mortos. Isso acontece. Tudo o que escrevi não se tornará automaticamente um filme. Há coisas que estão ultrapassadas, mas outras são vibrantes” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 263). Esses objetos funcionam como “estímulos de escritório”, como definiu o poeta Paulo Leminski (apud SALLES, 2013, p.63), geralmente trazidos pelo artista para o espaço de criação como elementos com potencial para deflagrar sensações e ideias, que podem ser fotografias, objetos ou mesmo qualquer outro elemento que desperte o interesse do artista. Pois um artista encontra diferentes meios de armazenamento de informações, que podem funcionar como auxiliares no percurso de criação, nutrindo o artista e a obra. São as provisões que o artista “recolhe, junta e acumula”, que podem ser “registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo” (SALLES, 2013, p.128).

Da mesma maneira, podemos refletir sobre o processo de criação do filme “Tudo sobre minha mãe”, pois entre a produção do filme “A flor do meu segredo”, apresentado ao público em 1995, e o lançamento do filme “Tudo sobre minha mãe”, em 1999, existe um espaço de 4 anos, tempo que ele pôde produzir outro filme, “Carne trêmula” (1997). As cenas da

personagem Manuela, no filme “A flor do meu segredo”, funcionam também como uma espécie de registro de um material dramático, o qual lhe despertava um profundo interesse em descortinar o seu significado. Fica claro, com isso, a complexidade do percurso criativo, desmistificando a perspectiva de que o artista tem como ponto de partida um insight inicial, percorrendo um trajeto do caos até chegar à ordem, que seria a obra. Ou seja, não é possível afirmar quando um artista inicia a produção de uma obra. Seu trajeto é impreciso.

A imagem fotográfica do casal na praia *El Golfo*, a sequência mãe do filme “A flor do meu segredo” e as cenas deste mesmo filme que serviram de matrizes geradoras para o filme “Tudo sobre minha mãe” funcionam como um material que instiga o cineasta a desvendar o seu conteúdo, mas o seu tempo de desenvolvimento é não linear, sendo constituído por um movimento onde reside um emaranhado de ações. Ele mesmo admite que cultiva e persegue as histórias ao longo do tempo e afirma: “meu único método é seguir as histórias que me acompanham no decorrer do tempo, para um dia fazer delas um filme” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 264). Lembrando que, nem tudo que ele escreve se tornará um filme, ou seja, existe um material inacabado, que jamais chegará ao público.

Ao observar diferentes processos de criação encontramos também inúmeras obras abortadas. São projetos que não se realizaram, mas que, nesses casos, tentativas foram feitas. Obras que foram desenvolvidas em algumas ou várias direções, mas nenhuma das escolhas feitas recebeu o aval do autor para entregá-las ao público. Muitas possíveis obras ficam guardadas nesse labirinto sem saída (SALLES, 2013, p. 152).

No entanto, é muito comum os artistas produzirem rascunhos, diários, esboços, anotações de trabalho, tentando assim não perderem a ideia, a sensação, o insight que lhe provocou e estimulou a sensibilidade e a inteligência. Cada uma dessas marcas, rastros, vestígios deixados pelo artista funcionam como documentos que revelam a natureza complexa do processo criativo, e possuem duas funções: armazenamento e experimentação.

O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra, e que nutrem o artista e a obra em criação. O ato de armazenar é geral, está sempre presente nos documentos de processo. No entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até de um mesmo artista (SALLES, 2013, p. 27).

Almodóvar confessa que somente inicia o processo de escrita do roteiro quando possui muitas notas, dando bastante importância à coleta de informações e registro de ideias, como se fosse um processo de preparo e amadurecimento do universo ficcional que ele está criando (STRAUSS, 2008). Esse material funciona como estímulo. Essa coleta de dados e informações, alimentam o processo criativo e direcionam a própria criação.

Esses documentos agem como “reservas poéticas” (Maiakóvski, 1984) ou “acervo passional” (Cesare Pavese, 1988), que podem oferecer a possibilidade de resgate desses efeitos a qualquer momento. São registros feitos na linguagem mais acessível no momento que aparecem e que ficam à espera de uma futura tradução. Daí encontramos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou registros verbais de pintores. (SALLES, 2013, p. 64)

É importante observar que cada artista encontra seus métodos de registro de ideias, não existindo um modelo o qual se deve seguir. Como já analisamos no início dessa dissertação, Almodóvar faz uso da palavra, é através da palavra que ele chega na imagem, tão essencial à arte cinematográfica. Sendo assim, ele considera seus textos como os esboços dos artistas, pois para ele, “no início há sempre palavras, falas, uma história que me levou às imagens do filme” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 242).

Durante o processo de criação, a verdade emerge da obra, uma verdade artística, ou seja, a verdade buscada pelo artista, mas que também é absolutamente mutável, podendo ser derrubada por uma nova verdade, que surge durante a criação. No entanto, “a verdade da arte tem um comprometimento diferente daquela da verdade científica: é uma ficção regida pelo projeto poético do artista. Trata-se de uma verdade passível de verificação, segundo os princípios daquele que a constrói” (SALLES, 2013, p. 136). Sendo assim, cada obra possui a sua verdade, diferente de outras verdades contidas em outras obras. Como vimos, cada obra possui o seu sistema, com leis e critérios que foram definidos e criados pela sensibilidade e a inteligência de um artista.

E esse mundo poético e fictício em construção possui a sua própria força e energia no momento em que a obra vai conquistando organicidade, chegando a ocorrer momentos, durante a criação, em que o artista parece ser conduzido pela força da obra, sentindo que os personagens falam por si ou que as ações acontecem guiadas por essa energia da criação. Assim, “não se pode negar que a nova realidade em formação adquire energia e força ao ganhar organicidade” (SALLES, 2013, p. 135). Portanto, todo o trabalho do artista é direcionado para a descoberta e

a construção da poética de cada obra, plena de sua verdade, pois é dona de sua própria coerência interna. Como afirma o cineasta Akira Kurosawa, “o importante é mostrar uma obra completa, sem excessos. Você não necessita do que não é necessário. Diz-se que o cinema é a arte do tempo, mas o tempo gasto sem sentido só pode ser chamado de perda de tempo” (apud SALLES, 2013, p. 155), nos provocando a pensar sobre a profunda relação entre forma e conteúdo, uma pesquisa que direciona o trabalho e as experimentações do artista, fazendo-o coletar, cultivar e transformar os elementos retirados do caos do mundo, em busca da obra em criação.



Figura 58: Marisa Paredes em “De salto alto” interpreta uma cantora, Becky del Páramo, que abandonou a maternidade para se dedicar à sua carreira artística, em outro país, no México. Quando ela volta para a Espanha, 15 anos depois, reencontra a filha casada com o seu ex-amante e extremamente marcada por esse abandono. Nesta imagem, ela chora pensando em sua filha presa, devido ao assassinato que cometeu. Na filmografia de Almodóvar, muitos dos seus personagens são artistas e, neste filme, ele trabalha também com um dos temas que lhe perseguem, a maternidade.¹

3.2 – IMPROVISOS E EXPERIMENTAÇÕES: DIÁLOGOS ENTRE A ESCRITA DO ROTEIRO, A SALA DE ENSAIO E A FILMAGEM.

A criação é um movimento do artista, no qual ele realiza uma série de ações, que consistem em um processo de agregação de ideias, processo no qual é impossível determinar o seu início e o seu fim, já que é dinâmico, e se modifica com o passar do tempo. A partir desta

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

perspectiva, podemos olhar o processo de criação de uma obra como um processo inacabado. Assim, o inacabamento é um conceito que permite olharmos a obra de arte como uma versão de algo que poderia ainda ser modificada, pois o processo de criação é marcado pela qualidade do movimento e, desta maneira, marcado por uma mudança contínua, fazendo com que a precisão seja absolutamente impossível.

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. (SALLES, 2013, p. 34).

Como vimos, a elaboração e a produção de um discurso, construído através da obra de arte é um gesto de descoberta, guiado por uma intuição amorfa, um conceito, uma premissa geral ou mesmo uma miragem que provoca o artista a ir em busca de conhecer algo (SALLES, 2013). Assim, um filme é sempre um mundo a ser descoberto.

O método de trabalho do cineasta foi criado a partir da sua prática de criação, o que o fez perceber ser necessário realizar uma série de etapas para se aproximar daquilo que ele tem a dizer através da obra pois, retomando a perspectiva do diretor, apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação, Pedro Almodóvar acredita que o tema esteja dentro dele e que é preciso percorrer várias etapas de trabalho para que ele o descubra totalmente. Sendo assim, ele considera a escrita como uma grande aventura, pois inicialmente desconhece o que tem a dizer, e somente o processo da escrita irá torná-lo consciente do discurso, que na maioria das vezes, é bastante diferente daquilo que pretendia dizer inicialmente.

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida, sendo assim, um processo puramente mecânico. Há sim uma sensação de aventura (SALLES, 2013, p. 47).

Sobre esse gesto de descoberta, Almodóvar refletindo sobre o processo de criação de seus filmes, constata vivenciar a aventura de ir descobrindo a obra, principalmente nos primeiros filmes, porque depois, segundo ele, com a experiência, ele foi ganhando maior consciência de certos procedimentos e maturidade técnica, devido à prática da criação, mas não nega que essa seja uma característica ainda presente em seu processo criativo:

Em geral, só depois de ter terminado um filme me torno consciente do que quis dizer. Durante a filmagem, descubro eu mesmo tudo o que estou fazendo. Naquele momento isso era sem dúvida ainda mais verdadeiro, porque com o tempo adquire-se, de modo inevitável, consciência de outras coisas, temos mais referências (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 33).

E não existe uma teoria fechada e pronta anterior à produção da obra, pois é através da ação do artista que a obra vai se revelando, as tendências poéticas vão aos poucos se definindo, em constante estado de construção e transformação (SALLES, 2013, p. 47). Como vimos, esse processo possui um lento maturar, num “tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro” (SALLES, 2013, p. 40), um tempo que não se guia pelo relógio e que exige do artista um estado de adesão, ou seja, o artista vive a criação, rompendo as fronteiras do ambiente de trabalho, invadindo os espaços do seu cotidiano, podendo descobrir novas dimensões da obra em criação enquanto realiza tarefas domésticas ou quando encontra um amigo no bar, pois a criação é um ato permanente.

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação (SALLES, 2013, p. 40).

Pedro Almodóvar, narrando sobre as etapas do seu processo de criação de um filme, reflete sobre o estado de adesão que Cecilia Salles aponta como uma das características do movimento criador, quando a criação se apodera dos sonhos do artista, e como constata Almodóvar, chegando a impedi-lo de dormir.

Os primeiros esboços são muito enxutos; ali, o importante é que a intriga funcione, com sua lógica, e que me interesse. Para isso basta escrever uma espécie de relatório linear em que todos os elementos da intriga são expostos. Nesse primeiro desenvolvimento posso ver se o argumento me emociona e, como diz em espanhol, *me quita el sueño*. Isso quer dizer que a história que você escreveu se apodera de seus sonhos e o impede de dormir, porque você está tomado por ela. É exatamente isso que sinto quando escrevo um roteiro que me agrada. Se me sinto assim, escrevo uma segunda versão, na qual descubro os cenários, onde aparecem comentários literários sobre elementos de segundo plano. Quando escrevo, há sempre, antes do diálogo, anotações sobre os personagens, sobre o que sentem, suas motivações, a forma como falam. Sempre para evitar mal-entendidos. E também para que aqueles que trabalham no filme tenham o máximo de informações capazes de ajudá-los no que vão fazer. Isso não impede que depois se improvise, durante minhas filmagens se improvisa muito. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 29).

Neste depoimento, Almodóvar nos conta como a prática da criação lhe provoca emoções que o colocam em movimento para trabalhar em uma nova etapa do roteiro. Assim, ao se sentir refém da história que inventa, ele passa ao trabalho de reescritura, fazendo muitas anotações para que o universo ficcional ali esboçado vá ganhando materialidade fílmica. Estas anotações direcionam o trabalho da equipe. Neste caso, o enredo do filme funciona como elemento gerador, sendo que este enredo pode ter sido iniciado a partir de outros estímulos, pois o artista é permeado durante todo o movimento da criação pela sensibilidade e, nesse trajeto, ele pode encontrar novos estímulos em diferentes dimensões da existência, sendo assim, uma imagem, “uma inscrição no muro, imagens da infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana” (SALLES, 2013, p. 61), podem agir como elementos estimulantes para a criação ou mesmo podem ser determinantes para o encontro de soluções de obras em andamento.

Neste gesto permanente da criação, muitas vezes o artista parte de um estado inicial de insatisfação e, aos poucos, constrói um sistema, no qual desenvolve a relação e a conexão entre diferentes elementos narrativos, materiais, estéticos, para assim criar a sua autoria, a obra que será apresentada ao público, lembrando que essa obra não deve ser vista como um objeto símbolo da perfeição. Ela é o resultado de um processo marcado pela busca de uma profunda

verdade, em termos peirceanos¹, uma verdade artística, que o artista tenta materializar através da obra, mas, ao mesmo tempo, é uma verdade que talvez o artista nunca consiga expressar integralmente. E essa percepção, de que essa verdade não foi alcançada, pode levar o artista a desejar começar um novo trabalho, construindo, dessa maneira, o conjunto da sua obra.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização (SALLES, 2013, p. 41).

No caso do cinema, onde existe uma cuidadosa organização do processo de filmagem, em que se calcula o tempo necessário para que todas as cenas sejam filmadas, onde existe um desenho de produção muito bem delimitado para que o processo criativo não ultrapasse os limites orçamentários, e por isso mesmo, o processo é dividido em pré-produção (ensaios, criação de cenários e figurinos, estudo das locações, estudo de luz, criação de storyboard, contratação de equipe, planejamento da alimentação, criação do plano de filmagem, etc.), produção (filmagem) e pós-produção (montagem, tratamento de som e imagem, desenvolvimento de estratégias de divulgação, finalização, dublagem e legendagem, etc.), faz com que o filme seja o resultado da soma de todas essas fases de produção. Um diretor pode não ficar satisfeito com o resultado da filmagem de uma cena, e escutar do seu assistente de direção que não podem mais perder tempo refazendo essa cena, que é preciso seguir com o plano de filmagem. Ao diretor resta, ou cortar a cena durante o processo de montagem do filme, ou assumir a cena, com os problemas de sua realização, caso ela seja vital para o filme. Sendo assim, “o objeto considerado acabado representa, também, de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, o uso de um procedimento – pode ser retomado” (SALLES, 2013, p. 85). No entanto, o cinema possui especificidades em seu modo de produção, pois em um filme finalizado foi gasto um alto orçamento, e dificilmente um cineasta poderá voltar ao set de filmagem ou para a mesa de edição e mudar aquilo que não lhe agrada. Devido a isso, é comum que todas as etapas passem pelo maior processo de amadurecimento possível. Assim, um diretor só inicia os rituais de produção de um filme quando tem certeza de que seu roteiro conquistou

¹ Refiro-me à semiótica desenvolvida por Charles S. Peirce.

uma versão eficiente, onde todos os elementos narrativos e dramáticos estão bem articulados. E ele terá que se sentir seguro quanto ao trabalho dos atores, caso contrário, fará muitos ensaios ou mesmo trocará o elenco, já que, geralmente, a filmagem é um processo onde se exige muita concentração e um alto desempenho de toda a equipe para que o resultado seja satisfatório.

Esta realidade reitera a perspectiva sobre a inexistência da obra perfeita, pois o artista entrega ao público uma obra que tenha uma soma de aspectos que lhe agradam, mas o seu processo de criação é sempre incompleto. Há sempre um detalhe que poderia ter sido feito de outra maneira. Mas essa dita “imperfeição” da obra passa a fazer parte da obra e, pode acontecer, do traço imperfeito se tornar exatamente aquilo que torna a obra mais atraente. Quando olhamos os primeiros filmes de Pedro Almodóvar, podemos encontrar elementos que poderiam ser considerados como “imperfeitos”, mas essa “imperfeição” gerou uma estética tão própria, no caso de Almodóvar, que faz com que seus filmes conquistem o público que, muitas vezes, sente-se atraído pelo que existe de “imperfeito” nos seus filmes. Ele mesmo constata:

A falta de meios dá uma liberdade de criação que se consegue em geral com muita dificuldade, e por vezes não se consegue de modo algum, numa produção normal. *Pepi, Luci, Bom* é um filme repleto de defeitos; quando um filme tem apenas um ou dois defeitos ele é só um filme imperfeito, ao passo que quando esses defeitos atingem uma grande profusão isso se torna um estilo. Era o que eu dizia de brincadeira quando fazia a promoção do filme, mas creio que é bastante verdadeiro (ALMODÓVAR, in STRAUSS, 2008, p. 32).

Pedro Almodóvar afirma, em entrevista a Frederic Strauss (2008), que geralmente escreve diferentes versões do roteiro, com diferentes propostas de cenas e que possui o hábito de ensaiar com os atores antes de filmar. É na sala de ensaio que ele testa diferentes possibilidades dramatúrgicas, adequando este material ao ator, ou seja, ele chega ao roteiro final após um processo de improvisação com os atores, e algumas cenas são definidas a partir do corpo e das possibilidades dramáticas dos atores os quais trabalha, moldando o personagem ao ator, pois para ele, “nada pode igualar o que sai dos corpos, a força da expressão ao vivo” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 231). E Almodóvar aprofunda a questão:

A menos que escribas un papel con un actor en mente, que es algo que trato de no hacer, es imposible encontrar a uno que corresponda al cien por cien con el personaje escrito en abstracto. Lo mejor es elegir al actor

que más se acerque a las características físicas del personaje para a continuación, reescribirlo em función de su edad, su acento, su origen y, sobre todo, la personalidad del actor elegido. Esos câmbios se hacen de manera progressiva durante los ensayos de modo que, al comienzo del rodaje, tienes la impresión de que has encontrado al actor ideal para el papel.¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 240).

A partir desta declaração de Almodóvar podemos supor que, ao trabalhar com regularidade com um mesmo ator, ele possa trazer para a construção do roteiro características e referências daquele ator. Antonio Banderas trabalha com Pedro Almodóvar desde o seu segundo filme, “Labirinto de paixões” (1982), sendo que, o último filme do diretor, “Dor e Gloria” (2019) é protagonizado por ele, cuja interpretação lhe rendeu o prêmio de melhor ator no Festival de Cinema de Cannes, em 2019. Tanto o diretor, quanto o ator, podem ter criado práticas de trabalho que potencializam e alimentam o processo de criação de ambos, já que estão juntos há tantos anos, pois o processo de criação é um movimento que se constrói a partir das trocas do sujeito, internas e externas a ele.

No set de filmagem, Almodóvar afirma que a estrutura do filme está fechada, assim, ele não faz mudanças no enredo, mas se permite a continuar improvisando as situações com os atores, muitas vezes, utilizando propostas de cenas escritas, mas que não entraram no roteiro final. Para o cineasta é importante ter em mãos informações que os atores desconhecem para assim poder improvisar. Ele afirma que “un guion no está terminado hasta que la película no se haya estrenado²”, e o ensaia como se fosse uma peça de teatro (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 411). A partir disso, fica claro que, para Almodóvar, o ator precisa ter disponibilidade e abertura para o improviso, já que a versão do roteiro no set de filmagem não pode ser encarada como definitiva. Ele revela seu método de trabalho:

En los ensayos suelo improvisar mucho. Después reescribo las secuencias para después volverlas a ensayar y así sucesivamente hasta la obsesión. Com las improvisaciones las secuencias suelen alargarse, pero es el mejor modo que conosco de encontrar matices y situaciones

¹ Tradução minha: A menos que você escreva um papel com um ator em mente, algo que tento não fazer, é impossível encontrar um que corresponda cem por cento ao personagem escrito no resumo. É melhor escolher o ator mais próximo das características físicas do personagem e reescrevê-lo com base em sua idade, seu sotaque, sua origem e, acima de tudo, a personalidade do ator escolhido. Essas mudanças são feitas progressivamente durante os ensaios, para que, no início das filmagens, você tenha a impressão de ter encontrado o ator ideal para o papel.

² Tradução minha: Um roteiro não está concluído até que o filme tenha estreado.

paralelas que, desde el respeto envarado al texto, nunca descubriría. Después de estirarlas y hacerlas explotar, vuelvo a reescribirlas tratando de sintetizar lo improvisado. Y vuelto a ensayar. (A veces ruedo dos versiones de la misma escena y reconozco que en ocasiones monto “la improvisada”)¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 411).



Figura 59: Pedro Almodóvar ensaiando com Penélope Cruz no set de filmagem de “Abraços partidos”.²

Assim, a partir dos ensaios e dos improvisos, ele reescreve o roteiro e, segundo ele, de forma obsessiva, muitas vezes explodindo a cena para então reconstruí-la. E mesmo durante a filmagem, pode filmar duas versões diferentes da mesma cena. Esse sistema de trabalho também pode gerar a necessidade de adaptações por parte da equipe. Almodóvar conta que

¹ Tradução minha: Nos ensaios eu costumo improvisar muito. Então, reescrevo as sequências para depois voltar a ensaiar e assim sucessivamente até a obsessão. Com as improvisações, as sequências tendem a aumentar, mas é a melhor maneira que conheço de encontrar nuances e situações paralelas que, respeitando o texto, nunca descobriria. Depois de aumentá-las e fazê-las explodir, volto a reescrevê-las tentando sintetizar o que foi improvisado. E volto a ensaiar. (Às vezes filmo duas versões da mesma cena e admito que há ocasiões que monto “a improvisada”).

² Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

durante a filmagem de “Ata-me” foi necessário o entendimento e a adaptação entre ele e a atriz Victoria Abril, pela sua forma de trabalhar:

Tivemos de fazer uma aprendizagem mútua, porque o método de trabalho dela não tinha nada a ver com o meu. Victoria quer sempre se sentir segura antes de filmar. Mesmo que eu prepare todas as minhas cenas com antecedência, há muitas coisas que só surgem quando começo a filmar, e ela não estava habituada a improvisar tanto, nem que um diretor lhe pedisse tantas coisas à última hora. Isso a perturbava, preocupava-a. Eu não queria que ela decorasse seus diálogos, para que estivesse completamente aberta, e ela só compreendeu essa forma de trabalhar – foi o que me disse – quando percebeu que não precisava inventar, porque eu inventaria tudo, e ela só precisava ser extremamente flexível para apanhar, em pleno voo, todas as ideias que eu lhe lançava. Victoria estava também muito desconcertada com sua personagem, que exprime sentimentos à flor da pele. Era uma mulher pronta a explodir, a gritar, mas com um enorme pudor de manifestar os sentimentos e as emoções mais simples, como pessoa e como atriz. Isso lhe dava medo, não apenas porque era necessário que fosse convincente, mas porque exijo um envolvimento pessoal da atriz. Foi um percurso que fizemos juntos (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 120).

Almodóvar, ao relatar sobre a sua relação de trabalho com a atriz protagonista do filme, nos revela como durante o processo de filmagem inúmeras possibilidades de criação surgiam, fazendo com que o resultado final fosse a expressão das escolhas artísticas que eram feitas a cada momento. Assim, “o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis”, pois “o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos diferentes possibilidades de obras habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo” (SALLES, 2013, p. 34).

Ao optar por promover, durante a filmagem, uma série de experimentações, através do exercício da improvisação, Almodóvar amplia o leque de possibilidades do resultado final. Sendo que, este resultado, depende também da qualidade do diálogo e das interações entre o diretor e a sua equipe. Neste depoimento, fica claro que ele e Victoria Abril precisaram passar por um processo de adaptação para que conseguissem realizar o trabalho, já que possuíam maneiras distintas de conduzir a criação de cenas. No entanto, Almodóvar confessa que “existe uma direção diferente para cada ator, e é o ator que exige um ou outro tipo de trabalho” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 39), sugerindo que cria diferentes procedimentos de

direção a partir das qualidades do elenco. Mas ele admite: “meu objetivo é levar os atores à expressão que desejo e da qual tenho uma ideia muito precisa” e que, para atingir este fim, “todos os meios são válidos” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 40), revelando, assim, uma permeabilidade processual, ou seja, para ele não existem procedimentos estáticos e definitivos.



Figura 60: No set de filmagem do filme “A flor do meu segredo” (1994), ensaiando com Marisa Paredes a reação da personagem Leo.¹

Como o artista está em movimento contínuo, pois, como já foi dito, é “feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente” (SALLES, 2013, p. 34), a criação surge neste terreno comum, constituído pela soma dos gestos criativos de cada membro da equipe. Assim, existem interações internas e externas ao processo de criação responsáveis pela construção da obra.

Além do mais, esta maneira de Almodóvar conduzir o processo de criação de um filme, ensaiando com os atores, testando diferentes possibilidades de cenas, para assim chegar à cena

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

final filmada, nos revela que o fazer artístico é um processo onde existem etapas a serem cumpridas, a fim de capturar camadas mais profundas de conteúdos significativos. Ou seja, uma obra de arte não nasce de uma vez, ela é fruto de investigação e de experimentação do artista, que é guiado pela lógica da incerteza, pois a sua prática criativa o provoca a ir tateando o universo da obra, o obrigando a fazer escolhas, e que é importante reiterar, em um processo que envolve “seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções” (SALLES, 2013, p. 34). São os gestos da criação que transformam tudo aquilo que o artista encontra em si e no mundo em poesia, filme, coreografia, música. Gestos incertos, muitas vezes feitos a partir da crise, da falta de respostas que geram novas perguntas, de descobertas que provocam o êxtase, ou de terríveis confrontos capazes, inclusive, de implodir a obra.

O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso (SALLES, 2013, p. 35).

No entanto, as especificidades de cada processo de criação geram diferentes modos de raciocínio, fazendo com que cada artista encontre o seu método de trabalho. Podemos deduzir com isso que um mesmo artista possa experimentar ou possa se colocar em situações nunca antes vividas a partir da escolha de novos procedimentos de pesquisa e criação. O importante é a tensão existente entre “o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo” (SALLES, 2013, p. 68) que caracteriza qualquer ato criador. Neste processo, existe um embate entre o desejo de concretização do artista e os limites que a realidade impõe. Almodóvar revela que o filme “Kika” lhe rendeu as piores críticas, mas que não foi devido a isso que o filme lhe gerou enorme insatisfação:

Ao filmá-lo fui rapidamente obrigado a admitir que não poderia tirar nada dos dois intérpretes masculinos, Peter Coyote e Alex Casanova, que na realidade não foram feitos para os personagens que deveriam interpretar. O papel de Alex Casanova era muito mais interessante no roteiro, era um rapaz muito simpático e ao mesmo tempo repugnante. Faltava completamente a Alex Casanova a sensibilidade para fazer esse papel. Também tive desilusões com a técnica. Pedira coisas novas ao diretor de fotografia, porque Kika era um filme em que se podia jogar

com o vídeo através da personagem da Victoria. Todos os ensaios que me mostraram com o vídeo não prestavam; eu queria controlar essa imagem de vídeo de forma que pudesse trabalhar a luz, mas não foi possível, e fui obrigado a renunciar a muitas ideias de direção, perdendo muito tempo. Visualmente, o filme foi uma grande frustração para mim (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 238).



Figura 61: A personagem Andrea Cara Cortada, interpretada por Victoria Abril, andava com uma câmera de vídeo acoplada ao corpo, registrando notícias que eram transmitidas em seu programa diário na TV, chamado “O pior do dia”. Devido a essa característica da personagem, Almodóvar desenvolveu algumas ideias de direção, as quais não conseguiu bons resultados no momento da filmagem, sendo obrigado a abandonar suas ideias. Fotografia de cena do filme “Kika” (1994).¹

Portanto, a obra surge nesta tensão entre limite e liberdade, “liberdade significando possibilidade infinita e limite estando associado a enfrentamento de restrições” (SALLES, 2013, p. 68). A liberdade permite que o artista faça escolhas, no entanto e, principalmente, faz com que ele seja responsável pela qualidade dessas escolhas, tanto aquelas escolhas que ele pode fazer, como aquelas que ele não pode, como no caso técnico que Almodóvar enfrentou,

¹ Imagem retirada da internet, do aplicativo Instagram, do perfil criado pelos fãs de Almodóvar.

em relação ao seu desejo de manipulação da linguagem do vídeo dentro do filme, a qual ele não conseguiu, fazendo com que perdesse bastante tempo durante a filmagem em procedimentos sem bons resultados. Ele também chegou ao entendimento de que os atores, os quais escolheu para interpretarem dois personagens importantes, não podiam lhe oferecer o registro de interpretação que ele, como diretor, procurava como resultado do processo de criação desses personagens. Sobre os limites que surgem durante a criação, Cecilia Salles afirma:

Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço (SALLES, 2013, p. 69).

Entretanto, existe uma dicotomia nesta relação do artista com o limite, pois ao mesmo tempo que o limite pode servir como elemento dinamizador do processo criativo, obrigando o artista a experimentar novas técnicas e procedimentos de trabalho, fazendo com que ele lide com aquilo que não foi previsto e buscando respostas para as questões que se colocam durante a criação, o limite pode também conduzir o artista a resultados insatisfatórios. Fato que nos faz refletir sobre a complexidade da relação entre o projeto poético de um artista e as possibilidades de execução deste projeto, sendo que o projeto acaba sendo o resultado dos procedimentos e encontros possíveis. Pois “criar livremente não significa poder fazer qualquer coisa, a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. As delimitações são como as margens de um rio pelo qual o indivíduo se aventura no desconhecido” (SALLES, 2013, p. 69).

O limite pode ser também criado pelo próprio artista, delimitando as fronteiras do seu trabalho a fim de criar uma linguagem ou uma estética. Um cineasta pode definir uma paleta de cores que deverão ser utilizadas em uma obra, pensando em conseguir um determinado resultado ou estabelecer limitações quanto ao uso da luz, a fim de criar cenas mais claras ou escuras. Assim, os limites também podem servir à construção da obra, criando parâmetros e objetivos a serem alcançados, mas que foram conscientemente pensados pelo artista como proposta de trabalho, pois “o artista é um livre criador de limites, do cumprimento ou da superação desses elementos. O artista é um criador de leis, um livre criador de leis infinitas” (ACCIOLY, 1977 apud SALLES, 2013, p. 72).

O depoimento de Almodóvar, citado acima, também nos provoca a refletir sobre a questão da experimentação como mecanismo de criação. Almodóvar fez uma série de testes,

pretendia controlar a imagem do vídeo e, mesmo quando ele vai para a sala de ensaio com os atores com os quais trabalha, ele, na verdade, está trazendo, como técnica de trabalho, a prática da experimentação. Ou seja, o processo de criação é marcado por sua natureza investigativa: “a experimentação e a percepção seriam campos de testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador.” (SALLES, 2013, p 144).

No entanto, a experimentação é norteada pelos princípios que caracterizam o projeto poético de cada artista, sendo assim, possuem limites. E a experimentação é um movimento que revela uma tendência, ou seja, apresenta elementos que se repetem ou mesmo que aparecem com constância durante a criação. Além do mais, os artistas utilizam diversos meios para experimentar. Assim, “encontramos testagens em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, tratamentos de roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, storyboards” (SALLES, 2013, p. 144), utilizados de maneiras diferentes e, muitas vezes, de modos singulares por cada artista, revelando diferentes formas de condução do processo de criação.

Nesse processo de experimentação, cujo objetivo é a construção da obra de arte, é comum que parte do material produzido seja descartado ou destruído, algo, por vezes, doloroso para o artista, pois significa que cenas sejam excluídas do filme final, para que a obra possa atingir certos objetivos que, para o artista, são importantes de serem alcançados. No depoimento abaixo, Almodóvar reflete sobre a importância do trabalho de edição, vital para a construção da verdadeira narração do filme, e revela como a experimentação durante a filmagem lhe possibilita enriquecer esse processo de descoberta do filme final:

A montagem me interessa muito e tive oportunidade de editar todos os meus filmes com o mesmo montador, José Salcedo, que é excelente. O trabalho dele se desenvolve sobretudo no momento daquilo que aqui chamamos *el afinado* – isto é, os últimos detalhes, as últimas correções da montagem – trabalho que, nesse momento, se torna muito sutil. Nessa hora é preciso saber encontrar os dois fotogramas que se deve suprimir numa cena para intervir no ritmo da narração. Mas a montagem de meus filmes impõe-se em primeiro lugar pela planificação do trabalho, sendo até ditada pela forma como filme. Agora que tenho mais dinheiro e que sinto mais o medo da filmagem, faço muito mais tomadas que antes. Normalmente, filmo várias versões de uma mesma sequência, diferente, sobretudo, do ponto de vista do tom – a escala de planos não varia, ou varia muito pouco – e tento filmar cada cena de acordo com a visão de cada personagem que nela participa. Faço isso principalmente para ter mais possibilidades no momento da montagem. A narração, a estrutura

do filme já devem ter sido impostas pelo argumento, mas pode-se dizer que o local onde se desenvolve a narração do filme é a mesa de montagem. Fazer muitas tomadas é particularmente interessante para o trabalho com os atores (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 137).

Almodóvar criou uma metodologia que considera a experimentação como uma etapa do trabalho, assim, essa experimentação acontece na sala de ensaio, onde constrói com os atores os personagens a partir da realidade de seus corpos, na forma como filma, se permitindo improvisar com os atores no set de filmagem e criando muitos planos de filmagem, de acordo com a perspectiva de diferentes personagens, para então possibilitar que, no processo de montagem, possa experimentar várias possibilidades dramáticas para a construção da narração final do filme. Fica evidente que outras possibilidades dramáticas, que foram descartadas, desencadeariam outros formatos finais. Assim, temos a questão das ‘escolhas’, feitas a partir do olhar de um artista, determinando os direcionamentos do processo criativo. Cecilia Salles problematiza essa questão:

Preferimos falar da experimentação como movimento e não como evolução; não há segurança por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. Nas idas e vindas do processo, assistimos a muitas recuperações de formas negadas (SALLES, 2013, p. 153).

Dessa maneira, a experimentação é um processo marcado por idas e vindas, por descobertas e retomadas, por aceitação e negação, sem nenhuma garantia de obtenção de plena satisfação. Como metodologia de trabalho, é um procedimento arriscado, mas extremamente fundamental, porque é a partir da experimentação que o artista pode ir ajustando os elementos que constituem a obra, até que encontre o formato ou o registro que lhe interessa e que esteja de acordo com o seu projeto poético.

Estamos no universo da concretização do projeto poético do artista, em que a experimentação mostra-se como seu momento de exploração. Ao corrigir ou modificar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitando para ele próprio o que espera da obra e, assim, seus propósitos ganham contornos mais nítidos. Ao mesmo tempo, esse mesmo conjunto de princípios coloca a obra em constante avaliação e julgamento (SALLES, 2013, p. 154).

Vale ressaltar que Almodóvar gosta muito do processo de montagem do filme e, segundo ele, isso influencia a forma como escreve seus roteiros. Ou seja, ele constrói a escrita ficcional considerando também uma das etapas de produção do filme, a montagem. Sendo assim, muitas escolhas dramáticas podem ter sido feitas influenciadas por esta etapa do trabalho. Além do mais, por valorizar o processo de montagem quando escreve os roteiros, ele acredita que isso permita, inclusive, modificar o tempo de edição do filme, possibilitando que uma semana após as filmagens, ele já tenha uma primeira versão. Almodóvar afirma:

En el montaje es donde realmente se narra la película. Disfruto mucho durante este proceso. Cuando escribo el guion ya pienso en el montaje, mejor dicho, mis guiones están escritos de modo que incluyen el modo de montar el material filmado. Por eso tardo tan poco en tener la primera versión: una semana después de terminar el rodaje. A partir de ese momento, cuando solo hay que desplazar un plano o quitar dos fotogramas de aquí o tres de allá, el papel del montador es esencial. En ese sentido, Pepe Salcedo es excelente. Un mago¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 341).

Somado a isso, o domínio das formas de manipulação da matéria-prima, cuja qual o artista trabalha, faz com que ele possa extrair as qualidades daquela matéria, em favor da criação da obra. Cada linguagem artística possui um tipo de matéria-prima específica, que a caracteriza. Um roteirista tem como matéria-prima o enredo, os personagens, os ambientes da história, os quais ele pode criar relações e construir trajetórias surpreendentes a partir do domínio das técnicas de criação do roteiro, pois pode trabalhar com elipses, com fragmentação narrativa, com estruturas invertidas, com o tempo dramático, brincar com o ritmo da narrativa, criar momentos de suspensão, de mistério, de tensão, fazendo uso da manipulação de informações que só ele conhece. Um diretor de cinema tem como matéria-prima os atores, a direção de arte, os enquadramentos fotográficos de cada cena, o clima ficcional, as cores, a construção das

¹ Tradução minha: A montagem é onde o filme é realmente narrado. Desfruto muito desse processo. Quando escrevo o roteiro, já penso na montagem, melhor dizendo, meus roteiros são escritos para incluir a maneira de montar o material filmado. É por isso que levo tão pouco tempo para ter a primeira versão: uma semana depois de terminar as filmagens. A partir desse momento, quando só é necessário mover um plano ou retirar dois fotogramas daqui ou três de lá, o papel do montador é essencial. Nesse sentido, Pepe Salcedo é excelente. Um mago.

imagens, os sons, a música, enfim, uma série de elementos que são utilizados e combinados para criar o resultado o qual o cineasta sonhou.

Sendo assim, a escolha da natureza da matéria-prima feita pelo artista determinam o resultado final. Quando Almodóvar opta por convidar um ator para interpretar um personagem, ele terá que trabalhar a partir dos registros de interpretação que aquele ator consegue alcançar. Ele reflete aqui sobre essa questão, a utilização da matéria-prima, pois, no caso, ele estava dirigindo o ator Gael Garcia Bernal, no filme “Má educação”, e ao descobrir que o ator lhe trazia com mais facilidade uma faceta do personagem, ele passa então a explorar esse elemento. Lembrando que Almodóvar geralmente adapta seus personagens aos atores que irão interpretá-los:

Quanto a Gael, talvez também por razões culturais, uma vez que ele vem do México, não inspira e não provoca esse sentimento lúdico e terno que poderia ser conveniente à personagem de Juan. Quando filmamos as cenas em que ele interpreta Juan, em contrapartida, ele exprimia muito bem sua dureza implacável e mesquinha. Tentei fazer com que a personagem tivesse um pouco mais de humor e calor, mas não pegou. Por isso adaptei a personagem de Juan àquilo que Gael inspira, o que não quer dizer que tenha renunciado a uma parte da personagem, mas sim que tirei o máximo partido daquilo que Gael me oferecia inconscientemente: uma parte mais sombria, muito interessante para o filme (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 269).

Portanto, o que poderia ser considerado uma limitação passa a direcionar novas descobertas. Gael Garcia Bernal trazia com muita facilidade o aspecto sombrio do personagem e sentia dificuldade em trazer o registro lúdico, então, Almodóvar, percebendo este fato, passa a explorar este elemento, utilizando-o na construção do personagem, pois acreditava se tratar de uma característica que dialogava com o universo fílmico em criação. Sendo assim, ele manipula a sua matéria prima, o ator, em favor da construção da dramaturgia do roteiro, já que explora, em maior profundidade, um determinado caráter do personagem. Como afirma Fayga Ostrower:

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir

um trabalho e mesmo ampliá-lo em novas direções (OSTROWER apud SALLES, 2013, p. 74).



Figura 62: Gael García Bernal em “Má educação” (2003), interpretando um personagem que vive diferentes personas: Ángel, Juan e Zahara.¹

Assim, as qualidades da matéria-prima são, ao mesmo tempo, limitadoras e provocadoras de novas possibilidades, podendo modificar a expressão artística. Sendo que fazem com que o artista se coloque em movimento, em busca de formas de trabalhar a matéria-prima com as qualidades intrínsecas a ela, que se revelam durante o processo de criação.

Todo esse processo envolve manipulação que implica em um movimento dinâmico de transformação em que a matéria-prima recebe novas feições, pela ação artística. Na medida que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se (SALLES, 2013, p. 77).

Essa manipulação da matéria-prima pode fazer com que ela ganhe artisticidade. Um exemplo é a manipulação que Almodóvar faz de alguns elementos da cultura popular, como os

¹ Foto retirada da internet, do aplicativo Instagram, no perfil criado por fãs de Almodóvar.

enredos melodramáticos, ou mesmo o caráter barroco de suas imagens e personagens, carregadas de cores e informações. Ao ir selecionando e criando relações entre elementos, muitas vezes, até pouco valorizados pelos patrocinadores do dito “bom gosto” estético, Almodóvar faz com que um elemento considerado feio ou de mau gosto, ganhe valor artístico, pela forma com que ele manipula esses elementos, criando tessituras visuais carregadas de singularidade, ou seja, “isto nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria-prima. Sob esta perspectiva, todas tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela” (SALLES, 2013, p. 77).



Figura 63: No filme “Fale com ela” (2002), a atriz Rosario Flores interpreta uma toureira que acaba sendo gravemente ferida na arena por um touro. Almodóvar traz para a tela uma tradição cultural do seu país, mas coloca uma mulher em um papel usualmente masculino. Nesta imagem, Almodóvar ensaia com a atriz, no set de filmagem.¹

É importante observar que Almodóvar é o roteirista e o diretor de seus filmes. Sendo assim, ele pode modificar, com muito mais liberdade, aspectos do roteiro. O fato do cineasta acumular as duas funções promove o intercâmbio dessas funções, ou seja, ele passa a trabalhar, em determinado momento, tanto na revisão da dramaturgia do roteiro, como na construção da materialidade fílmica. Isso permite que ele possa transformar personagens, cortar diálogos ou

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

aumentá-los conforme o seu processo de aprofundamento dos personagens, pode tirar e colocar cenas, manipular a estrutura dramática para que alcance um determinado resultado como diretor. Em vista disso, a construção do discurso do filme, através da manipulação de situações e imagens, ocorre na intersecção entre o olhar do roteirista e o olhar do diretor. Ele afirma sobre o processo de filmagem do filme “Maus hábitos” (1983):

En *Entre tinieblas* ya aparece mi fascinación por los personajes femeninos, mi buen entendimiento con muchas de las actrices que con el tiempo serían claves en mí filmografía, y también supuso el contacto con un problema con el que me he enfrentado más de una vez: un casting inadecuado.

El guion de *Entre tinieblas* daba mucha mayor importancia al personaje de Yolanda Bel, pero dada la incapacidad de la actriz, me vi obligado a cercenar el personaje y trasladar su parte a los personajes que la rodeaban, o sea, las monjas. Según empobrecía el papel de Yolanda Bel, me alejaba del guión original. Sin embargo, en mi intento por salvar la película, fui enriqueciendo los personajes de las monjas y al final son ellas el centro de la intriga. La gran historia que aprendí fue que no hay que tirar nunca la toalla y aprovechar todo lo que está vivo en un rodaje, y las monjas estaban muy vivas.¹ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 57).

A história de produção do filme “Maus hábitos” (1983) possui uma situação que nos possibilita refletir também sobre a questão dos limites criados a partir da realidade de trabalho do artista. Almodóvar conta que foi contatado por um homem muito rico e famoso na Espanha, Luis Calvo, que naquele período estava apaixonado e casado com a atriz Cristina S. Pascual, que ameaçava abandoná-lo. Desesperado, ele estava disposto a dar a ela qualquer coisa para mantê-la ao seu lado. Assim, ela lhe pediu que criasse uma produtora que financiasse filmes, os quais ela pudesse atuar. Luis Calvo, portanto, fundou a Produções Tesouro e perguntou a Cristina S. Pascual com quem ela queria trabalhar. Ela respondeu: Berlanga, Zulueta e

¹ Tradução minha: Em *Maus hábitos* já aparece minha fascinação pelos personagens femininos, meu bom entendimento com muitas das atrizes que com o tempo seriam chaves em minha filmografia, e também entrei em contato com um problema que já enfrentei mais de uma vez: um elenco inadequado. O roteiro de *Maus hábitos* dava muito maior importância à personagem de Yolanda Bel, mas dada a incapacidade da atriz, me vi obrigado a reduzir o personagem e passar a sua parte aos personagens que a rodeavam, ou seja, as freiras. Como o papel de Yolanda Bel empobreceu, me afastei do roteiro original. No entanto, na minha tentativa de salvar o filme, eu estava enriquecendo os personagens das freiras e, ao final, são elas o centro do enredo. A grande história que aprendi foi que você nunca deve jogar a toalha e aproveitar tudo o que está vivo em uma filmagem, e as freiras estavam muito vivas.

Almodóvar. Desta maneira, Luis Calvo ligou para Almodóvar perguntando se ele tinha um projeto e, durante a conversa, sugeriu que Cristina S. Pascual fosse a atriz principal. Almodóvar encarou a situação de maneira positiva e resolveu explorar todas as possibilidades, escrevendo um roteiro com uma personagem principal que, segundo ele, “seria o sonho de qualquer atriz” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 54). No entanto, como afirma Almodóvar, Cristina S. Pascual não apresentou, durante o processo, um trabalho “vivo”, condizente com o que ele esperava como diretor, e isso o obrigou a fazer modificações no roteiro enquanto filmava, trabalhando na intersecção entre o roteirista e o diretor. Assim, o limite imposto pela realidade de produção do filme o fez modificar o roteiro, dando espaço para o desenvolvimento de personagens que, à priori, tinham trajetórias menos desenvolvidas.

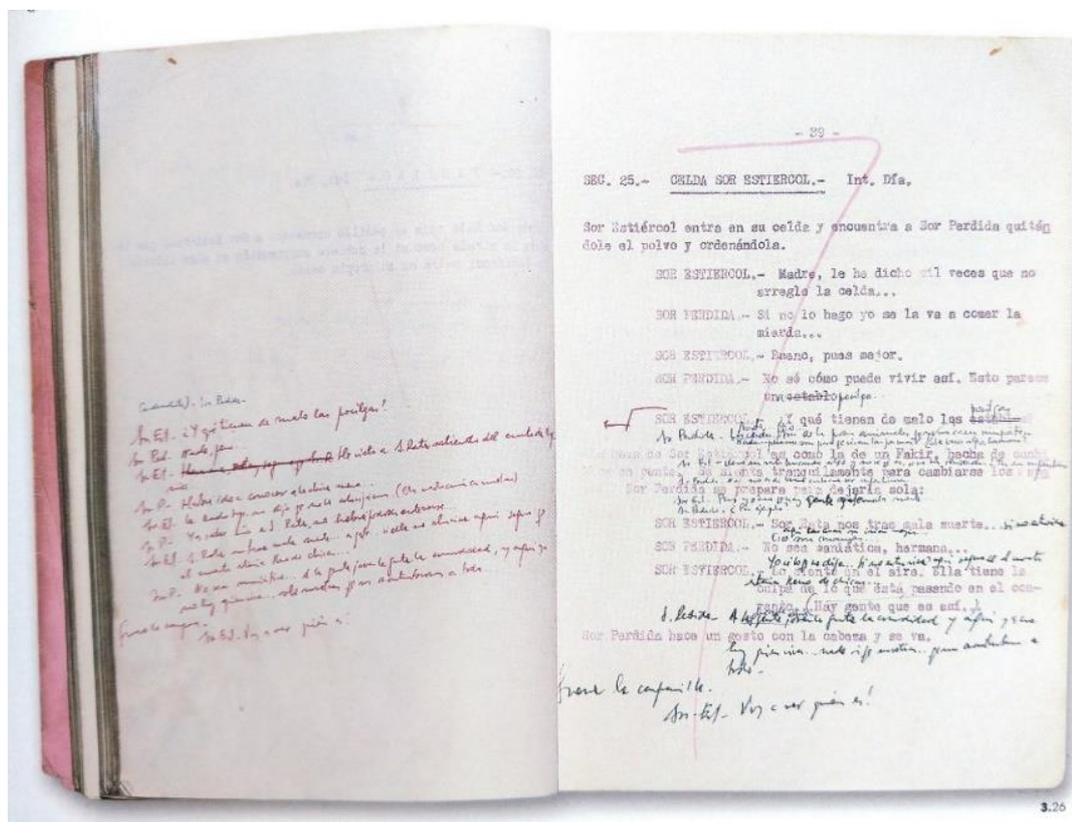


Figura 64: Roteiro do filme “Maus hábitos”, modificado durante a filmagem.¹

Portanto, as qualidades e características da matéria-prima são responsáveis por dar forma à obra em criação, são responsáveis pelo seu conteúdo, pela construção de um discurso, já que a relação entre forma e conteúdo é determinante, um não existe sem o outro. É a partir

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

da forma que o artista constrói o conteúdo e, todo conteúdo exige uma forma para que ganhe eficiência comunicativa. Como afirma Bakhtin, “o objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado ou de uma forma artística plena de conteúdo” (apud SALLES, 2013, p. 78).

A originalidade de uma obra surge a partir das tessituras que o artista cria entre as diferentes qualidades, de diferentes matérias-primas, selecionadas por ele, que são unidas de tal maneira, que fundam um sistema próprio. A inovação ou a singularidade de uma obra está relacionada ao modo como os elementos selecionados são colocados juntos. “Bakhtin (1992) afirma que a atividade estética tem o poder de reunir o mundo disperso. João Cabral de Mello Neto (1981) define a criação como composição, ou seja, arrumação de coisas exteriores para criar um objeto” (SALLES, 2013, p. 95).



Figura 65: As três freiras nesta cena do filme “Maus hábitos” (1983) são as atrizes, da direita para a esquerda: Marisa Paredes, Carmen Maura e Chus Lampreave, parceiras de trabalho constantes de Pedro Almodóvar. Na foto também, fazendo um show no convento como cantora, está a atriz Cristina S. Pascual.¹

¹ Imagem fotografada do livro “Los Archivos de Pedro Almodóvar”, edición de Paul Duncan, en colaboración con Bárbara Peiró – Köln: Taschen, 2017.

Almodóvar afirma gostar da artificialidade, pois o que lhe seduz como diretor é o artifício e a representação (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 145). Como ele mesmo afirma, “uma das coisas mais maravilhosas que o cinema proporciona” é “fazer do inverossímil, algo verossímil” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 43). E uma de suas técnicas como diretor é tratar seus argumentos, com caráter ficcional e até mesmo irreal, de forma naturalista e com veracidade. Para conseguir essa qualidade, ele afirma utilizar como armas os diálogos e a interpretação dos atores (STRAUSS, 2008, p. 43), os quais são dirigidos a agirem com naturalidade diante de qualquer situação, mesmo que seja uma situação delirante e escabrosa. Ou seja, existe neste processo uma ação transformadora, pois o cineasta parte muitas vezes de situações irreais, as quais ele articula em um sistema que as tornam críveis para o espectador, que aceita como real o universo proposto por ele, criando empatia e capturando a atenção do público. Esta ação transformadora é conduzida pela sua percepção artística, “como atividade criadora da mente humana”, cuja “lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede, ao longo do processo. É a construção de mundos mágicos gerados de estímulos internos e externos recebidos por meio de lentes originais” (SALLES, 2013, p. 95).

A percepção artística, como atividade criadora, está relacionada à forma como o artista encara o mundo e, neste processo, as situações, os personagens, as cores, os objetos do mundo que lhe tocam a sensibilidade são selecionados, retirados do caos da vida. Podemos observar que existe em cada artista um universo perceptivo que determina a singularidade do seu olhar, pois “a percepção é naturalmente seletiva: escolhemos “o que é significativo e relevante e fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências” (MUNSTERBERG, 1983: 28 apud SALLES, 2013, p. 97). Falamos já de alguns elementos que são selecionados por Almodóvar para criar seus universos fílmicos. Tanto dos personagens marginais e pertencentes às minorias sociais, quanto das tradições folclóricas espanholas, a publicidade, o cinema, a literatura, o teatro, as histórias em quadrinhos, o melodrama, a comédia, etc., ou seja, todos esses universos e elementos são selecionados e articulados por Almodóvar, utilizando para isso a sua percepção de mundo. Ele afirma sobre o processo de escolha dos objetos e móveis utilizados em seus filmes: “um objeto pode provocar uma emoção intensa sem que eu precise saber a que cultura pertence, que tradição representa. Sei apenas que meus olhos o amaram à primeira vista” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 115).

Nesta afirmação, Almodóvar revela que se guia por uma percepção sensível, numa relação sensorial direta com o mundo que lhe cerca, colocando a questão do afeto e do que agrada ao olhar como algo mais importante do que qualquer informação relacionada à origem do objeto, ou a qual tradição pertence.



Figura 66: Almodóvar no set de filmagem do filme “De salto alto” (1991), dirigindo a gestualidade da personagem Letal, interpretada por Miguel Bosé.¹

Como vimos, o diretor também afirma só ter consciência de tudo aquilo que deseja revelar e dizer com um filme após a sua conclusão, quando o filme é apresentado ao público. Esta afirmação é bastante elucidativa de como Almodóvar experiencia o seu trabalho, articulando o sensível e o intelectual, mas, principalmente, permitindo-se mergulhar livremente nas coisas do mundo que lhe tocam o sensível.

Seu processo de reinvenção do real, de transfiguração da vida para a criação de um universo ficcional, é marcado pela forma que o artista se aproxima da realidade, onde ele captura diferentes peças que compõem um mosaico de elementos, nos quais ele estabelece conexões novas, de acordo com as características do seu projeto poético e, no caso de Almodóvar, com as especificidades que acabamos de refletir. Um processo que implica seleção, apreensão, transformação para então, ressignificar através da obra em criação. A singularidade

¹ Foto retirada do aplicativo Instagram, do perfil criado por fãs de Pedro Almodóvar.

de cada obra ou de cada artista está exatamente na natureza e na forma como são feitas tais combinações perceptivas, assim como “no modo como são concretizadas” estas combinações. (SALLES, 2013, p. 108).

A obra de arte é uma consequência do olhar do artista para o mundo, um olhar sensível e singular. E é a partir dos recursos materiais e das técnicas de criação utilizadas pelo artista, que ele consegue transformar em sua obra os elementos capturados no caos do mundo. Ou seja, a qualidade das técnicas e da matéria-prima são determinantes e fazem parte de um processo onde existem muitas escolhas, uma constante tomada de decisões que leva o artista a promover “cortes, substituições e adições”, pois é “a movimentação de peças que faz novas formas surgirem”, e fazem com que o seu conteúdo possa ser trazido à tona (SALLES, 2013, p. 112). Através de combinações, muitas vezes insólitas, o artista pode abrir espaço para a criação de sua autoria, imprimindo através da obra o seu traço tão característico.



Figura 67: Pedro Almodóvar Caballero¹

¹ Foto retirada do aplicativo Instagram, de página criada por fãs de Pedro Almodóvar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de criação é um movimento comunicacional de profunda complexidade vivido pelo artista, pois, durante a criação da obra, ele aciona uma rede de informações oriundas de diferentes esferas da sua realidade e experiência, articulando elementos da sua cultura e da sociedade onde está inserido, da sua subjetividade e da sua memória como indivíduo, da sua forma de olhar o mundo e de se relacionar com a tradição, criando tessituras semióticas através da manipulação dos elementos que constituem a obra.

Pudemos entender, através da análise dos elementos dramáticos e das técnicas narrativas utilizadas por Pedro Almodóvar para a criação de dois de seus filmes e através da análise de alguns procedimentos de trabalho utilizados na sua prática como diretor, como o cineasta cria camadas dramatúrgicas ao sobrepor referências e informações em um mesmo universo ficcional, conferindo profundidade humana aos seus personagens e tramas e, ao mesmo tempo, permitindo-se trabalhar em constante processo de investigação e experimentação.

Almodóvar é um contador de histórias. E ele mesmo se coloca nessa tradição dos contadores de histórias quando afirma que seus trabalhos, desde o início, sempre foram narrativos, “contavam uma história” pois quando pegou a câmera pela primeira vez, esse foi o seu “mais forte desejo”, contar uma história (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 21). Assim, para ele, o importante é estar “no interior da invenção” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 258), e “fazer do inverossímil algo verossímil”, (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p.43), ou seja, seu interesse, como criador, é a construção de uma realidade ficcional artificial e representada, pois para ele “falar de realidade é também falar de manipulação”, já que a realidade existe para ser deformada, portanto, para ele um filme será sempre uma representação e “uma representação comporta sempre um artifício” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 184).

Desta maneira, pudemos nos aproximar da forma como ele cria seus sistemas cinematográficos, manipulando a forma como organiza no tempo os elementos dramáticos, através da articulação e sobreposição de diferentes materiais, criando tessituras narrativas em paralelo, num constante jogo entre textos e filmes que afetaram a sua sensibilidade em confronto com a sua forma de olhar o mundo. A partir daí, surge a substância do seu cinema. Ou seja, no confronto e na fricção entre a bagagem que ele carrega como artista com o gesto presente da criação, nasce o seu projeto poético, a criação de sua realidade fílmica representada e artificial, plena de verdade artística.

O processo de criação possui natureza comunicacional por excelência, pois se constitui através de troca interna e externa ao indivíduo. Como afirma Vincent Colapietro, o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado, pois é a partir das relações e interações do artista com o mundo que surge a criação, não existindo, dessa maneira, o gênio solitário, desmistificando o processo de criação da obra de arte, que nada mais é do que o resultado da convivência de mundos possíveis. A própria construção do pensamento tem uma forma plural, pois se constitui a partir de uma rede de informações e conexões díspares. Assim, pudemos perceber a complexidade do movimento criador, o qual é dinâmico e incerto.

O cinema de Pedro Almodóvar surge também de interações tanto temáticas, quanto estéticas, quanto humanas, pois o diretor constitui o seu projeto poético utilizando a reinvenção e a transformação de materiais retirados da sua própria obra e da obra de outros autores, algumas vezes, fazendo destes materiais matrizes geradoras de novos trabalhos, que se configuram como embriões ampliados, num labirinto de relações onde prevalece algumas de suas obsessões, como o universo feminino, o *kitsch*, a literatura, o teatro, a metalinguagem, ou seja, o cinema no cinema, as cores fortes, o excesso barroco na composição de suas dramaturgias e imagens. Para atingir os seus objetivos, vem trabalhando de maneira recorrente com um mesmo grupo de profissionais e optando por continuar a filmar na Espanha, mesmo tendo alcançado enorme sucesso internacional. Almodóvar compreende a importância de nutrir os territórios que lhe dão sustentação para concretizar o cinema que sonha.

Dessa maneira, cultiva histórias ao longo do tempo através da prática da escrita, coleciona notícias e *fait divers*, guarda objetos em caixas os quais possam lhe trazer uma história, semeando ao seu redor pistas e informações, os quais ele, como um detetive, tenta desvendar os seus mistérios, atrás das narrativas capazes de lhe *quitar el sueño*. Ele mesmo afirma trabalhar como um detetive:

(...) um cineasta – pelo menos eu – trabalha como um detetive que faz investigação sobre as pessoas, os acontecimentos. Para passar de uma personagem a outra e de uma cena a outra, põe em evidência as relações de causa e efeito que podem existir, como no raciocínio dedutivo de um detetive particular (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 259).

E isso tudo diz respeito ao seu sistema de trabalho, o qual pudemos refletir a partir do embasamento teórico desenvolvido por Cecilia Salles, que apresenta uma perspectiva do processo de criação marcado pelo movimento, pela complexidade das interações e pelo

inacabamento, fazendo com que olhemos a obra de arte com a compreensão de que ela é o resultado de um momento e não a expressão de uma forma definitiva e perfeita. Sendo assim, há sempre algo numa obra que poderia ter sido desenvolvido de uma outra maneira, já que durante a criação, o artista realiza uma série de escolhas, as quais são feitas através de um profundo sentimento de incerteza, não havendo garantia alguma de que neste processo, ele está desenvolvendo algo do pior para o melhor. Portanto, não existe a certeza de que determinadas escolhas sejam efetivamente as melhores.

Almodóvar costuma trabalhar a partir de um processo vivo de investigação e experimentação, tanto dos universos temáticos dos seus roteiros, mergulhando em pesquisas, buscando material que alimente o seu processo criativo, através da investigação de personagens, situações, enredos, assim como trabalha, durante as filmagens, permitindo-se experimentar diferentes perspectivas sobre o que está criando, já que ele é um diretor que ensaia com os atores, e no set de filmagem, gosta da prática da improvisação, abrindo o processo para que surjam elementos os quais não haviam sido preconcebidos.

Quando se faz um filme, não se pára de desvendar mistérios, de fazer descobertas. Quando se escreve, quando se filma, quando se faz a montagem e mesmo quando se faz a promoção, descobrem-se coisas sobre a história que o filme conta, sobre si mesmo e sobre os outros. É certamente o que se procura de forma inconsciente quando se faz cinema: entrever os enigmas da vida, resolvê-los ou não, mas em todo caso, revelá-los. O cinema é a curiosidade, no verdadeiro sentido da palavra. A curiosidade que pode ser o motor de uma grande história de amor, de um grande filme, como as decisões importantes da vida (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 259).

Fica claro como Pedro Almodóvar transforma a criação de um filme em um processo de investigação e de descobertas, possibilitando que a cada etapa ele conheça, mais profundamente, não só a história que está contando, como a si mesmo e o mundo que lhe cerca. Para ele, cinema e curiosidade possuem quase um mesmo valor semântico, pois é a curiosidade que funciona como motor da criação do seu cinema.

O que foi enfatizado aqui é o gesto criador e a forma como ele se materializa, através da análise da obra de arte e dos depoimentos do diretor, articulando a teoria sobre processo de criação, tanto no campo da teoria da crítica de processo de criação, que analisa os documentos dos arquivos de artistas para refletir sobre a criação, como também no campo da teoria de

criação do roteiro cinematográfico. Desse diálogo, entre diferentes teorias, pudemos analisar a forma como Pedro Almodóvar constrói seus universos ficcionais, o seu sistema de trabalho sem, contudo, chegarmos a uma teoria fechada sobre o seu fazer artístico. O próprio Pedro Almodóvar continua em movimento, e com isso, aberto a novas descobertas processuais, já que ele mesmo estabelece esse tipo de relação com a criação, em constante investigação.

No entanto, verificamos como a sobreposição de informações e materiais criam tessituras dramáticas complexas, fazendo do universo ficcional um mundo vivo e artisticamente verdadeiro, com uma lógica própria, que lhe é inerente. A desconstrução desse sistema colabora para a compreensão dos processos criativos sem, contudo, querer apresentar uma fórmula de criação utilizada pelo diretor. A grande questão que movimenta essa pesquisa é o entendimento do movimento criativo, feito através de um processo de seleção, apropriação e transformação de elementos e informações retirados do caos da existência humana.

Assim, nossa proposta é deixar que o leitor possa estabelecer relações e conexões entre os processos apontados aqui com outros processos de criação, possibilitando que os registros dessa pesquisa sirvam como estímulos para novos processos criativos em desenvolvimento, mesmo que em outros campos da Arte.

REFERÊNCIAS

- ALMODÓVAR, Pedro. **Patty Diphusa**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- ALMODÓVAR, Pedro. **Patty Diphusa y outros textos**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1991
- ALMODÓVAR, Pedro. **Fogo nas Entranhas**. Rio de Janeiro, São Paulo: Dantes, Labortexto, 2004.
- ARIAS, Maria José Ragué. **Os movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt. **44 Cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009
- BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **A Jornada do herói**. São Paulo: Editora Ágora, 2004.
- CÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Urdaduras de Sigilos – Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar**. São Paulo: Anablume: Eca – USP, 1996.
- CASSETTI, Federico Francesco. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 2007.
- CARRIÈRE, Jean Claude e BONITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. São Paulo: JSN Editora, 1996.

- CARRIÈRE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CASSETTI, Federico Francesco. **Teorías del cine**. Madrid: Ediciones Catedra, 1994.
- COLAPIETRO, Vincent M. **Peirce e a abordagem do self - Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo. Intermeios, 2014.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DUNCAN, Paul, en colaboración con PEIRÓ, Bárbara. **Los Archivos de Pedro Almodóvar**. Köln: Taschen, 2017.
- EGYPTO, Antonio Carlos. **Sexualidade e Transgressão no cinema de Pedro Almodóvar**. São Paulo: SG-Amarante Editorial, 2014
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias**. Rio de Janeiro: Zahar 2011.
- KING, Stephen. **Sobre a Escrita**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984
- MCCARTHY, David. **Arte Pop – Movimentos da Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MCKEE, Robert. **Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2010.
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980
- MOGRABI, Gabriel José Corrêa e DA ROCHA REIS, Célia Domingues (orgs). **Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- MORIN, Edgar. **O Método 4: as ideias: habitat, vida, costumes, organização**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MORIN, Edgar. **Cinema ou O homem imaginário**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013
- RODRIGUES, Ana Lucilia. **Pedro Almodóvar e a feminilidade**. São Paulo: Escuta, 2008.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2011.

SALLES, Cecília de Almeida. **Processos de criação em grupo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017

SALLES, Cecília de Almeida. **Redes da criação construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A Arte de Escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VARDERI, Alejandro. **Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos**. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas místicas para escritores**. Tradução Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1984.

ARTIGOS:

APOSTÓLICO, Bruna. **A hegemonia do feminino em Almodóvar: A presença da maternidade**. Augusto Guzzo Revista Acadêmica, 2014, N°13

SANTOS, Fabiana Crispino. **Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar – capítulo 3 – A filmografia de Pedro Almodóvar**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2012. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0812818_2012_cap_3.pdf>