

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Sílvia Cristina Aguetoni Marques

O cinema da paixão:
Cultura espanhola na mídia

São Paulo
2009

Sílvia Cristina Aguetoni Marques

O cinema da paixão:
Cultura espanhola na mídia

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de DOUTOR em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Doutor Amálio Pinheiro.

São Paulo
2009

Sílvia Cristina Aguetoni Marques

O cinema da paixão:
Cultura espanhola na mídia

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de DOUTOR em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Doutor Amálio Pinheiro.

Banca Examinadora

São Paulo
2009

DEDICATÓRIA

À minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao Amálio Pinheiro, amigo e companheiro de viagem pelo saber, que mais uma vez me orientou no sentido da liberdade.

Ao Paulo Schettino, meu eterno e querido professor, por continuar me ensinando o amor pelo saber.

À Christine Greiner, professora e incentivadora, que lecionou a generosidade e o carinho.

À Maria Alice Carnevalli, amiga inestimável, que sempre tem uma nova lição para ensinar.

Ao Jorge de Albuquerque , pela confiança.

Ao João Teodoro, irmão de fé, que revisou e acreditou firmemente em minha pesquisa.

“...os verdadeiros monstros , aqueles em cima de quem se cospe, são os homens e mulheres que não são capazes de amar exageradamente, de enganar-se exageradamente, de revoltar-se exageradamente.

(KYROU,1966, p.59)

RESUMO

A atual pesquisa tem como objetivo principal desnudar as combinações entre elementos religiosos/ cristãos-europeus com erotizados/flamencos-arabizantes que começaram a se formar na Espanha a partir do século VIII e continuam sendo reelaborados nos dias de hoje , num constante processo de convivência em tensão.

Para tanto serão utilizados alguns filmes de cineastas relevantes no tema em questão (Luis Buñuel, Pedro Almodóvar, Carlos Saura e Bigas Luna), que estabelecerão uma trajetória da cultura espanhola , mestiça e barroca , por meio do cinema. Apesar de pertencerem a províncias e épocas diferentes e de possuírem estilos distintos, os quatro cineastas trabalham ou trabalharam exaustivamente com os grandes ícones da cultura espanhola: as touradas , os pratos típicos como a *paella* e a *tortilla* , a dança e a música flamenca , os ataques terroristas do pós-franquismo. A tese foi desenvolvida a partir de exemplos de cenas fílmicas que, analisadas juntamente com autores do cinema e da teoria da mestiçagem, explicitam a combinação em tensão de elementos variados da cultura espanhola.

Palavras-chave: cinema espanhol; cultura espanhola; mestiçagem cultural.

ABSTRACT

The current research has as main objective to uncover combinations between religious / Christian European elements and eroticized / flamenco Arabian elements that started to take shape in Spain from the 8th century on and keep being re-elaborated nowadays in a constant process of tense coexistence. In order to achieve this objective, some movies by relevant film directors for the subject matter (such as Luis Buñuel, Pedro Almodóvar, Carlos Saura, and Bigas Luna) will be used, establishing the hybrid and baroque Spanish culture through the movies. Despite the fact that these moviemakers belong to different provinces and times and that they have distinctive styles, the four of them exhaustively work or have worked with great icons from Spanish culture: bullfights, typical dishes, such as *paella* and *tortilla*, flamenco dance and music, terrorist attacks after Franco's era. The thesis was developed based on examples from movie scenes. Analyzed together with screenwriters and the theory of mestizaje, these examples make explicit the tense combination of different elements of Spanish culture.

Key-words: spanish cinema; spanish culture, cultural mestization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: CINEMA ESPANHOL: UMA BREVE TRAJETÓRIA HISTÓRICA.....	15
1.1 A contribuição da mestiçagem da cultura espanhola.....	15
1.2 A origem do cinema na Espanha: alguma História.....	20
CAPÍTULO 2: O CINEMA NA ERA FRANQUISTA: BUÑUEL E SAURA.....	29
2.1 O cinema de Buñuel.....	30
2.2 A filmografia de Buñuel.....	46
2.3 O cinema de Saura.....	48
2.4 A filmografia de Saura.....	62
CAPÍTULO 3: O CINEMA PÓS-FRANQUISTA: ALMODÓVAR E LUNA	63
3.1 O cinema de Almodóvar.....	63
3.2 A filmografia de Almodóvar.....	87
3.3 O cinema de Luna.....	88
3.4 A filmografia de Luna.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende estabelecer a presença da cultura espanhola, gerada a partir de elementos cristãos e ibéricos com flamenco-arabizados, no cinema. A mescla de tantos povos criou outro extremamente passional com caracteres trágicos. Existem duas Espanhas que formam uma só. Os limites de uma e da outra são visíveis, embora inseparáveis porque as diversas heranças culturais geraram um povo que vivencia situações aparentemente opostas, mas que se combinam em tensão, em constante reelaboração. A Espanha erotizada, dos espaços abertos, que cultua o banho, o corpo e as festas laicas, ao se mesclar com a devota, cristã, das procissões e crucifixos, revela a possibilidade de convivência entre elementos distintos sem enfraquecer nem um nem outro. Ao contrário, as divergências ressaltam as características anteriores nesta inter-relação de trocas que se combinam e se modificam constantemente, num jogo de reciprocidade e autotransformação.

O termo “paixão” contido no título da pesquisa não se refere exclusivamente às relações eróticas e afetivas apresentadas pelo cinema espanhol. Passa por elas e atinge outros patamares como a questão entre o sagrado e o profano dentro da Espanha e como o cinema reelabora os signos desta cultura híbrida. Será pensada a visão que cineastas espanhóis têm a respeito da paixão e de que forma esta é apresentada em seus filmes.

Conforme foi mostrado no mestrado, a partir da invasão moura na Península Ibérica, a Espanha sofreu um processo de mestiçagem cultural, principalmente na região da Andaluzia, pela proximidade da África, entre outros fatores. Desenvolveu-se na Matemática, Botânica, Artes e em tantas outras áreas do conhecimento. Os árabes, além de eruditos, eram liberais em relação às outras religiões, não proibindo que cristãos e judeus praticassem seus cultos. Como afirmou Mercedes Arenal (1975), a Igreja Católica, quando tomou o controle da Espanha arabizada, proibiu qualquer manifestação religiosa que não fosse católica, impedindo até mesmo que as pessoas se vestissem com trajes semelhantes aos dos árabes.

Mais tarde, o governo franquista, associado à Igreja Católica, foi o ápice da repressão política e moral sofrida pela Espanha, que por um lado é erotizada e por outro, reprimida. Mesmo sob forte vigilância, durante o governo de Franco havia uma

sensualidade subliminar na Espanha que nunca foi totalmente sufocada. Da mesma forma, contém ainda em sua cultura elementos intimamente ligados ao catolicismo exacerbado, apesar de a Espanha ter-se liberado muito após a morte de Franco. Com o fim do franquismo, a Igreja Católica perdeu parte do poder e a Espanha, descrita e analisada por Diego Catalán (1982), híbrida e complexa, se faz mais forte e presente. Os filmes que serão analisados nesta pesquisa possuem elementos culturais que discutem o conflito entre a religiosidade e o profano em um país policultural.

Serão estudadas obras de diretores relevantes para o cinema espanhol: Luis Buñuel, Pedro Almodóvar, Carlos Saura e Bigas Luna. Os filmes dos cineastas citados acima apresentam estéticas diferentes e mais de vinte anos separam *Esse obscuro objeto do desejo*, de Buñuel, de *Carne trêmula*, de Almodóvar. Ainda assim, pode-se perceber nitidamente que um elemento une todas as obras: a paixão sem limites expressa com vigor e violência. A questão da sexualidade em combinação com a religião é uma temática constante no cinema espanhol. Buñuel e Saura, numa classificação mais genérica, poderiam ser vistos como cineastas mais racionais que, mesmo lidando com temas hiperbólicos, têm uma linguagem mais sóbria. Já Almodóvar e Luna, usam uma linguagem mais catártica, levando o espectador a emoções intensas. Ainda assim, podemos reconhecer em todos uma raiz comum: os conflitos da cultura espanhola, amenizados pela mescla de povos que se combinaram. Os costumes e as contradições do povo espanhol estão presentes em todas as obras citadas nesta pesquisa, mudando apenas a forma de colocá-los na tela. E, fazendo uma análise mais profunda, por mais diferentes que pareçam num primeiro momento as estéticas dos cineastas em questão, pode-se perceber que todas têm um caráter metafórico e hiperbólico, porque trabalham as grandes antíteses culturais, mediante uma linguagem elaborada, não recorrendo a imagens prontas.

É importante ressaltar que tais características não são exclusivas dos cineastas citados. Assistindo a outros filmes espanhóis, poderemos encontrar traços em comum. A escolha de trabalhar com tais autores decorreu do fato de terem eles uma grande representatividade em temas relacionados à mestiçagem. Por meio de suas obras, o “ser espanhol” é apresentado sob seus mais variados aspectos: sexual, moral, religioso e político.

A sétima arte é apenas mais um elemento da cultura. E, se a compreendermos como uma importante manifestação cultural, poderemos por meio dela fazer uma leitura da realidade da sociedade. O cinema absorve o que é real e faz uma reelaboração de tal realidade, oferecendo como produto final, mais que um retrato do que vivemos, uma mescla de elementos do cotidiano de uma cultura, com utopias, críticas e ideais. Pelas obras de cineastas representativos, será pensado como o cinema espanhol leva para as telas seus costumes e contradições. A escolha de dois diretores mais racionais e outros dois, mais catárticos, tem como objetivo mostrar que, apesar das estéticas divergentes, os mesmos temas são trabalhados com vigor e senso crítico.

Será discutido de que forma o cinema utiliza os elementos da cultura espanhola para reelaborar os textos do cotidiano e da História. De Buñuel a Almodóvar, passando por Saura e Luna, os filmes espanhóis apresentam uma grande sensualidade e uma forte preocupação social e política. Sexo e revolução têm sido os maiores tópicos da filmografia espanhola. Para Buñuel, as palavras “amor” e “revolta” eram as mais revolucionárias que existiam. No cinema de Buñuel e Saura, a liberação sexual e o *amour-fou* estavam intimamente ligados ao fim da ditadura de Franco, servindo de metáforas para o término da repressão política. Luna e Almodóvar já filmam em uma Espanha liberta do franquismo e dos tabus sexuais e o grande objetivo de ambos parece ser a reiteração de uma sociedade livre moral e politicamente.

Mediante a análise de filmes e a comparação de suas estéticas, será realizado o estudo de uma sociedade que passou por muitas mudanças nos últimos trinta anos e de que forma tais mudanças foram processadas, integradas à vida cotidiana, absorvidas e transformadas pelo cinema.

Em seus primeiros filmes, por exemplo, Almodóvar utilizava freqüentemente a cor vermelha pelos figurinos e pela própria fotografia que apresentava uma imagem avermelhada. O vermelho é a cor que os toureiros usam para enfurecer os touros e induzi-los à agressão. Almodóvar, como cineasta provocativo que é, sempre buscou a fúria emocional de seus espectadores, despertando-lhes o lado mais passional. Por meio de um elemento cultural, a cor vermelha, Almodóvar cria a atmosfera ideal para ambientar seus filmes. Já Buñuel dirigiu a maior parte de suas obras durante o governo franquista e tal circunstância o fez utilizar ataques de grupos terroristas, tão comuns em seu país e em sua época, como metáfora de um conturbado

relacionamento em *Esse obscuro objeto do desejo*. Saura utiliza demasiadamente a dança flamenca para simbolizar o viver e o amar espanhol. Luna, em *Jamón, jamón*, compara o sabor de uma *tortilla*, prato típico espanhol, com os seios da personagem protagonista, relacionando sexualidade com culinária e, desta forma, aproximando os elementos culturais das relações amorosas. Pela decodificação dos recursos cinematográficos em elementos culturais, a pesquisa tentará responder qual foi a extensão da contribuição do cinema na vida cotidiana.

O cinema tem diversos objetivos: entreter, informar, educar, conscientizar, reforçar ideologias, suscitar reflexões, promover catarses e por meio delas purgar desejos insatisfeitos. É fato que a Espanha não vive mais sob a repressão da ditadura franquista e que a Igreja Católica não exerce o mesmo poder de outrora. Mas fica o questionamento se uma civilização pode modificar tão rapidamente e de forma tão definitiva contradições seculares. A repressão vivida por séculos deixou marcas no povo espanhol que se vem liberalizando nos últimos trinta anos. Resta-nos saber até que ponto o cinema acelera este processo de liberalização. Pela identificação de marcas culturais nas obras cinematográficas, será possível ressaltar que elementos aparecem como alegorias induzindo mudanças ou se surgem como signos que, quando decodificados, revelariam uma leitura da realidade. Entre tais signos estarão: as touradas tão presentes na filmografia de Almodóvar, a dança flamenca trabalhada exaustivamente por Saura, as instituições repressoras do cinema de Buñuel e tarefas cotidianas como a amamentação transformadas em erotismo por Luna.

Alguns dos autores utilizados nesta pesquisa para fundamentar a teoria da mestiçagem são : Peter Burke, Amálio Pinheiro, Iuri Lotman, Juan Goytisolo, Andrés Lorca, Thomas Glick , Octavio Paz, Diego Catalán, Mercedes Arenal, Serge Gruzinsky, Rafael Alberti. Para analisar o cinema como linguagem: Edgar Morin, Jean-Claude Carrière, Martin Marcel, Félix Gatarri, Miguel Soler, entre outros. Para estudar o cinema espanhol: John Hopewell, Adonis Kyrou, Fernando Cesarman, Jean-Claude Carrière, Peter Evans, Antonio Holguín, Mirian Nogueira, Alejandro Varderi, Reto Melchior, Gabriela Borges, entre outros.

Será possível encontrar uma resposta mesmo que aproximada para definir a força transformadora do cinema dentro da sociedade espanhola.

No primeiro capítulo será traçada a trajetória histórica do cinema na Espanha, desde seu surgimento, passando pela era franquista e pelo pós-franquismo, até

chegar aos dias de hoje, com o cinema atual. No segundo capítulo, falaremos sobre o cinema de Luis Buñuel e Carlos Saura, buscando semelhanças ideológicas e temáticas por meio de convergências e divergências estéticas. O terceiro capítulo será dedicado a Pedro Almodóvar e Bigas Luna, retratando o cinema espanhol atual.

Imagens de diversas naturezas (pinturas famosas , cartazes de cinema , cenas de filmes) foram utilizadas para ilustrar o conteúdo da pesquisa , sem o intuito de fazer delas um estudo analítico. Elas constam para pontuar as questões teóricas e mostrar a inserção dos pintores espanhóis no contexto da Espanha franquista.

CAPÍTULO 1

CINEMA ESPANHOL: UMA BREVE TRAJETÓRIA HISTÓRICA

1.1 A contribuição da mestiçagem na cultura espanhola

A Espanha foi invadida pelos árabes no século VIII. Tal invasão acarretou uma série de assimilações da cultura espanhola e cristã pela árabe. Diferentemente do que o senso comum imagina, essa conquista não foi realizada à força, e sim desdobrada por meio de incorporações distribuídas por toda cultura, principalmente pelas classes sociais menos abastadas. Os árabes aceitavam as diferentes crenças e costumes. Desta forma, os judeus podiam praticar sua religião e os escravos que se convertiam ao islamismo se libertavam porque entre os islâmicos não existem escravos .

La condición social de los trabajadores de la tierra no era nada grata, pues estaban, por la mayor parte, adscritos a la gleba. Con los mulsumanes mejoró la suerte de esta clase, y eso fue, seguramente, una de las causas de la rápida islamización de la Península: el musulmán, por ley, no puede ser esclavo, sino hombre libre. Por lo tanto, al convertirse los españoles al islamismo pasaban a ser hombres libres, y estaban exentos, además, del impuesto de capacitación que habían de pagar los dimmies o sometidos. El Islam español significó, por tanto, una liberación política y social para la mayoría de la población de origen cristiano. (LORCA, 1990, p.14)

Não existia realmente uma fácil convivência de muçulmanos e judeus com os cristãos na Espanha medieval, porque os primeiros precisavam praticar sua religião escondidos em uma época de perseguições e conversões forçadas ao cristianismo.

... a tendência de assumir que a troca cultural é sempre um reflexo de tolerância e mente aberta é algo a que os historiadores devem resistir. Não se deve esquecer que a interação cultural do final da Idade Média na Espanha, a chamada *convivencia*, ocorreu em uma época de massacres judeus, conversões forçadas e inquisidores caçando mouriscos e marranos, em outras palavras, judeus e muçulmanos que praticavam suas próprias religiões em segredo ao mesmo tempo em que fingiam ser cristãos. (BURKE, 2003, p.79)

Na região da Andaluzia, onde a incorporação foi maior, o povo tornou-se mais culto e muitas ciências se desenvolveram. Quando os cristãos voltaram a ter o poder na Península Ibérica, a aceitação que o mourisco tinha dos costumes alheios não foi respeitada pelos cristãos que reprimiram qualquer manifestação de outra natureza, incluindo as referentes ao vestuário.

En realidad, y aparte de argumentos de tipo religioso, se demuestra la aversión y el rechazo de un modo de vida (unos hábitos alimenticios y vestimentarios, una manera de trabajar, de divertirse o de ocupar el ocio) que no es el de la sociedad cristiana vieja que esta no solo no admite , sino que siente como una amenaza.(ARENAL,1975, p. 229)

O mesmo acontecia em relação aos judeus que eram pressionados à conversão, como foi comentado por Busto (1999, p.122)

Las autoridades navarras protegieron a los judíos, pero les prohibieron salir de sus aljamas para evitar contagios y que algunos cristianos se pasasen a su religión. Sin embargo, esta aparente protección pronto se rompió, ya que, en 1498, los reys de Navarra, Juan de Albret y Catalina de foix, decretaron la conversión o la expulsión de los judíos.

A incorporação já havia acontecido e, mesmo a contragosto das camadas dominantes, a Espanha não era a mesma e no lugar do espanhol de outrora havia surgido o espanhol arabizado, repleto de elementos híbridos e que precisava administrar várias heranças culturais que se combinaram.

A Espanha foi altamente marcada por duas forças opostas: as religiões judaico-cristãs e a cultura árabe. Se, por um lado, a Igreja oprimiu a sexualidade, por outro, os árabes deixaram uma herança de extrema sensualidade. E, desta grande antítese entre o sagrado e o profano, a culpa e o desejo, surgiu a Espanha como um país policultural, que sufoca o corpo e, ao mesmo tempo, o exalta através dos banhos, dos espaços abertos, da linguagem oral altamente desenvolvida, um país de mulheres devotas e libertinas simultaneamente, que comungam aos domingos e se entregam às bacanais do carnaval. (MARQUES, 2003 ,p.95)

A cultura é memória coletiva e serve de mecanismo para a conservação e transmissão dos mais variados textos e a elaboração de novos. Parece-nos claro que o contato entre diversas culturas não elimina uma ou outra por completo, fazendo apenas uma prevalecer. Para Lotman (1996, p.157):

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados.

A convivência entre diferentes povos gera outros com elementos reelaborados das culturas originárias. Se novos textos surgem, é possível identificar que a relação entre elementos primeiramente opostos deixa de existir, pois a mescla cultural tensiona as divergências, criando uma cultura híbrida e instável dentro da mestiçagem, como disserta Burke (2003, p.111) a respeito do processo de criouliização do mundo, que tende a organizar de formas diferentes elementos ligados ao homogêneo e à globalização.

Os partidários da homogeneização freqüentemente não levam em conta a criatividade da recepção e a re-negociação de significados discutidas anteriormente, ou a importância do narcisismo das pequenas diferenças. Até o exemplo favorito da Coca-Cola foi brilhantemente reinterpretado pelo antropólogo Daniel Miller em um estudo do que ele chama de "a contextualização local da forma global" em *Trinidad*.

Utilizando ainda o pensamento de Burke, é natural aceitar que a cultura espanhola atual, originada pela combinação de elementos arabizados e cristianizados, mais elementos judaicos, entre outros, tenha uma certa estabilidade em tensão e textos divergentes não se choquem porque passaram pelo processo de adaptação. Para Burke (2003, p.91)

A adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, reiterando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente.

O objetivo crucial do atual trabalho é investigar até que ponto o cinema se insere na vida cotidiana do povo espanhol. Utilizando o pensamento de Lotman, os símbolos são gerados a partir dos textos ou séries culturais e ganham autonomia a ponto de interagirem livremente com os próprios textos que o originaram. No caso do cinema espanhol, os símbolos por ele utilizados atuam ativamente com a mesma cultura a qual ele representa.

La tercera función del texto está ligada a la memoria de la cultura. En este aspecto, los textos constituyen programas mnemotécnicos reducidos. La capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros de la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras de cultura, de *restaurar el recuerdo*, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad (...) En este sentido, los textos tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales. Los símbolos adquieren una gran autonomía de su contexto cultural y funcionan no solo en el corte sincrónico de la cultura, sino también en las verticales diacrónicas de ésta (cfr. La importancia de la simbología antigua y cristiana para todos los cortes de la cultura europea). En este caso, el símbolo separado actúa como un texto aislado que se traslada libremente en el campo cronológico de la cultura y que cada vez se correlaciona de una manera compleja con los cortes sincrónicos de ésta.
(LOTMAN, 1996, p.89)

Ao falar de cinema e de vida cotidiana, estaremos lidando com dois elementos da vida cultural. Quando dizemos vida cotidiana, queremos dizer vida cultural, em que os objetos e imagens da cultura impregnam o dia-a-dia. Para analisarmos até que ponto uma série da cultura se combina com outra, precisamos entender que estamos trabalhando com uma cultura repleta de dicotomias, porém buscando combinações, fato que torna a pesquisa mais complexa.

Cultura diz respeito a todas as manifestações de um povo e quando há a incorporação de uma pela outra, gera-se um novo povo, com novas formas de manifestação, isto é, com uma nova cultura. O povo espanhol estudado no atual trabalho é o que surgiu da combinação, pelo menos, das culturas arabizadas e cristianizadas, portanto, o espanhol arabizado que utiliza as mais diversas séries culturais para expressar suas contradições.

Num texto comparativo entre cinema e psicanálise, o primeiro é visto como uma manifestação capaz de afetar profundamente o imaginário dos indivíduos, embora não tenha controle das alterações que pode acarretar.

O cinema não é, portanto, apenas uma droga a baixo preço. A sua acção inconsciente é profunda, talvez mais do que em qualquer outro meio de expressão. A seu lado a psicanálise pouco representa! (...) Do cinema podemos esperar o melhor ou o pior (...) Ainda se podem produzir bons filmes, mesmo em condições comerciais adversas, filmes que modificam as combinações de desejo, que quebram os estereótipos, que abrem o futuro.
(GUATARRI, 1984, p. 1)

É importante ressaltar que povos mestiços não são contraditórios no sentido do antagonismo de idéias e comportamentos mas, sim combinam elementos

opostos e criam uma cultura mais complexa por meio da hibridez, como comenta Pinheiro (2007, p.10):

O termo mestiço aqui não remete a cor, mas a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros métodos e modos de organização do pensamento. Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias auroras perdidas, mas sim festejam o gozo sintático desta tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão.

A combinação de elementos que forma a cultura espanhola não representa uma estrutura contraditória mas, sim uma coletividade, como comenta Catalán (1982, p.14):

Castro, si bien rechaza la “entidad abstracta, predeterminada y atemporal” del *homo hispanus*, reconoce que la unidad que cree descubrir en “lo hispánico” desde el siglo X acá, “exige una coexistencia de una unidad vital en el agente cuyas obras y experiencias aparecen como unas a través de su variedad y continuidad”. Consecuentemente, defiende para el “hombre español” una “fisionomía peculiar” y una inmutabilidad en “la estructura última de su ser” que han llevado a mantenerse fiel, durante los últimos mil años (más o menos) al sistema particular de valores que “estructuraron (o desquiciaron) el total proceso de su vivir histórico”

Pela citação de Diego Catalán, é possível perceber que o processo combinatório de culturas, que originou o espanhol como ele é há cerca de mil anos, resultou num conjunto de características bastante peculiares, com interidentidades muito fortes, formadas a partir de elementos aparentemente divergentes.

Utilizando o pensamento de Lotman, analisado e reelaborado por Amálio Pinheiro, podemos perceber que, na Península Ibérica, as heranças culturais não se sucedem com a eliminação da anterior. Existe uma combinação e convivência em tensão.

Os estudos teóricos e análises concretas sobre as culturas e seus textos se complicam quando se trata de regiões ou processos civilizatórios (Península Ibérica, América Latina) onde não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente mais acabado. Não é mais questão agora apenas de, com Lotman, por um lado, ver criticamente que “a cultura seja um sistema que se auto-organiza (...) como algo univocamente predizível e rigorosamente

organizado" e, por outro, saudavelmente reconhecer a irrefutável "indefinição interna desta, o repertório de possibilidades que no curso da realização da mesma ficam irrealizadas" (Lotman 1996:75). Não é mais o caso agora somente "da constante afluência de textos de fora" no interior de uma cultura que, "ao necessitar de um parceiro, cria com seus próprios esforços esse 'alheio', portador de uma outra consciência, que codifica de outra maneira o mundo e os textos" (Lotman 1996:71), desencadeando-se então os processos de tradução intersemióticos a partir das colisões e trocas entre culturas dominantes de centro e variantes de periferia.

(PINHEIRO, 2004, p.1)

Esta pesquisa utilizará comumente a expressão "série cultural" para se referir aos diversos aspectos de uma cultura, que incluem desde o idioma de um povo até o vestuário e a culinária.

A cultura não pode ser vista como um projeto cumulativo na direção de um coroamento linear no futuro, mas como uma rede de conexões entre séries, cuja força de fricção e engaste ressalta a noção de processos dentro de sua estrutura. Daí a importância de se mostrar como certos processos civilizatórios têm o seu modo de conhecimento fundado numa especial relação material entre séries culturais concretas que constituem ao mesmo tempo relações entre sistemas e subsistemas de signos. Tais processos se constituem especialmente a partir de três categorias antropológicas, fundantes e interdependentes: o migrante, o mestiço e o aberto. A primeira determina a mobilidade e a montagem produtivas entre códigos e linguagens antes inimigas ou heterogêneas. A segunda trata de engastar mosaicos de alta complexidade, oriundos das mais diversas e divergentes culturas, indo além das identidades; A terceira exacerba as relações entre natureza e cultura, entre o dentro e o fora, entre a casa e a rua. Do micro ao macro, várias combinatórias podem ser montadas, a partir de séries culturais em processo: por exemplo, oralidade, culinária, louçaria, mobiliário, arquitetura, espaço urbano. Reticulas luminosas permeiam sistemas culturais intermediários como mercados, ruas e igrejas, com conexões, engastes e labirintos que se renovam nas pedrarias e arabescos de prateiros e ourives ou então nas constelações de sílabas, em corpúsculos pictóricos, nas diagramações de jornal ou nas telas de vídeo ou cinema. (PINHEIRO, 2007, p.1)

1.2 A origem do cinema na Espanha: alguma História

As dificuldades que o cinema encontra na Espanha são de longa data, mais especificamente, desde 1896, ano em que chegou ao país o cinematógrafo. Às portas do século XX, cerca de 70% da população espanhola era camponesa e mais

da metade analfabeta. Além de parte considerável da população não estar preparada intelectualmente para a nova arte, a Igreja Católica não contribuía para o desenvolvimento do cinema alegando que este era a escola do crime.

Nas primeiras décadas do século 20, enquanto o cinema ainda não possuía grande representatividade na Espanha, o teatro estava em alta e trabalhava com as mesmas questões tratadas pelo cinema anos mais tarde. A mestiçagem da cultura espanhola, a porção cristã tentando sufocar os elementos mouriscos e por conseqüência, a Espanha arabizada, o conflito entre o sagrado e o profano, o barroco, todos estes temas foram abordados pelo teatro de García Lorca que, além de dramaturgo e poeta, viajou pelo país com atores itinerantes, apresentando peças que revelavam a complexidade de sua cultura. Os anos que antecederam ao franquismo foram muito ricos culturalmente e prepararam o ambiente da era franquista para contestações e divergências das mais variadas naturezas. Além de García Lorca, outro importante autor deste período é Rafael Alberti, poeta que revelou por meio de sua obra a complexidade da cultura híbrida, estabelecendo ligações entre o passado e o presente, entre os elementos tradicionais da cultura espanhola e as novas fontes de interferência, como afirmou o próprio autor em uma entrevista, que teve um fragmento publicado no livro *Sobre os anjos*.

Yo busco una gran comunicación en este momento de mi vida y en este momento de España. Pero, al lado de lo simple, de lo sencillo, de lo medio popular o popular, como pueden ser , en cierto modo, esas coplas, que por otra parte están dentro de una grandísima tradición española que viene de antes del siglo XV, quisiera a la vez llegar a una gran comunicación a través de procedimientos , de técnicas poéticas que tengan tanta novedad como pudieron tener los libros que hice en la época en que publiqué "Sobre los ángeles". (ALBERTI apud in :PINHEIRO, 1993, p.11)

Outro interesse de Alberti, intimamente relacionado às tensões de sua cultura e de sua época, anos antes do franquismo, foi buscar um ponto de encontro entre as poesias romano-espanhola e arábigo-andaluza e estabelecer uma relação com comediantes de filmes mudos. Embora Alberti e Lorca não tenham sido profissionais do cinema, ambos trabalharam com as mesmas questões apresentadas pelos filmes que vieram nos anos seguintes, elaborados por artistas como Buñuel e Saura. A própria preocupação com o cinema como estética também surge no trabalho de Alberti, já que cinema e poesia estão diretamente relacionados pela questão rítmica.

Alberti é rigorosamente consciente de que o cruzamento entre tradição e atualidade, para não ser mero envoltório turístico de uma na outra, deve ser reativado por técnicas poéticas novas. Isto é: somente uma reformulação dos modos de construir e ler o poema dá a medida da sua inserção qualitativa na história literária, quanto ao gênero, e na contemporaneidade, quanto às linguagens e à cultura. Trata-se de atualizar, no elemento poético oportuno e cabível, a tensão entre forças opostas ou díspares, que dão conta, nessa nova disposição gráfico-espacial do mundo no poema, de coordenadas antes abandonadas ao caos quantitativo, agora sustentadas por um desenho relacional medular. É essa necessidade de encontrar o ponto de cerzadura entre tudo que faz o poeta transitar do interesse pela poesia romano-espanhola e arábigo-andaluza para os comediantes e procedimentos do cinema mudo. (PINHEIRO, 1993, p.10)

O interesse de Alberti pelo cinema revela-se principalmente pelo contato com importantes nomes que realizaram ou analisaram a sétima arte como Luis Buñuel.

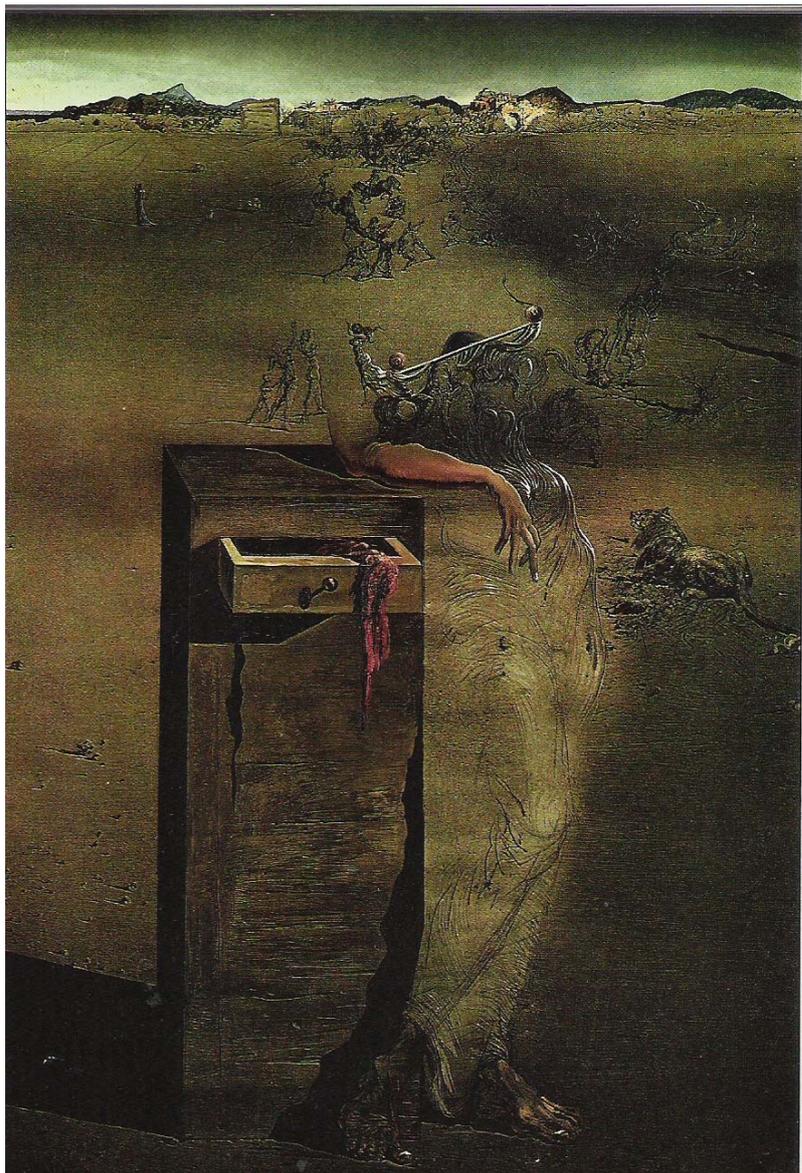
(Alberti) funda em Madri a revista revolucionária *Octubre* , onde colaboravam Buñuel, Machado, Cernuda , Louis Aragon, Paul Éluard e quejandos. Antes de Madri, viagens pela França , Bélgica, Alemanha e União Soviética. Pinta o clima daqueles dias: “ Era aquele um grande momento para o teatro, apesar de que Hitler acabasse de tomar o poder na Alemanha e na nova e iludida República Espanhola começasse a gestar a sublevação militar de 18 de julho, que nos levará a quase três anos de guerra civil. Mas eu estava então apaixonado pelo teatro, ao mesmo tempo em que Federico García Lorca lançava *La barraca* pelas cidades da Espanha”. (PINHEIRO, 1993, p.6-7)

Os artistas dedicados à pintura também se manifestaram em relação ao franquismo. Um bom exemplo de arte voltada ao auxílio à causa republicana foi uma gravura feita por Joan Miró , intitulada *Ajude a Espanha* , vendida por um franco.



Salvador Dalí, pintor fundador do surrealismo, que realizou em parceria com Buñuel os filmes *Um cão andaluz* e *A idade do ouro*, pintou na época da Guerra Civil espanhola um quadro que mostrava a sua visão a respeito da guerra. Diferentemente de Picasso que a considerava como um fenômeno político, Dalí pensava que era um fenômeno da História natural.

Via esse confronto de forças elementares como paradoxalmente necessário para se revelarem os ossos indestrutíveis de uma tradição que “essa terra de Espanha manteve ocultos” (CIVITA, 1989, p. 299)



Quadro de Dalí

Os primeiros filmes espanhóis foram realizados por Fructoso Gelabert. Mas foi em 1928, com *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel, que nasceu uma linguagem experimental e contestadora. Buñuel foi responsável também pelo surgimento do primeiro cineclube. Quando o governo franquista tomou o poder em 1936, Buñuel se exilou juntamente com outro nome importante da sua época: Carlos Velo.

Por mais de trinta anos, o cinema espanhol produziu filmes moralizantes e deu muita ênfase às comédias sentimentais e, depois de *Marcelino, pão e vinho*, tornou-se comum a prática de colocar crianças para protagonizar os filmes.

O cinema sempre foi utilizado pelas classes dominantes para manipular ideologicamente as massas. Por meio de filmes vazios e moralistas, os atos de paixão são punidos, com desfechos artificiais e forjados, para a moral burguesa se impor. Mas a natureza do cinema, como a do teatro e a da literatura, é desvendar o ser humano e alguns cineastas souberam utilizá-lo para revelar as mesmas mazelas sociais que eram escamoteadas por outros como afirmou Lebel (1973, p.120):

O impacto ideológico de um filme depende do condicionamento ideológico do público ao qual se dirige, e do desvio ideológico e estético que manifesta em relação às formas que originaram este condicionamento.

Foi apenas no final dos anos 70 que as amarras começaram a se romper, efeito da morte de Franco em 1975, culminando na tendência de um cinema extremamente erótico e de baixa qualidade nos anos 80. A entrada do sexo foi um dos maiores marcos da filmografia espanhola da década de 80. Mas foi apenas nos anos 90 que cineastas como Almodóvar e Bigas Luna obtiveram êxito, embora já produzissem na década anterior. Em 1978, Bigas Luna realizou *Bilbao*, considerado o mais importante filme de sexo espanhol. Não apenas o filme, mas o próprio Luna causou impacto na época, pois o contexto cinematográfico espanhol do final dos anos 70 estimulava produções políticas, ainda ligadas à era franquista ou filmes sobre sexo sem rigor.

No es fácil imaginar el panorama cinematográfico español de la segunda mitad de los años setenta, cuando Bigas Luna irrumpió en las pantallas del país, a un cineasta como él. Por un lado, el cine meramente comercial se empeñaba en un erotismo carente de rigor. Por el otro, las películas de calidad permanecían ancladas en un pasado político que a los espectadores les interesaba bastante menos que las sugerentes formas de las decenas de efímeras *starlettes* que se prestaban como carnaza de lo que se llamó "el destap".

(MEMBA apud in: PISANO, 2001, p.19)

Pela breve retrospectiva realizada neste subtítulo, é possível perceber que o cinema espanhol ganhou qualidade, respeito do público e da crítica, inclusive internacional, há poucos anos, pois a Espanha desde os primórdios da sétima arte não apresentava condições favoráveis para seu desenvolvimento. Num primeiro momento, pela repressão religiosa que condenava o cinema associado ao baixo

nível de escolaridade de seu povo. Num segundo, pelo governo ditatorial, apoiado pela Igreja Católica. Em terceiro, pela inabilidade de se fazer filmes numa sociedade livre, embora o cinema pós-franquista tenha sido considerado muito criativo.

Voltando à época do franquismo, para burlar as repressões política e estética, foi preciso realizar uma filmografia cifrada que servisse de documento para as futuras gerações e de aviso para as oprimidas.

A realidade com seus problemas políticos e sociais não podia ser revelada de forma explícita, acarretando a censura dos filmes e o exílio de seus realizadores. Mas os cineastas engajados na vida política do país não podiam parar de produzir ou simplesmente render-se ao sistema, fazendo filmes poéticos, entretanto, desprovidos de senso crítico, alienados e alienantes como foi o caso do belíssimo *Marcelino, pão e vinho*, de 1956. Tal obra comoveu e comove espectadores do mundo inteiro, mas faz um recorte favorável da religião, ignorando o poder de decisão que a Igreja na Península Ibérica tinha sobre a vida política e social.

Os cineastas que mais se destacaram na era franquista, que iniciou em 1936, durante a Guerra Civil Espanhola, desde a tomada do poder por Franco até sua morte em 1975, foram Luis Buñuel e Carlos Saura. Falaremos no próximo capítulo sobre suas obras. Foram estes dois cineastas que deixaram para o mundo, por meio de seus filmes, um retrato da Espanha franquista e reprimida pela Igreja Católica, que tentava sufocar a porção flamenco-cigano-arabizante do povo espanhol e que foi comentada no primeiro subtítulo desta pesquisa. Os filmes de Buñuel e Saura eram construídos sobre metáforas que denunciavam as repressões política, social, moral e religiosa. Mas não foi apenas o cinema que denunciou o regime franquista. Podemos encontrar uma caricatura terrível da Espanha franquista, por exemplo, na peça teatral *A casa de Bernarda Alba*, escrita por García Lorca e transformada posteriormente em filme. A peça retrata uma casa que vive com as janelas fechadas por vontade de sua autoritária proprietária que impede as filhas de viverem sua juventude e sexualidade sob o pretexto de estarem de luto. O luto, provavelmente, é a simbologia da morte da liberdade pelo franquismo. A casa com janelas fechadas possivelmente representa um país que tenta sufocar as interferências de outras culturas, no caso em questão, os elementos flamenco-arabizantes. As mulheres que vivem sob as ordens da matriarca enlouquecem pouco a pouco, tornando-se seres vis. A única que mantém vivo o seu desejo e não reprime sua sexualidade suicida-se

no final da peça e a maior preocupação de sua mãe é esconder da sociedade que sua filha mais moça morreu desvirginada.

Em A casa de Bernarda Alba, filme adaptado de uma peça teatral de Lorca, a mesma metáfora é trabalhada através de uma mãe dominadora que vive com suas filhas solteironas. A repressão sexual as torna ainda mais libidinosas e agressivas, como a própria Espanha que nega o corpo, por um lado, e o exalta, de outro. (MARQUES,2003, p. 114)

A questão do hímen intacto foi exaustivamente trabalhada por Buñuel. A virgindade não é apresentada pelo cineasta como simbologia da inocência, mas como metáfora da repressão, da incapacidade de romper com o estabelecido. A filha mais jovem de Bernarda Alba rompe com o estabelecido e por isso morre.

Carlos Saura também trabalhou e ainda trabalha com a sexualidade de uma forma tensa, referindo-se a conflitos que extrapolam a vida pessoal e afetiva de suas personagens e retratam problemas de ordem política.

Quando Buñuel apresentava o hímen intacto como representação da falta de capacidade de romper com o estabelecido, ou quando Garcia Lorca fez sua personagem mais livre e vivaz suicidar-se por ter-se entregado ao desejo sexual, os artistas em questão não estavam se referindo apenas à repressão moral imposta pela Igreja Católica. Romper com o estabelecido no contexto da Espanha franquista era recusar e lutar contra todas as formas de repressão que surgiram e tomaram conta dos mais diversos setores culturais, incluindo as artes, os meios de comunicação de massa, os costumes e a militância política, religiosa, familiar e escolar. Os 40 anos de franquismo fizeram a Espanha perder sua feição e a pergunta “O que é a Espanha?” deixou de ser absurda. No final dos anos 70, o cinema foi o melhor meio de a Espanha mostrar para o mundo a sua cultura, longe dos estereótipos transmitidos na época franquista.

El cine posfranquista ofrece a España uno de los únicos medios realmente influyentes de corregir los falsos estereotipos del país y sus habitantes que los intereses políticos del régimen franquista consiguieron inculcar en el resto del mundo. Según ellos, España era la tierra del sol y del duende, una experiencia exótica y distinta para los extranjeros, la tierra de Don Juan y Don Quijote, y los amables, cariñosos, pero, desgraciadamente, anárquicos, españoles- que, por cierto, acabaron creyéndose esto- quienes necesitaban una mano dura que velase por ellos.(...) desde 1982 uno de sus intereses básicos há sido la recuperación de “parcelas de cultura” perjudicadas, deformadas o reprimidas durante cuarenta años por una dictadura absolutamente vulgar. (HOPEWELL, 1989, p. 423)

A arte tecnológica do cinema consiste num campo privilegiado, em que se projetam as representações individuais e coletivas, e ao mesmo tempo, um poderoso motor de imagens que desencadeia a memória involuntária dos indivíduos e as pulsões subterrâneas da cultura, gerando experiências de choque, catarse e arrebatamento. A sétima arte pode servir como uma lente de aumento para contemplarmos a Espanha, a sua arte, o seu povo, a tradição e a história, e o cinema, particularmente, pode exibir uma visão profunda do espírito espanhol, no contexto mais amplo da alma latina. (PAIVA, 2006, p.1)

Embora, atualmente, o cinema espanhol seja capaz de mostrar quem é o espanhol longe dos estereótipos franquistas, tal cultura permanece suscetível à sua condição de instabilidade mestiça, altamente complexa e rica.

Em vez de enfrentar as perturbações ocasionais baseando-se num fundo de ordem sempre pronto a se impor, a maioria dos sistemas mestiços manifesta comportamentos flutuantes entre diversos estados de equilíbrio, sem que exista necessariamente um mecanismo de retorno à "normalidade". (GRUZINSKY, 2001, p. 59)

Atualmente, os filmes destes cineastas são exaustivamente estudados e, analisando suas obras, juntamente com as de Almodóvar e Bigas Luna, é possível traçar uma trajetória histórica e estética do cinema espanhol.

Um grande *insight* da filosofia de Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (1966), é a sua contemplação do quadro espanhol *Las Meninas*, como pretexto para discutir o problema da representação. O pensador lança um olhar de águia sobre as identidades e alteridades da cultura, mas, sobretudo, decifra as formas do poder e sua visibilidade que emanam a partir da iconografia na grande tela de Velásquez. E justamente seguindo este fio, que perpassa a filosofia, a ciência, a arte, a tradição, a modernidade, percebemos como a história do cinema espanhol, desde Luis Buñuel & Salvador Dalí (*Un chien andaluz, A idade do ouro*), passando por Carlos Saura (*Ana e os Lobos, Cria Cuervos, Mamãe faz cem anos*), Pedro Almodóvar (*A lei do desejo, Fale com Ela, La mala educación*) até os cineastas mais recentes, faz-se marcada por uma relação muito íntima com a temática do poder, seja em termos da ciência política tradicional (focalizando o Estado, os "aparelhos ideológicos" e as instituições dominantes), ou no enfoque de uma "micropolítica", exaltando as "minorias ideológicas", cujas representações no cinema têm contribuído para o exercício da ética, cidadania e as estratégias de politização do cotidiano. (PAIVA, 2006, p.2)

CAPÍTULO 2

O CINEMA NA ERA FRANQUISTA: BUÑUEL E SAURA

Por quase 40 anos a Espanha enfrentou um regime ditatorial comandado por Franco e apoiado pela Igreja Católica. Durante este período muitas pessoas foram exiladas como acontece em qualquer ditadura e, entre estas, estava Luis Buñuel, cineasta que filmou praticamente todas as suas obras em outros países. O cinema desta época era todo cifrado por causa da censura e tinha o intuito de tecer uma feroz crítica política, social e moral. Carlos Saura também filmou neste período de turbulência em que era preciso fazer um cinema em senhas para burlar a censura e denunciar a Espanha franquista por meio de tramas que retratam a vida privada. Este foi um período rico artisticamente, pois, apesar das proibições e restrições, os cineastas possuíam idéias fortes para pregar ou combater.

Para compreendermos ou pelo menos tentarmos compreender a obra destes dois cineastas, é preciso, entender primeiramente que seus filmes não tinham como principal objetivo entreter. Eles utilizaram o cinema como uma ferramenta política para alcançar mais liberdade e cidadania.

La difusión del sentido, metonímias, metáforas, símbolos, alegorias, elipsis, la plasmación del sentido en la forma, subjetivismo (admitir escenas subversivas por considerar que son producto de una mente supuestamente desequilibrada como, por ejemplo, la del industrial de *El jardín de las delicias*): éstas son algunas de las estrategias indirectas utilizadas por los cineastas españoles para sustraerse de la censura. (HOPEWELL, 1989, p. 131)

Atualmente, os filmes de Buñuel e Saura são considerados áridos pelo público e realmente o são. Pois, diferentemente da Espanha atual, a Espanha de Almodóvar, da cor vermelha, das catarses, Buñuel e Saura conheceram uma Espanha em preto e branco, amedrontada e reprimida. É neste contexto de terror que precisamos inserir a obra destes dois cineastas para captar a beleza subjacente que existe nelas.

Muerte de un ciclista (1955) de Juan Bardem-eco, quizás del grito que con *Los olvidados* (1950) Buñuel había dado desde el exilio- podría citarse como una de las pocas alternativas a las producciones de los años cuarenta y cincuenta que, en su folklorismo, constituían caricaturas del cine de Hollywood-preferido por el grueso del público, pues le permitía evadirse de esa realidad a la cual aludía el cine europeo de vanguardia.

(VARDERI, 1996, p. 66)

2.1 O cinema de Buñuel

A filmografia de Buñuel tinha como principal objetivo criticar as hipocrisias, tanto nos âmbitos moral e religioso, como nos âmbitos social e político. Apesar de tantas preocupações com o mundo que o cercava, Buñuel nunca se esqueceu dos aspectos estético e artístico. Seus filmes não apenas denunciavam a realidade social, política, moral e religiosa da Espanha franquista, como também o faziam com apuro estético e senso artístico.

Buñuel limpava ao máximo suas imagens dos recursos técnicos a fim de atrair a atenção do espectador para as características fundamentais de seus filmes. Os planos normalmente gerais e a escassez de trilha sonora levam o espectador a sentir a monotonia da vida cotidiana, quando esta é construída sobre convenções muito severas e tradições muito rígidas, que eliminam a espontaneidade das relações interpessoais.

Nos filmes de Buñuel, a câmera apresenta-se praticamente o tempo todo aberta, mostrando as personagens a uma certa distância e permitindo um olhar objetivo do espectador(...)Através de planos mais gerais e estáticos, Buñuel evitava colocar os recursos técnicos à frente das próprias imagens.(MARQUES, 2003, p.67)

Apesar de possuir uma linguagem mais sóbria, Buñuel sempre imprimiu a temas universais, como o amor, o adultério e a religião, as marcas da cultura espanhola , tão passional , hiperbólica e trágica. Como afirmou Pinheiro (2004, p.1):

A pluralidade de culturas e de tempos históricos é ainda maior se se pensa nos países onde confluíram diversas civilizações, como a Espanha: celtas, romanos, fenícios, visigodos, árabes, judeus. Desta forma, o carácter passional provém de uma série de combinações em tensão.

(...) el problema de la estructura social y el carácter del español , darán el ambiente, el tinte de los matices de la tragedia, pero la problemática profunda que plantean, es universal.
(CESARMAN, 1976, p.235)

Por causa do governo franquista que tomou o poder na Espanha no ano de 1936, Buñuel viveu exilado de seu país praticamente a vida inteira. Viveu alguns anos na França e nos Estados Unidos, mas passou 36 anos no México e adquiriu dupla nacionalidade. Por isso, quase toda sua obra foi produzida fora da Espanha, mas, mesmo assim, seus filmes são tipicamente espanhóis, ainda quando

interpretados por atores franceses ou mexicanos e falados em outro idioma, pois Buñuel era um apaixonado pela Espanha e por sua cultura.

Buñuel herdou toda a força de um pensamento espanhol e sua obra é um reflexo claro desta influência. Perpassando seus filmes encontramos desde o espírito de Goya (sobre quem Buñuel escreveu um roteiro)-reflexo da crueldade e o grande retrato de seu tempo, até a geração de Buñuel que resolveu redescobrir os verdadeiros valores espanhóis, a verdadeira Espanha—extremamente sarcástica e profundamente herege sob seu catolicismo sufocante. (NOGUEIRA,1993, p.145)

Os filmes de Buñuel eram enigmáticos já que criticavam ferozmente as instituições políticas e religiosas em uma época em que o governo de seu país era ditatorial e a Igreja Católica extremamente poderosa e ligada ao governo. Seus primeiros três filmes, *Um cão andaluz*, *A idade do ouro* e *Terra sem pão*, desmontam respectivamente a Igreja e a sociedade que sufoca os sentimentos passionais e espontâneos e a miséria dos excluídos sociais. Em seus primeiros três filmes estão contidas as reflexões que se repetirão em toda a sua obra. A crítica à Igreja apresentada em *Um cão andaluz* será retomada em diversos filmes, entre eles, *Viridiana* e *Via Láctea*. O sufocamento de sentimentos passionais pela sociedade burguesa, apresentado em *A idade do ouro*, repete-se em outros filmes de Buñuel, entre eles, *A bela da tarde* e *O anjo exterminador*. A exclusão social apresentada em *Terra sem pão* retorna em filmes como *Os olvidados* e *Viridiana*. Outro tema exaustivamente abordado por Buñuel é a impossibilidade de amar acarretada pela falta de entendimento entre homens e mulheres, que gera um diálogo absurdo e patético. Tal tema foi abordado logo em seu primeiro filme e é apresentado em muitos outros, como afirmou Cesarman (1976, p.234):

En Tristana se maneja otra vez el tema de la imposibilidad de amar, como la ha planteado Buñuel desde El perro andaluz; la materia está dispuesta para el encuentro, allí están colocados el hombre y la mujer con toda libertad exterior para entregarse y continuar esta entrega sin problema. Pero interiormente, en el carácter de los personajes, en sus modos de reaccionar, tal libertad no existe. Los personajes se entregan y parecen poseer una fuerza que los obliga a destruirse, y esta fuerza, de acuerdo con la dinámica psicológica, es el resultado de un sentimiento de culpa, porque la personaje escogida como la meta del sentimiento amoroso es una persona prohibida por ser la representante de impulsos incestuosos.

Seus primeiros três filmes constituem sua primeira fase como cineasta que é intitulada de fase surrealista.

O surrealismo cinematográfico, que atinge sua melhor expressão em dois filmes de Luis Buñuel, *Um cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930), estava longe também, evidentemente, de qualquer preocupação quanto a enredos e estórias. Suas imagens-choque expressam pulsões, desejos ainda não racionalizados, e um imenso ódio pela ordem burguesa (...). É uma realidade que só tem existência cinematográfica, é a maneira do artista se expressar, a maneira que ele tem de fazer emergir um real oculto nele e em nós, a sua maneira de se relacionar com o cinema, com a sociedade, com os espectadores. (BERNARDET, 2006, p.56)

A segunda foi considerada comercial e realizada no México. Buñuel rodou diversos filmes em pouco tempo e com baixo orçamento. Na época eles eram produzidos apenas para entreter. Buñuel não lhes dava crédito mas, analisando cuidadosamente sua filmografia mexicana, encontraremos filmes com alto valor artístico. Entre eles, *Os olvidados*, *Él*, *Viridiana* (rodado na Espanha com verba mexicana) e *O anjo exterminador*. Foi sua terceira e última fase a mais valorizada pelo público e pela crítica, chamada fase europeia ou fase de cinema de autor. Os filmes mais conhecidos e assistidos de Buñuel pertencem a esta fase: *O discreto charme da burguesia*, *A bela da tarde*, *O fantasma da liberdade* e *Esse obscuro objeto do desejo*. Na primeira fase, a surrealista, Buñuel abusava de elementos surreais, dificultando a inteligência de seus filmes. Já em obras posteriores, se utilizava de elementos surreais, mas os roteiros possuíam uma seqüência lógica com começo, meio e fim. Seus filmes da fase europeia, mais ligados ao surrealismo e que melhor resgatam a linguagem da primeira fase, são: *O fantasma da liberdade* e *Via Láctea*. Já *A bela da tarde*, *Tristana*, *Esse obscuro objeto do desejo* possuem uma linguagem mais tradicional, embora contenham elementos absurdos e critiquem com a mesma ferocidade as instituições que tolhem o indivíduo.

La diferencia más clara entre la técnica surrealista utilizada en esta película (*A bela da tarde*) y entre *El perro andaluz* e *La edad de oro*, todas las cuales pueden considerarse como sus realizaciones surrealistas más ortodoxas, es que en las dos últimas se ven los contenidos reprimidos en una forma simbólica y onírica, en el sentido de lo absurdo de sus imágenes en secuencias que se nos pueden ocurrir, pero que no pueden ocurrir en la vida real. (CESARMAN, 1976, p.207)

Buñuel é conhecido atualmente como um cineasta surrealista, como se escandalizar fosse seu objetivo principal. E, no entanto, analisando a obra de Buñuel como um todo, podemos perceber que o surrealismo foi uma ferramenta usada por ele para desvendar um mundo hipócrita e injusto. Embora tenha revolucionado a gramática dos grandes cineastas, foi mais do que um esteta. Foi um libertário e sua

linguagem o meio de alcançar o objetivo principal: as liberdades política, religiosa, moral e social que continuam no campo das utopias, apesar dos avanços decorridos nos últimos 30 anos, que abafaram grande parte do poder da Igreja e libertaram o país da ditadura franquista.

...a gramática cinematográfica fôra composta por Griffith, Ince, Eisenstein e alguns outros: Buñuel esqueceu todas as regras e compôs o grande poema cinematográfico do amor delírio. Assim fazendo, uma linguagem infinitamente mais rica que tudo o que aparecera até então impõe-se a Buñuel, que, desdenhando a horrível técnica, sapato muito apertado nos pés de tantos realizadores, inova em tudo. Seu grande tema exigia a destruição de todos os limites, não para voejar graciosamente no céu dos circos, onde as acrobacias gratuitas provocam o entusiasmo dos estetas e dos esnobes, mas para exprimir plenamente as duas palavras mais magnéticas de qualquer língua: amor e revolta. (KYROU, 1966, p.21)

O catolicismo e os tabus sexuais, nos filmes de Buñuel, sempre foram associados aos dramas políticos. Em *Esse obscuro objeto do desejo*, ele narra o conturbado romance entre Mathieu, um homem abastado de meia-idade, e Conchita, uma jovem pobre. O relacionamento é todo construído sobre idas e vindas, rupturas e reconciliações, e, como pano de fundo, ataques terroristas proporcionam ao filme um clima de terror e fragilidade constantes. O romance do casal protagonista é associado aos ataques terroristas. Da mesma forma que a qualquer momento pode haver uma explosão, Conchita pode romper com Mathieu. Tal filme foi rodado em 1977, dois anos após a morte de Franco, mas, ainda assim, a Espanha sofria as conseqüências de 40 anos de ditadura. Mathieu e Conchita não conseguem estabilizar a relação até o final do filme, pois a Espanha ainda não estava totalmente liberta das forças repressoras.

Conchita é um reflexo da própria Espanha: autoritária, caprichosa, dominadora, sensual, libertina e casta, repleta de pudores e preconceitos, intimamente ligada às tradições. Talvez seja por esse motivo que Conchita nunca perde a virgindade. A Espanha do cinema de Buñuel buscava saídas para as repressões política e religiosa, mas ainda não tinha se libertado nem de uma nem da outra. Embora o governo franquista tivesse chegado ao fim com a morte de Franco em 1975, em 1977, o ano em que foi realizado *Esse obscuro objeto do desejo*, a Espanha ainda carregava as marcas de um governo autoritário, sofrendo ataques de grupos terroristas. O hímen intacto é a representação desta Espanha que ainda não tem forças para romper com o estabelecido. (MARQUES, 2003, p.105)

Em *Tristana*, a jovem protagonista vive um relacionamento sufocante com seu tutor e tal sentimento de estar presa a uma relação indesejável é representado por

uma cena onde mostra uma greve de operários sendo reprimida por guardas-civis a cavalo. Da mesma forma em que explosões aparentemente sem importância surgem em *Esse obscuro objeto do objeto*, essa cena significa muito mais do que aparenta num primeiro momento. É mais uma metáfora que associa a vida política da Espanha com os dramas pessoais e morais.

Don Lope e Tristana viven como amantes y unos dos años después se nos muestra que los dos se sienten prisioneros en esta relación . Aparentemente fuera de contexto, se muestra una huelga de obreros que es reprimida por un batallón de guardias civiles a caballo. Es claro que ambos personajes sienten necesidad de liberarse. (CESARMAN, 1976, p.224)

A obra de Buñuel serve de referência para cineastas conterrâneos e é considerada um marco da filmografia espanhola. Juntamente com Carlos Saura , registrou uma era sinistra vivida por seu povo que, sempre que possível, será lembrada por cineastas contemporâneos como Bigas Luna e Pedro Almodóvar para que a Espanha e o mundo nunca se esqueçam da crueldade dos regimes ditatoriais ligados à repressão religiosa.

...en España la violenta censura dictatorial , el fascismo eclesiástico y la complicidad de una burguesía ultraconservadora, impidieron hacer un cine abiertamente vanguardista, y mantuvieron en la ignorância o en el extrañamiento interior a las geraciones de la guerra y de la posguerra.(VARDERI, 1996, p. 66)

Buñuel optou desde o início de sua filmografia por fazer uma obra sóbria, sem catarses e limpa no sentido técnico. Desejava que as imagens ficassem à frente dos recursos técnicos.

Para Buñuel, a câmera e toda a parte técnica eram instrumentos para dissecar um mundo que não aceitava e que desejava modificar. Nunca houve, em sua obra, excessos técnicos supervalorizando o meio e deixando em segundo plano a mensagem. Buñuel limpava ao máximo as suas imagens dos efeitos tecnológicos, fazendo um cinema realmente puro no sentido da linguagem. Apenas um esteta muito habilidoso e conhecedor profundo da sétima arte poderia alcançar uma linguagem tão apurada e o mais cinematográfica possível. A través de um estilo sóbrio na forma e feroz no conteúdo, Buñuel revelou problemas universais sob o ponto de vista espanhol. Em sua filmografia, o mundo é analisado através da lente passional, indignada, cruel, mestiça, casta, profana e ambígua da Espanha. (MARQUES, 2003, p. 9)

Buñuel trabalhou com os grandes ícones da cultura espanhola, incluindo os ataques terroristas ocorridos na Espanha na época do franquismo, e a mescla de elementos sagrados e profanos. Tal característica pode ser encontrada na obra dos outros três cineastas analisados na atual pesquisa. Em *Esse obscuro objeto do desejo*, último filme realizado por Buñuel, os cenários revelam uma série de sutilezas no que diz respeito às interferências e combinações culturais. A casa de Mathieu em Sevilha é muito mais colorida do que sua casa em Paris. O vermelho aparece abundantemente na casa espanhola, sugerindo uma tensão que se inicia em Paris, mas que explode na Espanha. É em Sevilha que Mathieu espanca Conchita que sangra, chora e implora por seu amor. Outro elemento muito marcante na cenografia do filme é a exuberância do jardim da casa que Mathieu dá a Conchita em Sevilha. As plantas estão em perfeita harmonia com os elementos arquitetônicos, revelando uma boa assimilação da cultura espanhola pelos espaços abertos e híbridos. Os elementos mestiços aparecem na obra de Buñuel não apenas no que diz respeito à combinação das forças cristianizadas e mouriscas no nível do conteúdo, mas também em algumas imagens, incluindo figurino, cenário e trilha sonora. Em *Esse obscuro objeto do desejo*, a casa que Mathieu compra para Conchita em Sevilha é integrada a um suntuoso jardim, e o portão vazado permite a visão da casa por aqueles que passam pela rua. Os limites entre dentro e fora não são rígidos, revelando que diferentes forças se combinaram na obra de Buñuel. Em sociedades mais abertas, faz-se necessário olhá-las sob um ponto de vista mais flexível.

Quando vive num apartamento pequeno em Paris, Conchita faz ensaios de dança flamenca com seu amigo Morenito. Ela e sua mãe são espanholas que vivem há muitos anos na França. Ao dançar em seu apartamento, Conchita leva um pouco da sua cultura para o país onde reside. E mais uma vez, pode-se perceber um choque entre elementos culturais. Depois de um ensaio com Morenito, lava-se na pia, enquanto conversa com Mathieu. A presença da água, do banho, o simples gesto de se refrescar, insinua o erotismo de uma cultura mais aberta que entra em combinação com outra mais fechada. A mescla de elementos de uma cultura mais fechada, a francesa, e de outra mais aberta e erotizada, a espanhola arabizada, se faz presente em muitos momentos do filme. Conchita dança sensualmente em seu apartamento, e em outras cenas, podemos ver um enorme crucifixo na parede, sobre a cama. No quarto de Mathieu o mesmo elemento está presente. No quarto

em que Mathieu luta com Conchita para possuí-la, podemos ver um crucifixo na parede. Como afirmou Jean-Claude Carrière, Buñuel tinha uma grande preocupação com detalhes da cenografia que muitas vezes passavam despercebidos pelo público em geral:

Essa mobília arranha as paredes, deixando marcas. É isso. Sinais de ocupação humana. Incrível trabalho de pesquisa feito por um grande profissional, levando a paixão pelos detalhes lógicos às fronteiras do imperceptível. Um detalhe, é claro, que ninguém perceberia, mas cuja ausência seria talvez (embora vagamente) sentida.(CARRIÈRE,1995, p. 193)

Buñuel optou também sempre pela escassez de trilha sonora a fim de evitar catarses. Normalmente, em seus filmes a trilha é incidental, isto é, um personagem toca uma música ao piano ou alguém coloca um disco na vitrola. Dizer que Buñuel utilizou pouca trilha sonora não significa dizer que sua trilha não era apurada. Em *Viridiana*, filme rodado na Espanha, com verba mexicana, duas músicas marcam com maestria a narrativa. Uma delas, *Aleluia* de Haendel, executada por meio de um disco de Don Jaime, tio de Viridiana. A outra, um *rock and roll* que sonoriza a última cena do filme. Viridiana inicia a trama como uma noviça que renega o corpo e todos os prazeres terrenos. Ao final, depois de ter sido quase violada duas vezes, depois de ter-se decepcionado com o grupo de mendigos que tentou ajudar, movida por um sentimento cristão, um amor maior à humanidade, Viridiana cansa de resistir e negar os seus impulsos sexuais e subentende-se que entrará num triângulo amoroso com seu primo que já é amante da empregada da casa. O *rock and roll*, provavelmente, simboliza que Viridiana não terá uma vida tão sóbria e séria. Utilizar tais músicas num mesmo filme, abrindo-o com uma delas e fechando-o com outra, revela mais uma vez a tendência de Buñuel para mesclar elementos sagrados e profanos:

Viridiana inicia-se com a música *Aleluia*, de Haendel, e termina com um *rock and roll*. Portanto, mais uma vez, Buñuel revelou seu gosto pela ruptura. Do sagrado, ele passa ao profano e cotidiano. De noviça, Viridiana passa a integrar um *ménage à trois*.(MARQUES, 2003, p.83)

As imagens de Luis Buñuel, mesmo em seus filmes coloridos, apresentavam tons pastéis e suaves. A câmera aberta mostrava planos mais gerais, quase sempre estática, ressaltando a monotonia do cotidiano e evitando catarses. Do mesmo modo que Buñuel priorizava os planos gerais e estáticos, Saura também revela um gosto por este tipo de filmagem. Em *Dispara!*, quando Ana é violentada, a câmera está

aberta, mostrando todo o cenário de violência e humilhação. Diferentemente de Almodóvar que proporciona intimidade às suas personagens fazendo planos mais fechados, principalmente nos filmes mais recentes, que esteticamente são mais sutis que os primeiros. Da mesma forma que Buñuel, e diferentemente de Almodóvar, as cores dos filmes de Saura apresentam tons mais pastéis enquanto que as cores dos filmes de Almodóvar são vibrantes.

La mirada cinematográfica de Buñuel parte de la presencia específica de los objetos más banales. Buñuel utiliza comúnmente planos medios y generales estáticos, que recogen sin comentarios una proliferación desordenada, amontonada, de objetos. Tan ayuna de relieve como la prosa de Sade, la cámara inmóvil de Buñuel retrata una vida que fluye con vulgaridad, sin distinción, aunque con autonomía. (CESARMAN, 1976, p. 11-12)

Podemos encontrar elementos comuns à obra de Saura e Almodóvar, partindo do pressuposto de que o cinema do primeiro foi uma das fontes de inspiração do segundo, como afirmou Holguín (1994) em uma análise comparativa do cinema de Visconti, Saura e Almodóvar, colocando os três como filhos de um mesmo movimento, cada qual, porém, representando uma classe social.

Voltando a Buñuel, a simples escolha de dividir a personagem de Conchita entre duas atrizes, uma francesa, e a outra, espanhola, denota que ele desejou em tal filme levar até às últimas conseqüências sua opção pelas mesclas hibridizantes.

A protagonista Conchita do filme *Esse obscuro objeto do desejo* é interpretada por duas atrizes: a espanhola Angela Molina e a francesa Carole Bouquet (...). Uma não representa o lado bom de Conchita, e a outra, o mau (...). Ambas representam a Conchita apaixonada por Mathieu e a Conchita que o despreza. Mas é notável que as cenas interpretadas por Angela Molina, tanto as agressivas como as românticas, possuem um impacto emocional mais intenso (...). Mesmo quando se mostra apaixonada, a interpretação de Carole Bouquet possui um tom frio, quase irreal. É uma paixão caricata, inventada. Apesar de Buñuel não fazer uma divisão rígida das cenas, o espectador tem a sensação de que Carole Bouquet é o lado glacial de Conchita, o que tenta adaptar-se à França. (MARQUES, 2003, p.80)

Conchita divide-se entre uma jovem apaixonada e casta e uma mulher irônica e cruel. Demonstra sentimentos passionais por Mathieu e, em outros momentos, mostra-se fria e distante. Provavelmente, Buñuel revelou por meio desta personagem, interpretada por duas atrizes de nacionalidades diferentes, como elementos culturais diversos podem conviver. Tais elementos podem se mesclar,

originando uma outra cultura. A Conchita que dança, que exhibe os seios e que seduz, é a mesma que se nega ao sexo. Uma possível interpretação é enxergá-la como o próprio retrato da Espanha que mescla elementos árabes e cristãos, o que deu origem a uma Espanha e a um espanhol arabizado. O país dos crucifixos e das procissões é também o da dança flamenca e das bacanais. Como foi afirmado por Sílvia Marques (2003,p.105) “Conchita é o reflexo da própria Espanha: autoritária, caprichosa, dominadora, sensual, libertina e casta, repleta de pudores, preconceitos, ligada às tradições”.

A obra de Buñuel como um todo carrega as características de uma Espanha marcada por forças opostas que se combinaram e geraram uma terceira cultura em movimento.

Detrás de Buñuel, toda España. Reyes y prostitutas, santos y enamorados, monstruos, locos y bufones del delirio español ascienden en las películas de Buñuel a las mansiones del progreso occidental. Las figuras de la salud, la seguridad y el optimismo occidentales se pierden en los laberintos barrocos de España e Hispanoamérica. (CESARMAN, 1976, p.23)

Na melhor tradição espanhola, seu realismo une-se ao de Goya, Quevedo, os romances picarescos, Valle-Inclán, Picasso. Resolve-se num impiedoso corpo a corpo. Dessa luta, a realidade sai esfolada viva.(PAZ apud in: KYROU ,1966,p.149)

A obra de Buñuel, que critica veementemente a sociedade franquista , traz à tona dramas seculares vividos por sua cultura. De 1936 a 1975 houve o ápice de uma realidade vivenciada desde o século VIII, com a invasão dos mouros na Península Ibérica. No século XVI, inclusive , como afirmou Burke (2003, p. 82-83), “houve uma forte política por parte da porção cristã espanhola contra as heranças muçulmanas e judaicas”.

Em meados do século XVI, houve uma tentativa oficial de fechar o país. Os espanhóis foram proibidos de estudar no exterior para que não fossem contaminados pelas heresias. O contraste entre a Espanha do final da Idade Média, a era da coexistência e da interação entre três culturas, a cristã, a muçulmana e a judaica (descrita por Américo Castro), e a Espanha dos séculos XVII e XVIII é de fato muito marcante, e sugere- como no caso do cristianismo no Japão- pode ter sido a receptividade cultural das pessoas comuns o que levou as autoridades a tomarem uma atitude.

Em uma determinada cena do filme, Mathieu é assaltado por amigos de Conchita mas, como ele mesmo define, é um assalto gentil porque os criminosos pedem uma determinada quantia de dinheiro, deixando o restante para Mathieu. Provavelmente essa passagem é mais uma das tantas metáforas de Buñuel. Numa cultura mestiça, as diferenças são melhor assimiladas e existe um maior senso de humor. Um assalto, um ato condenável, é visto com humor e sem grandes conseqüências no filme de Buñuel. Podemos interpretar tal episódio como manifestação do pensamento de que em culturas híbridas os problemas se resolvem com mais tranqüilidade, com mais leveza. Mas não foi apenas o cinema de Buñuel que retratou essa riqueza de combinações culturais. Podemos enxergar com maior nitidez a força destas interferências e mesclas em filmes contemporâneos, como os de Julio Medem, Bigas Luna e Pedro Almodóvar. Se Buñuel revelava a cruzeza e a crueldade de uma cultura mediante uma linguagem sóbria, Almodóvar mostra essa mesma crueldade, mas de forma hiperbólica, diretamente relacionada a um hibridismo que se barroquiza. Em *Tudo sobre minha mãe*, uma enfermeira, uma freira grávida, um travesti e uma atriz homossexual se relacionam e interagem, modificando a vida da outra, numa comovente combinação que sugere a própria Espanha ibero-mourisca. Pela convivência entre personagens hetero e homossexuais, mediante a exposição do corpo e da sensualidade, Almodóvar encontra uma forma de lidar com as combinações culturais.

Emplazados en el instante de la obra, Sarduy y Almodóvar anteponen el cuerpo, como la única fortaleza posible contra los avatares del tiempo y la desintegración de la memoria. Un cuerpo que ninguno teme campificar y travestir, pues ambos comulgan en una estética dable de privilegiar las voces acorraladas por la cultura falocéntrica contra los límites del sistema (VARDERI, 1996, p. 207)

A convivência entre culturas distintas é sempre um processo em tensão como afirmou Burke (2003, p.97-98):

A “harmonia” cultural, ou pelo menos a apropriação, aparentemente se combina com a desarmonia social (...) Como pode esta coexistência de harmonia e conflito ser explicada? A pergunta crucial, fácil de fazer mas difícil de responder, é a questão do significado. É bem possível que aquilo que os historiadores hoje vêem como herança comum possa ter sido percebido tanto por cristãos quanto por muçulmanos como sendo realmente “deles”.

Relações marcadas pela dominação



Tristana e Don Lope



Mathieu e Conchita

Casais bizarros e relações marcadas pela violência



Um cão andaluz

A falta de entendimento entre homens e mulheres na obra de Buñuel já foi revelada em seu primeiro filme. A navalha cortando um olho possivelmente representa o falo penetrando a mulher com agressividade.



Esse obscuro objeto do desejo e O fantasma da liberdade

Na fotografia à esquerda, Mathieu de *Esse obscuro objeto do desejo* joga água em Conchita para sublimar seu amor disfarçado em ódio. Na fotografia à direita, um casal em *O fantasma da liberdade* se excita com cartões postais.

As diversas formas de violência apresentadas por Buñuel



Violência social mostrada em *Os olvidados*



Violência dos desejos ocultos de *A bela da tarde*

Violência do fanatismo religioso em *Viridiana*

Violência do ato sexual simbolizado pelo corte de um olho em *Um cão andaluz*



As pernas e os pés no cinema de Buñuel eram alvo do fetiche masculino

Voyeurismo em *A bela da tarde*



A indolência diante da descoberta dos desejos eróticos e da exploração da sexualidade.



2.2 Filmografia de Luis Buñuel

- *Esse obscuro objeto do desejo* (*Cet obscur objet du désir*, França e Espanha, 1977)
- *O fantasma da liberdade* (*Le fantôme de la liberté*, França, 1974)
- *O discreto charme da burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, França, Espanha e Itália, 1972)
- *Tristana, uma paixão mórbida* (*Tristana*, França e Espanha, 1970)
- *Via Láctea ou O estranho caminho de São Tiago* (*La voie lactée*, França, 1968)
- *A bela da tarde* (*Belle de jour*, França e Itália, 1966)
- *Simão do deserto* (*Simón del desierto*, México, 1964)
- *O diário de uma camareira* (*Le journal d'une femme de chambre*, França, 1964)
- *O anjo exterminador* (*El ángel exterminador*, México, 1962)
- *Viridiana* (*Viridiana*, México e Espanha, 1960)
- *A adolescente* (*La joven*, México, 1958)
- *Nazarín* (*Nazarín*, México,1958)
- *Os ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, México,1956)
- *A morte no jardim* (*La mort en ce jardín*, México,1956)
- *Cela's appelle l'aurore*(*Cela's appelle l'aurore* , França,1955)
- *O bruto*(*El bruto*, México,1954)
- *Ensaio de um crime* (*Ensayo de un crimen*, México, 1954)
- *O rio e a morte* (*El río y la muerte*, México, 1953)
- *A ilusão viaja de trem* (*La ilusión viaja en tranvía*, México, 1953)
- *Escravos do rancor* (*Abismos de pasión*, México, 1953)
- *Robison Crusoe* (*Robison Crusoe* , Estados Unidos, 1952)
- *O alucinado* (*Él*, México, 1952)
- *Subida ao céu* (*Subida al cielo*, México, 1951)
- *Uma mulher sem amor* (*Una mujer sin amor*, México, 1951)
- *A filha do engano* (*La hija del engano*, México, 1951)
- *Suzana, mulher diabólica* (*Susana*, México, 1950)
- *Os esquecidos* (*Los olvidados*, México, 1950)
- *El gran calavera*(*El gran calavera*, México,1949)

- *Gran casino* (*Gran casino*, México, 1946)
- *Terra sem pão* (*Las hurdes*, Espanha, 1932)
- *A idade do ouro* (*L'âge d'or*, França, 1930)
- *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, França, 1928)

2.3 O cinema de Carlos Saura

Diferentemente de Buñuel, que filmou apenas na época do franquismo, e de Almodóvar, que fez seus filmes numa Espanha livre, Saura conheceu as duas Espanhas: a franquista e a que veio depois desta, exageradamente deslumbrada com sua liberdade. Se compararmos os filmes de Saura da era franquista como *Ana e os lobos* e *Cría cuervos*, com *Dispara!* de 1993, poderemos perceber que pouco mudou em sua obra, altamente simbólica, mesmo 18 anos depois do fim do franquismo. A obra de Saura sempre foi marcada pelas representações políticas por meio das relações pessoais .

Concomitantemente, as raízes ibéricas se revelam com grande força estética no cinema de Carlos Saura (Huesca, Aragon, 1932), um cânone do cinema espanhol, que se caracteriza pela narrativa alegórica buscando traduzir esteticamente as tensões dos quase 40 anos de ditadura do General Franco (1939-1975), como se mostram em *Ana e os lobos* (1973), *Cría Cuervos* (1976) e *Mamãe faz cem anos* (1979). A trilogia, estruturada com base num regime simbólico que denuncia os poderes opressivos dos militares fascistas, da família burguesa e da igreja católica, demarcou um prisma específico no cinema de Carlos Saura, fortemente marcado pelo caráter contraideológico, e neste sentido, relembremos ainda *Olhos vendados* (1978), um registro contra o autoritarismo, repressão política, tortura e violência durante os ditos “anos de chumbo”. Contudo, o enraizamento de Carlos Saura não se restringe às formas da resistência política que marcaram a sua produção nos anos 70. A magnitude de sua expressão estética se desvela nos processos intertextuais e intersemióticos, que ele promove no encadeamento com a música, o teatro e, sobretudo, com a dança, conforme atestam as películas *Bodas de Sangue* (1981), *Carmen* (1983), *Amor Brujo* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) e *Tango* (1998). (PAIVA, 2006, p.4)

No filme *A prima Angélica* de 1973, Saura faz menção à parte da sua infância repressora, quando necessitou deixar Barcelona para viver em Huesca, na província de Aragão, sua terra Natal, ao lado de tias e da avó materna. A educação catalã que recebeu se perdeu naquele ambiente opressor, rígido e extremamente religioso. Como afirmou o cineasta, sentiu-se exilado em seu próprio país. Em *Cría cuervos*, que será analisado mais adiante , a infância também é representada como um período doloroso e confuso.

Al igual que muchas otras de sus películas, *La prima Angélica* se inspira en el fondo en la experiencia personal de Saura. Durante la guerra civil, su madre le envió a vivir con su abuela y sus tias a Huesca. Él mismo describió así el desconcierto que sentió al dejar la Cataluña republicana por el lúgubre hogar familiar. (HOPEWELL, 1989, p.69)

A prima Angélica não é apenas um relato da infância, mas também gira em torno de um tema presente em outras obras de Saura: o espanhol do pós-guerra civil.

Luis, el protagonista de *La prima Angélica*, también recuerda los tiempos de la guerra con tristeza (...) Saura había explorado ya en *Peppermint frappé* y *El jardín de las delicias*, utilizando el mismo actor a fin de personificar al español de la posguerra. Tampoco el tema de *La prima Angélica* es nuevo. La película gira en torno al legado psicológico de la guerra civil, a lo que Erice denomina “exilio en si mismos” de los españoles. (HOPEWELL, 1989, p.69)

Diferentemente também de Buñuel, Saura conseguiu produzir na Espanha filmes políticos e críticos durante o franquismo. É considerado o único cineasta espanhol que fez os filmes que desejou durante este período. Dois elementos favoreceram Saura na realização de um cinema autoral: a situação econômica confortável e sua fama internacional. O sucesso que fazia fora da Espanha foi explicado por Hopewell (1989, p. 244-45):

De cualquier modo, el hecho de que Saura atrajera la atención internacional durante el régimen de Franco es perfectamente explicable. En primer lugar, su obra era sensible a las teorías archiconocidas de Freud (...) Otro aspecto de Saura que atrajo la atención del público internacional fue su particularidad, la presencia palpable de España.

Aparentemente mais simples e linear, *Dispara!* é um lembrete amargo de que ainda há muito para se caminhar em rumo à liberdade. A personagem protagonista vivida por Francesca Neri é uma artista circense que trabalha sobre seu cavalo como atiradora. Depois de ser violentada brutalmente por três jovens sádicos, ela os assassina e foge. No meio do caminho é interceptada por dois policiais e, mesmo contrariada, atira neles para continuar sua fuga. Fuga esta que é inútil pois o abuso sexual desencadeou uma hemorragia interna que a levou à morte. Ana morre cercada pela polícia, dentro da casa de uma família camponesa, nos braços de um jornalista apaixonado por ela. Um fato interessante em *Dispara!* é a protagonista chamar-se Ana como a personagem central de *Ana e os lobos*, também violentada e assassinada. Carlos Saura parece querer por meio do nome Ana unir uma personagem da era franquista a uma outra da pós-franquista, colocando-as no patamar de vítimas e carrascas. Talvez, a visão ambígua de Saura em relação às

mulheres decorra do fato de ter passado grande parte de sua infância num ambiente opressor como já foi afirmado.

Em *Dispara!*, durante o estupro, ninguém presenciou a cena e no entanto todos os crimes cometidos por Ana tiveram alguma testemunha e os fatos vieram à tona muito rapidamente pela mídia. Provavelmente é mais uma simbologia de Carlos Saura para denunciar a Espanha. Malgrado liberta das amarras puritanas da Igreja Católica, ainda vive o patriarcado, fazendo com que os crimes sofridos pelas mulheres fiquem sem punição enquanto que os crimes cometidos por elas venham à tona com conseqüências brutais. Ana de *Dispara!* é provavelmente mais um ícone como Ana de *Ana e os lobos*. Nenhuma personagem presencia também o estupro e o assassinato de Ana pelos três irmãos que representam a família, a Igreja, o Governo e os militares na era franquista.

Esta última (Ana y los lobos) es una acerada crítica a tres atributos de la sociedad franquista – el militarismo, la lascivia y la hipocresía religiosa- que están personificados en la película por los tres hijos- José, Juan y Fernando- de una mujer efusiva, epiléptica y tiránica. (HOPEWELL, 1989, p.261)

Outra protagonista de Saura chamada Ana é a de *Cría cuervos*, uma garota de oito anos de idade, atormentada pela morte da mãe e indiferente à do pai. A menina parece sentir apenas a perda materna enquanto que a morte do pai era -lhe um acontecimento agradável e até mesmo idealizado por ela. O pai enfartou enquanto mantinha relações sexuais com sua amante. Ana, porém, pensava que a causa de sua morte fosse um copo de leite envenenado que havia servido para o pai, mas na realidade a substância que a menina colocou no leite não seria capaz de matar um homem: era apenas bicarbonato. Ana imagina ter matado o pai pois o crime estava em sua mente e, ao invés do sentimento de culpa, sente que fez justiça porque responsabilizava o pai pela morte da mãe. Esta faleceu devido a uma hemorragia uterina mas, como sofria pelas traições do marido, Ana imaginava que fora o sofrimento emocional que fizera a mãe adoecer. Mais uma vez, a idéia do crime feminino surge na obra de Saura. Ana pensa ter matado o pai e com a morte deste passa a viver com a tia e a avó. A tia é uma mulher extremamente enérgica e pouco afetuosa, o oposto da mãe que era gentil e carinhosa. Viver sob as ordens da tia, para Ana, era a punição de seu crime: o assassinato do pai.

Ana(...) se esfuerza por ser ella misma en una sociedad que prepara a sus miembros para representar papeles sociales en vez de enseñarles a desarrollar su individualidad. Su rebelión es confusa, tiene inclinaciones asesinas y parece estar condenada al fracaso. Confundiendo una caja de bicarbonato con veneno, echa un poco del contenido en la leche de su padre (le culpa de la enfermedad y la muerte de su madre) la misma noche em que éste muere de un ataque al corazón. (HOPEWELL,1989,p.250)

O universo de *Cría cuervos* é ainda mais simbólico que o de *Dispara!* e *Ana e os lobos*, pois trabalha com uma criança que carrega em si um germe do espírito facínora contido no povo espanhol ,que há muitos séculos já possuía a tendência de sufocar e exterminar o que não lhe era conveniente. Tanto que, ao término de uma guerra que durou oito séculos entre cristãos e mulçumanos, a Espanha tentou exterminar toda a herança árabe, que mesmo a contragosto veio à tona e explodiu com força na era pós-franquista.

Aunque cristianos y mulsumanes vivían en el mismo suelo, de manera casi idéntica, sus concepciones en materia tan esencial como el amor se oponían de modo tan rotundo que no es extraño que su guerra dure ocho siglos y termine con la aniquilación del vencido. Todo lo que el español lleva en sí de árabe es reprimido sin piedad , y en primer término, la sexualidad. (GOYTISOLO, 1979, p.300)

Para o espanhol arabizado é possível viver a sexualidade e a religião simultaneamente enquanto que para o cristão tal associação é difícil. Uma das grandes metáforas de Saura está relacionada à dança flamenca. Explorou essa série cultural em muitos de seus filmes, entre eles *Bodas de sangue* e *Carmem* . Saura relaciona a dança flamenca com as relações de gênero , extremamente passionais. Em *Tango* , a questão da dança simbolizando as relações afetivas também é trabalhada exaustivamente.

Em *Mamãe faz 100 anos* , uma das netas da matriarca, uma jovem extremamente sedutora e liberada, dança ao som de canções flamencas. Tal jovem , com sua irmãzinha ainda criança, é o único membro da família que juntamente com a ex-empregada Ana não conspira contra a vida da avó. Provavelmente, foi mais uma das metáforas de Saura para dizer por meio de imagens que a jovem dançarina representa a Espanha livre, arabizada, erotizada e portanto menos facínora. A avó representa a própria Espanha onipresente, onisciente e onipotente. A família, o povo espanhol, em sua fase sanguinária.

Mamãe faz cem anos, de Carlos Saura, retrata uma família desunida e intrigueira que conspira contra a matriarca, uma senhora de 100 anos de idade. A protagonista representa a Espanha onisciente e onipresente. Os parentes representam um povo oprimido e ao mesmo tempo cruel, que é capaz de atitudes grotescas para libertar-se da dominação. (MARQUES,2003, p.112)

Saura rodou *Mamãe faz 100 anos* em 1979, portanto, o franquismo já havia terminado e a Espanha passado por mudanças, mas havia muito para mudar ainda. Pode-se dizer que este foi um período de transição não apenas para a Espanha, mas para a obra de Saura também, que precisava encontrar o seu lugar num país democrático que carregava as marcas de 40 anos de ditadura. O filme em questão foi o primeiro de Saura da era pós-franquista que se remeteu à era franquista de forma muito direta, utilizando como gancho o filme *Ana e os lobos*, realizado seis anos antes. A governanta Ana, estuprada e assassinada, surge nesta obra como se o estupro e o assassinato não tivessem ocorrido. Vai visitar a família a quem serviu quinze anos antes acompanhada por seu marido. José, o irmão que representa as forças armadas, está morto. Juan separou-se da esposa e sua filha mais velha é uma mulher liberada e sensual. O tom do filme é cômico. Enfim, é uma nova leitura a respeito da Espanha. Mas ainda se encontra a presença marcante e dominadora da matriarca que interfere na vida de todos da família.

Ana es ahora una ex institutriz ; José ha muerto, y sus uniformes se han vendido al Ejército de Salvación Español. Juan há abandonado a su mujer por la cocinera, hecho que indica el relajamiento de las costumbres en lo que al matrimonio se refiere y la casi desaparición del servicio doméstico en la España posfranquista. La hija mayor, Natalia, se ha convertido en una mujer sexualmente liberada que seduce a Antonio, fuma hierba y ha decorado su habitación como si fuera la de un sultán: representa a la nueva juventud española, que era socialmente “progresista”, pero con tendència al abstencionismo político. (HOPEWELL, 1989, p.262)

Retornando a *Cría Cuervos*, existem algumas metáforas que merecem atenção, entre elas, talvez a mais relevante, o fato de o pai de Ana ser militar. Seu porte imponente se contrapõe à sua vida desregrada. A tríade Governo, Igreja e Família pretende estabelecer a ordem . No entanto, o pai de Ana é amante da esposa de seu melhor amigo, traiu a mulher muitas vezes, inclusive assediou a empregada da casa que é uma das responsáveis pela criação de suas filhas.

El padre de Ana perteneció a la División Azul, pero lo que le distingue en la película no es el fascismo, sino el adultério, la prerrogativa del cabeza de familia franquista. “Soy lo que soy”, le dice a su mujer cuando ésta le reprocha su infidelidad. Las palabras del padre no son gratuitas. La tesis política planteada por Saura en esta película es que el franquismo, en calidad de régimen político, desaparecería, como desaparecen los padres de la protagonista, pero sus legados psicológicos no. (HOPEWELL, 1989, p.249)

Em *Cría cuervos*, da mesma forma que ocorre nos filmes de Buñuel e Almodóvar, há uma forte presença de elementos religiosos como crucifixos e santinhos. Em uma determinada cena, a empregada da casa diz a Ana que a cruz que a menina usa e que foi dada por sua mãe afasta o diabo. A irmã mais nova de Ana, Maitê, pergunta mais de uma vez quando receberá a Primeira Comunhão. Quando o coelho de Ana morre, ela e Maitê o enterram e colocam diante da sua cova a imagem de um santinho. Os ritos religiosos parecem ocupar um espaço importante na vida das personagens mesmo quando estas não demonstram uma fé profunda. Possivelmente, umas das mais fortes metáforas do filme surge na cena do velório do pai de Ana. As filhas são obrigadas a beijar o rosto do pai e Ana se recusa enquanto as duas obedecem à tia sem impor resistência. Ana representa a revolta, a que questiona o sistema. Durante a cerimônia, lado a lado, estão um militar e um padre. À frente, o caixão, e atrás uma senhora sentada em uma cadeira de rodas. O militar e o padre parecem envolvidos numa atmosfera de enfermidade e morte como se o próprio sistema que confere grande poder aos militares e à Igreja estivesse enfermo, prestes a morrer. Não podemos nos esquecer de que *Cría cuervos* foi realizado em 1975, ano em que Franco morreu. Voltando à recusa de Ana em beijar o cadáver do pai, podemos nos remeter à idéia de que ela se nega a ter contato com algo que está putrefato.

Em *Elisa, vida mía*, Geraldine Chaplin vive Elisa, a filha de Luis interpretado por Fernando Rey. Geraldine também protagonizou *Ana e os lobos*, *Cría Cuervos* e *Mamãe faz 100 anos*. Ana Torrent, uma criança na época, interpretou a personagem de Geraldine Chaplin na infância, tanto em *Cría cuervos* como em *Elisa, vida mía*, respectivamente nos anos de 1975 e 1977. Da mesma forma que Saura parece desejar ligar personagens da era franquista com personagens da era pós-franquista pelo nome Ana, ele parece querer estabelecer uma relação entre seus filmes com a jovem atriz Ana Torrent. Tanto em *Cría cuervos* como em *Elisa, vida mía* a infância é revelada por meio de lembranças, como um passado ainda muito presente, que

interfere drasticamente na vida da personagem central. A grande relevância que é dada ao passado por Saura parece nos remeter à idéia de que o que vivemos é muito importante e não pode ser esquecido com o simples passar do tempo. Mesmo depois de 18 anos após a morte de Franco, em *Dispara!*, Saura traz à tona as marcas do franquismo e da sociedade patriarcal por intermédio da artista circense violentada brutalmente, que de vítima passa ao patamar de algoz. Em *Tango*, filme argentino de 1998, Saura também resgata pela dança os dramas políticos de Buenos Aires que podem ser facilmente comparados com os vividos pela Espanha. Saura relaciona com maestria a vida psicológica de suas personagens com os dramas políticos de seu país.

Pocos directores han tratado de mostrar con tanta convicción o consistência lo que Saura denomina “lo más importante... , lo que esse señor piensa, lo que imagina, los fantasmas que tiene en la cabeza” . (HOPEWELL 1989,p.245)

Da mesma forma que Buñuel criticava ferozmente as instituições, Saura também não escondia seu desagrado por elas. Em *Cría cuervos* criticou os militares. Em *Elisa, vida mia*, o pai de Elisa se mostra contra as regras e as leis que na opinião dele fazem o homem enlouquecer. Ele não possui plano de saúde, aposentadoria, casa própria, enfim, nenhuma segurança material que o proteja na velhice ou na invalidez. Ele trabalha para viver da forma mais simples possível, numa casa alugada e humilde. Ministra aulas para meninas num colégio de freiras e as ensaia para uma montagem teatral. O simples amor pelo teatro revela um traço importante de Luis, pai de Elisa. As artes de um modo geral lutam contra as repressões de qualquer natureza, tendem a libertar o homem de seus dramas sociais e existenciais. Luis, além de professor, escreve. Tal hábito reforça seu caráter artístico e espírito libertário. O mais interessante é que *Elisa, vida mia* é um filme que discute a importância da arte e as estratégias para se fazer cinema.

Elisa, vida mia puede ser considerada como una metáfora de los mecanismos y los valores de hacer cine. El tema más evidente de esta película es la búsqueda de valores en un mundo complejo (...) Es esta búsqueda lo que hizo que Luis, el protagonista de la película, abandonase hace ya veinte años la lujosa comodidad de un hogar de clase alta de Madrid y se retirase a una granja aislada donde vive solo. No conserva nada de valor, así que la puerta de la casa siempre está abierta. (HOPEWELL, 1989, p.254)

Quando acompanha o pai à aula, Elisa encontra uma freira e comenta que em seu tempo de criança havia mais rigidez nos colégios de freira. Esta responde que os tempos mudaram, entretanto, sua expressão revela insatisfação. *Elisa, vida mia* foi realizado dois anos após a morte de Franco. Os tempos realmente haviam mudado, mas ainda carregavam as marcas de 40 anos de ditadura. O casamento também é bastante criticado neste filme, que mostra três uniões malsucedidas: a de Luis com a esposa; a de Elisa com o marido; e a de Isabel, irmã de Elisa, com o marido. Luis abandonou a esposa e as filhas quando estas ainda eram crianças. Elisa abandona o marido por viver uma relação carente de compreensão, afetividade e sexo. Isabel mantém um casamento de aparências mas se sente feliz e realizada com o amante. Nos dois primeiros casos, houve a ruptura por envolver pessoas mais sensíveis: Luis e Elisa. No caso de Isabel e o marido, conseguem manter o casamento hipócrita. Tais relações nos levam a fazer mais uma vez comparações com a obra de Buñuel. Séverine em *A bela da tarde* vive um casamento sem sexo e se realiza com o amante que não ama. Ela dissocia sexo de amor. Vive duas relações pela metade. Tal comportamento hipócrita, na opinião de Buñuel, é facilmente encontrado no meio burguês. Em *O anjo exterminador* do mesmo diretor, o *amour-fou* é impossível entre aquelas pessoas esmagadas pelas máscaras e convenções sociais.

Em Saura, Elisa encerrar seu casamento é uma forma de revelar o protesto do próprio cineasta em relação aos casamentos hipócritas. Da mesma forma que Séverine de *A bela da tarde* tem sonhos que envolvem violência e humilhação, Elisa imagina-se esfaqueada pelo marido que não aceita a sua rejeição. Séverine deseja ser violentada e maltratada pelos homens, principalmente por seu marido. É um protesto contra o pacato e formal casamento burguês. Elisa deseja ser morta pelo marido para sentir-se amada, com a devida atenção sendo-lhe dada. Tanto em Buñuel como em Saura há a necessidade de se falar sobre a incapacidade de homens e mulheres dialogarem. As conversas redundam em incompreensão e ofensas. Em *Cría cuervos*, a mãe de Ana também tenta dialogar com o marido, mas tudo que consegue é chorar e dizer que está muito doente. Por parte do marido, não se percebe compreensão nem compaixão, apenas uma inabilidade para lidar com a situação. Pode-se dizer que a grande semelhança entre as obras de Saura e Buñuel é o caráter espanhol associado aos ensinamentos de Freud, como afirmou John

Hopewell (1989, p.245): “Fue su conciencia del carácter español, unida a una asimilación de la obra de Freud , lo que vinculó a Saura con Buñuel”.

Em *Tristana* de Buñuel , a vida pessoal é relacionada aos dramas políticos da Espanha franquista.

Don Lope recoge en su casa a una bella huérfana de la que es tutor, utiliza su autoridad para convertirla en su amante y la amenaza em tono patriarcal cuando la muchacha comienza a mostrar signos de querer independizarse: “Soy tu padre y tu marido.Y hago de uno o de outro según me conviene.” (HOPEWELL, 1989, p.312)

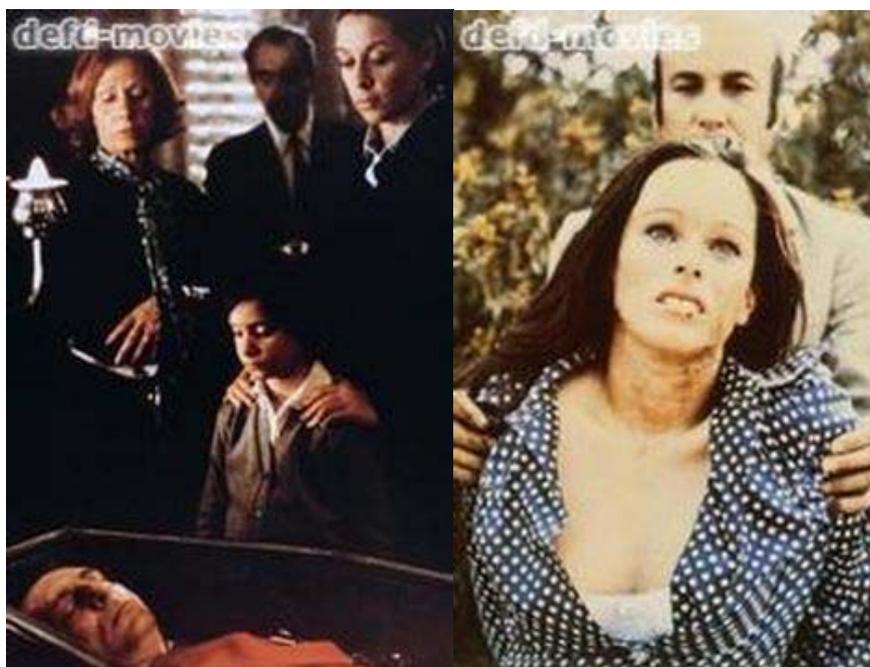
Tanto Buñuel como Saura se utilizaram muito bem da cenografia para transmitir informações. No filme *Mamãe faz 100 anos*, Natalia, neta sensual e liberada, tem um quarto decorado ao estilo mourisco, se assemelhando à tenda de um sultão. Podemos citar *Esse obscuro objeto do desejo*, de Buñuel ,e lembrarmos que a casa que Mathieu compra para Conchita em Sevilha enaltece os espaços abertos, a vegetação exuberante, a visão da rua. A própria casa de Mathieu de Sevilha é muito mais alegre que a de Paris. Para Saura os espaços externos representam o mistério, o paradoxo e a morte. Não é à toa que Luis, o pai de Elisa, morre no campo e ela caminha pelo mesmo lugar onde o pai faleceu, sozinha, depois de rejeitar seu marido.

En esta película (Elisa, vida mía) , como en todas las demás de Saura, los espacios abiertos dan una idea de misterio, paradojo y muerte. Es paseando por el campo, por ejemplo, cuando un dolor que anuncia su fin le hace a Luis caer al suelo. Trás él, un nuevo amanecer se extiende sobre Castilla. (HOPEWELL, 1989, p.255)

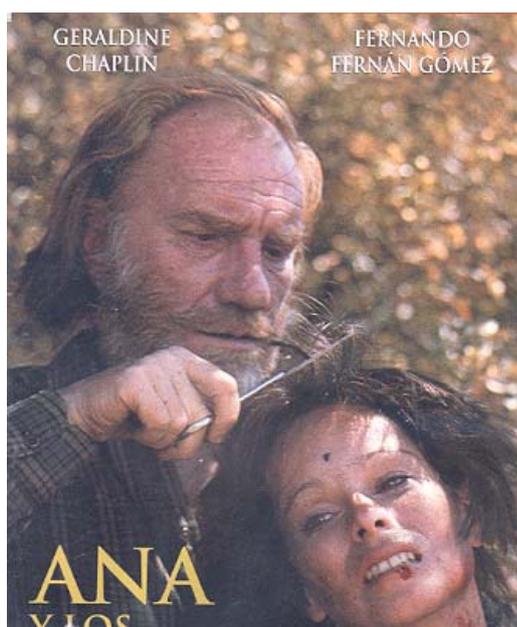
Embora Saura não seja um cineasta que utilize o surrealismo como Buñuel o fez, há elementos inexplicáveis ou de difícil intelecção em seus filmes. Um bom exemplo são as patas de galinhas que podem ser vistas três vezes na geladeira da casa de Ana de *Cría Cuervos*. Em Aragão, terra de Saura, elas representam má sorte. Esta é uma boa explicação, já que Ana perdeu os pais e seu coelho de estimação, num período pequeno de tempo, e é uma menina triste. Elas podem remeter simplesmente à idéia de morte, teoria mais aceita por Hopewell. Ou ainda, podem servir apenas para confundir críticos e espectadores que buscam sempre por seqüências lógicas e compreensíveis.

Buñuel colocava em seus filmes situações que não necessitavam ou possuíam uma explicação direta e objetiva. Analisando a obra de Saura, as

hipóteses de as patas de galinha representarem a morte ou a má sorte parecem mais convincentes.



A atmosfera mórbida assombra o cinema de Saura construído sobre arquétipos da Espanha franquista. Na foto à esquerda, Ana de *Cría cuervos* vela o corpo do pai, que não amava, da mesma forma que o povo espanhol esperava velar pelo patriarcado. Na foto à direita, o irmão de Ana e os lobos, que representa a família e portanto o sexo reprimido, assedia Ana que brinca com o poder .



Em *Ana e os lobos*, o irmão, que representa a Igreja e portanto a castração, corta os cabelos de Ana.



Ana de *Cría cuervos*, infância marcada pelo silêncio e pela melancolia.

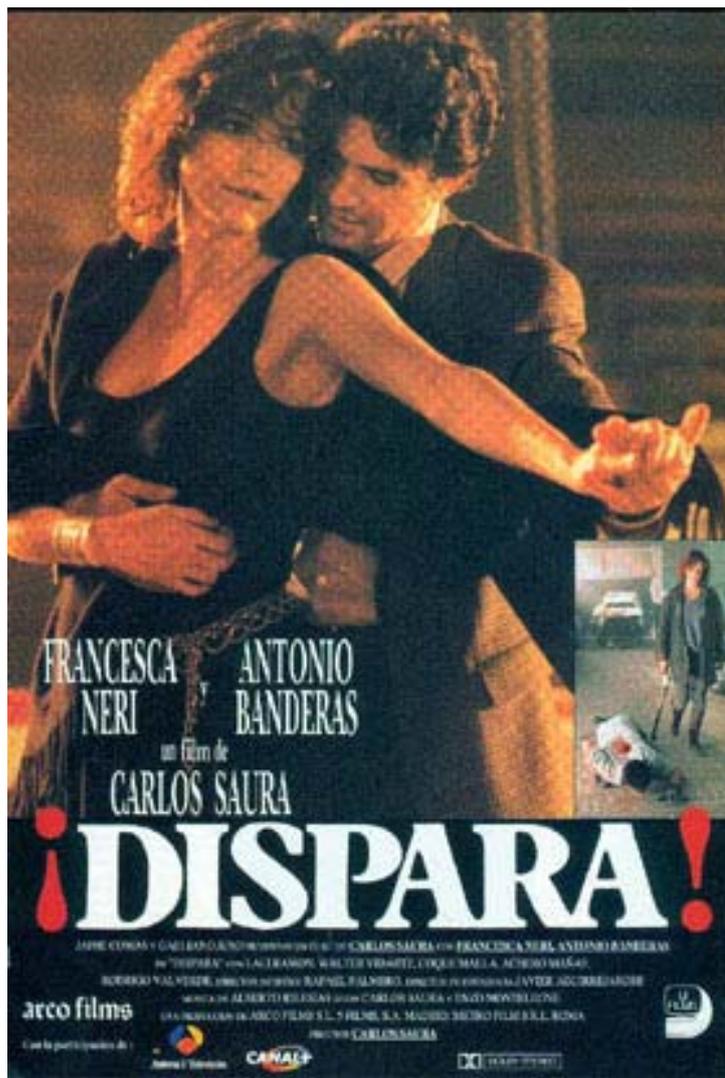


A forte influência da dança flamenca no cinema de Saura como manifestação das paixões e das relações de gênero reprimidas por uma sociedade ditatorial. Na seqüência 1, o vermelho sobressai como ícone da paixão. Ainda na mesma seqüência, uma mulher está de joelhos diante do homem, reforçando a idéia do patriarcado. Na foto ao lado, uma mulher tem muitos homens ao seu redor e está sentada de uma maneira provocativa. A mulher se submete ou domina, ressaltando o conflito entre a tradição e a ruptura, mas não num sentido dual e sim revelando a pluralidade das relações pessoais e políticas.

Já não servem isoladamente, sem readaptações, as aplicações teóricas que examinam as culturas híbridas a partir de binariedades (tradição e ruptura, alto e baixo, centro e periferia...) ainda que seja para invertê-las ou sintetizá-las. As articulações e deslizamentos entre o local/internacional e o internacional/local esquivam-se de qualquer tentativa de explicação dualista ou generalizante. (PINHEIRO, 2004 , p.1)



A dança, o movimento e o vermelho compõem um quadro de paixão em um cinema aparentemente sóbrio e cerebral, que critica ferozmente as repressões política, social, moral e religiosa.



O pôster do filme *Dispara!* de 1993 apresenta uma grande riqueza de detalhes. Na fotografia maior, podemos ver o casal protagonista num gesto que se assemelha a um abraço e a uma dança ao mesmo tempo. Na fotografia do lado direito e abaixo do pôster, podemos ver a personagem de Francesca Neri com uma espingarda na mão, e um cadáver a seu lado. Mais uma vez a idéia de que o patriarcado e qualquer tipo de repressão precisam ser vencidos para que o amor e a “dança” imperem. Dança não apenas no sentido artístico, mas também e principalmente a representação das relações de gênero.



Pôster do filme *Mamãe faz 100 anos*. A matriarca autoritária e dominadora, ícone da Espanha franquista, onipotente, onipresente e onisciente surge na parte superior do cartaz, acima de toda a família.

2.4 Filmografia de Carlos Saura

- *Fados* (*Fados* , Espanha, 2007)
- *Iberia* (*Iberia*, Espanha, 2005)
- *O sétimo dia* (*El séptimo día*, Espanha, 2004)
- *Salomé* (*Salomé*, Espanha,2002)
- *Buñuel e a mesa do rei Salomão* (*Buñuel y la mesa del rei Salomón*, Espanha, 2001)
- *Goya* (*Goya em Burdeos*, Espanha,1999)
- *Tango* (*Tango*, Argentina,1998)
- *Flamenco* (*Flamenco*, Espanha,1995)
- *Dispara!*(*Dispara!*, Espanha,1993)
- *Ai, Carmela!* (*Ai, Carmela!* , Espanha, 1990)
- *Amor bruxo* (*El amor brujo*, Espanha,1986)
- *Carmen*(*Carmen*, Espanha,1983)
- *Bodas de sangue* (*Bodas de sangre*, Espanha,1981)
- *Mamãe faz 100 anos* (*Mamá cumple 100 años*, Espanha,1979)
- *Cría cuervos* (*Cría cuervos*, Espanha, 1976)
- *Ana e os lobos* (*Ana y los lobos*, Espanha,1973)

CAPÍTULO 3

O CINEMA PÓS-FRANQUISTA: ALMODÓVAR E LUNA

3.1 O cinema de Almodóvar

Durante o regime franquista, o cinema espanhol voltou-se mais para a educação moralizante e para as comédias sentimentais que alienavam o povo dos reais problemas que a Espanha enfrentava. Luis Buñuel e Carlos Saura fugiram à regra seguida pela maioria dos cineastas e fizeram filmes contestadores. Após a morte de Franco, a sétima arte começou a se liberalizar, e a sociedade como um todo também. O sexo entrou no cinema e nomes como Almodóvar e Bigas Luna começaram a ganhar a atenção do público, embora tenham obtido o respeito deste apenas nos anos 90.

A partir de la muerte de Franco se procede paulatinamente al derribo del sistema protector y de falta de libertades del entramado cinematográfico franquista (sindicato vertical, censura, etc.). Estamos en la *Transición*, un período denso de acontecimientos con cambios radicales que desembocará en la reforma política y en la democracia. En el 76 sube al poder el primer gobierno democrático y en el 77 se suprime oficialmente la censura. En el 78 se producen las primeras elecciones democráticas. (ROJAS, 2003, p.1)

O cinema da década de 80 retratou a euforia espanhola em relação à liberdade, mas não alcançou qualidade técnica e estética. Foi nesta década que o cinema comercial e o de oposição passaram a conviver.

Fueron entonces los años de transición , en que la tiranía permanecía adentro y los jóvenes se debatían entre un pasado que querían borrar, pero sin saber aún muy bien como, y un presente donde todo cambiaba demasiado deprisa , cuando empiezan a hacerse las películas puestas a reflejar el momento.(VARDERI, 1996, p. 69)

O final da carreira de Buñuel coincide com o início da de Almodóvar. Enquanto o primeiro filmava *O fantasma da liberdade*, o segundo realizava seu primeiro curta-metragem em super-8. O entrosamento de várias tribos na Espanha é trabalhado por Almodóvar em seus curtas e em seus primeiros longas. Até hoje, a questão do hibridismo é apresentada pelo cineasta. Um ano após a realização de *O fantasma da liberdade* e o primeiro curta de Almodóvar, Franco morre e o cinema espanhol se abre para novas possibilidades.

As filmagens dos curtas *Homenaje* e *La caída de Sodoma* coincidem com o falecimento del Caudillo em 1975. Este acontecimento acarreta uma verdadeira eclosão de películas, cujos temas, até então proibidos pela censura, variam de questões políticas ao sexo explícito. (MELO, 1996, p.227)

Embora muitos filmes careçam de qualidade técnica e estética, foi um período extremamente rico no sentido criativo. Foi nesta fase que os cineastas começaram a fazer filmes sem restrição de temas e abordagens, por isso, pode-se considerar como um bom período , no sentido da liberdade de expressão. No entanto, o cinema ainda carecia de recursos tecnológicos e os profissionais da área demoraram algum tempo para encontrar uma linguagem realmente apurada.

A marca da luta ideológica contra a censura nos anos 60 foi substituída pela luta pela sobrevivência do cinema nos anos 70 e sua diversidade teve reflexo nas várias alternativas encontradas para atrair um público já bastante familiarizado com a linguagem técnica e narrativa hollywoodianas. Assim, envoltos e motivados pela onda liberalizante e interessados na produção nacional mesmo sem uma exigência crítica, vários realizadores cinematográficos espanhóis apelaram para campos mais pseudo populares, como o gênero pornográfico.(SANTANA, 1996, p.21)

Atualmente, o cinema espanhol apresenta muitos nomes interessantes além de Almodóvar e Bigas Luna, que obtiveram um grande reconhecimento internacional. Entre eles, Alejandro Amenábar com *Mar adentro* e Julio Medem, mais conhecido por seu poético e insólito *Os amantes do Círculo Polar* .



Os amantes do Círculo Polar de Julio Medem

Na era franquista, um cinema que criticava as mazelas sociais e morais, enquanto os cineastas comerciais faziam filmes para embriagar o povo, transformou-se nos anos 80 numa linguagem altamente criativa, embora necessitasse atingir melhores condições estética e técnica.



Marcelino, pão e vinho de Ladislao Vajda

Nos últimos 20 anos parece que o senso crítico de Buñuel e Saura voltam à tona, mas com uma linguagem de mais fácil inteligência. Tanto *Mar adentro*, como *Os amantes do Círculo Polar* ou *Má educação e Volver* de Almodóvar, mergulham no íntimo de suas personagens, a fim de buscar não apenas a realidade social na qual estão inseridas mas também o que existe de mais subjetivo no ser humano. Os filmes de Buñuel e Saura são psicológicos, mas a crítica à sociedade, à Igreja, aos costumes, parecia falar mais alto. Em uma sociedade mais livre, parece possível investigar mais a fundo a natureza humana, suas paixões e temores, suas buscas e conflitos. Voltando a Julio Medem de *Os amantes do Círculo Polar*, de 1998, o cineasta resgata a linguagem onírica do surrealismo, trabalhada exaustivamente por Buñuel. Mas este a usava como ferramenta para libertar o homem de uma

sociedade repressora. Medem parece usá-la para libertar o homem dele mesmo, para fazê-lo ver e ouvir o que realmente deseja. A Espanha, por quase 40 anos, precisou voltar seus olhos para os dramas sociais e atualmente, com a economia estabilizada e uma sociedade mais livre, os temas subjetivos ganham importância. Diferentemente de Buñuel e Saura, não é mais preciso relacionar os amores frustrados e as relações de gênero à vida política e religiosa do país. Se Conchita de *Esse obscuro objeto do desejo* não se entrega sexualmente a Mathieu porque não tem forças para romper com o estabelecido pelo franquismo, Ana e Otto de *Os amantes do Círculo Polar* não concretizam o amor, não por falta de capacidade de entregar-se, mas porque precisam aprender a lidar com a liberdade tão almejada.

Las historias de Medem son a menudo tan cercanas, que llegan a parecer irreales, tan subjetivas que revelan, en su estado más puro, la propia naturaleza humana. El director donostiarra destaca por ser un gran creador de atmósferas inverosímiles. Pero explorando lo más secreto de la mente humana se consiguen las claves para descifrar sus enigmáticas propuestas. (SANZ, 2003 , p.1)

Diferentemente de Buñuel e Saura, Almodóvar e Bigas Luna filmaram e filmam numa Espanha liberta do franquismo e das amarras puritanas. Logo após a morte de Franco, o cinema espanhol passou por um período de extrema liberalidade e de baixíssima qualidade técnica e intelectual. Mas, passados alguns anos, por meio de Almodóvar, começou a ganhar um rumo e a saber fazer uso da liberdade pós-franquista. As qualidades técnica e artística aumentaram e o espanhol passou a assistir filmes espanhóis. Outro fator que colaborou foi o reconhecimento por parte de Hollywood da obra de Almodóvar. O cinema espanhol ganhou cores e sua estética tornou-se muito mais catártica. Apesar de utilizarem simbologias, pois a linguagem do cinema é constituída por elas, os códigos não são tão cifrados como os apresentados por Buñuel e Saura pois os cineastas atuais não precisam mais burlar nenhum tipo de censura.

Apesar das facilidades burocráticas de se fazer cinema num país democrático, toda época de liberdade representa um grande desafio para os seus artistas: fazer-se denso em um período de aparente tranqüilidade. Criticar uma ditadura e um sistema repressor é um objetivo definido. Criticar as mazelas de uma sociedade aparentemente livre é altamente complexo porque seus algozes não são tão facilmente detectados como num período de guerra ou ditadura. Apesar das

liberdades política e religiosa vividas atualmente pela Espanha, o cinema contemporâneo tem muito o que criticar e combater pois a marginalidade ainda existe e necessita ser incorporada à sociedade como um todo.

O termo “marginalidade” neste trabalho não está sendo usado no sentido de criminalidade, mas sim, daqueles que estão excluídos dos padrões morais rígidos impostos pela tríade Igreja, Família e Governo. Entre os marginalizados estão as prostitutas, dependentes químicos e travestis, os moradores das periferias, entre outros.

....a filmografia de Almodóvar traz em si marcas e reminiscências prenes dos desejos mais profundos da sociedade espanhola no decorrer das últimas décadas. Dialogando com desejos reprimidos, sufocados ou sublimados de uma sociedade que, durante quatro décadas, sobreviveu sob uma ferrenha ditadura, Almodóvar pôde resgatar antigas e importantes tradições que há muito haviam sido mascaradas por padrões impostos (...) Inserida (a obra) num momento onde o país se via dividido entre enormes expectativas e frustrações não esperadas que conviviam , quotidianamente, lado a lado, a obra do diretor reflete e refrata de forma surpreendente a vontade, sempre presente, de se romper o limiar e adentrar o universo do desejo, em sua plenitude.(SILVA,1996, p.51-52)

A citação do autor acima tem relação com a obra de García Lorca e com sua forma de pensamento. No pré-franquismo, quando as tensões entre as tradições híbridas e a opressão se acirraram, as idéias aqui apresentadas por Wilson Silva já faziam parte do pensamento de Lorca e de outros da geração de 27.

Como já foi comentado, diferentemente do cinema de Buñuel e Saura, Almodóvar filmou e filma em uma Espanha livre do franquismo e da grande interferência da Igreja Católica, embora ainda contenha muitos aspectos conservadores. Pelo fato de Almodóvar não possuir uma obra acabada, torna-se mais complexa a sua análise. Não é possível dividir tão rigidamente sua obra como se divide a de Buñuel. Mas é inegável que os primeiros filmes do cineasta tinham uma linguagem mais rude que os aclamados pelo público e pela crítica :*Tudo sobre minha mãe* , *Fale com ela* e *Volver*. Entre as primeiras obras e suas últimas, existem filmes que podem ser considerados intermediários, não só no que diz respeito à data como no estilo. Comparando *Matador* de 1986, *Carne trêmula* de 1998 e *Fale com ela* de 2001, encontraremos três linguagens que falam sobre o mesmo tema: o amar desmedido. No primeiro, um casal encontra o prazer sexual por meio da morte. No segundo, um jovem passa anos obcecado por uma mulher que o desprezou e, no terceiro, um enfermeiro centra toda a sua vida ao redor de uma paciente em coma.

Em *Matador*, a linguagem é direta, sem poesia, revela a realidade nua e crua, sem disfarces e recursos técnicos para amenizar a crueldade dos fatos. Em *Carne trêmula*, a linguagem é um pouco suavizada mas, ainda assim, caracteriza-se como um filme cruel. Já *Fale com ela* aproxima-se de um poema hollywoodiano, em que o ser e o amar espanhol ficam restritos ao nível do conteúdo, não mais da forma. Esta é muito mais comercial e formada por clichês que outros filmes de Almodóvar. Muitos críticos consideram que ele amadureceu artisticamente e atingiu uma linguagem mais sóbria e delicada, sem apelar para hipérboles estéticas e emocionais. No entanto, a atual pesquisa pretende estudar a originalidade e a peculiaridade dos filmes mais antigos, pois são eles que revelam de uma forma mais fiel e contundente as raízes culturais espanholas.

A maturidade chegou para Pedro Almodóvar, mas não lhe roubou o senso de aventura. "Fale com Ela", (...) é um filme impregnado de segurança e serenidade, mas nem por isso sem inquietação. (...)A trajetória de Almodóvar é a de um cineasta que, aos poucos, foi se despindo dos efeitos fáceis.(BUTCHER, 2002 , p.1)

A maturidade dramática encontra ecos na concepção estética. Almodóvar deixa de usar as cores fortes como visão debochada de uma cultura kitsch, exploradas em vários filmes anteriores, para empregá-las como afirmação da cultura latina em um mundo de imagens pálidas ou monocromáticas - o do cinema contemporâneo. Também deixou de usar o trágico em favor do cômico e equilibra os dois registros sem sacrifício de nenhum deles. Isso lhe permite tratar com humor situações delicadas e injetar conversas triviais no meio de diálogos importantes. O ordinário flerta com o sublime. (EDUARDO, 2002 , p.1)

O objetivo desta pesquisa é ressaltar a complexidade da cultura espanhola, e como ela se manifesta de forma tão intensa no cinema. *Tudo sobre minha mãe* dá o primeiro passo rumo à linguagem estadunidense e *Fale com ela* é quase a consagração do estilo. Almodóvar faz concessões ao grande público, amenizando os elementos grotescos presentes em obras anteriores. Inegavelmente, são dois filmes esteticamente agradáveis , mas diferentemente de *Matador*, *Maus hábitos*, *A lei do desejo*, entre tantos outros, não criam, principalmente *Fale com ela* , divisão de opiniões. É possível manter-se indiferente a *Fale com ela*. Já os primeiros filmes de Almodóvar provocavam amor ou ódio; ou o espectador tornava-se cativo do trabalho do cineasta ou o repudiava veementemente. Tal característica aproximava mais a sua obra da cultura espanhola que é extremista e não absorve bem meios termos. Por tal razão, o atual estudo se centrará nos filmes mais antigos do cineasta

com o intuito de identificar os elementos da filmografia de Almodóvar que estão relacionados à sua cultura e até que ponto estes mesmos filmes interagiram com a vida cotidiana do povo espanhol.

Em *Matador*, Almodóvar narra o romance entre Diego e Maria, um toureiro que se feriu gravemente e uma advogada que atinge o orgasmo assassinando seus parceiros. Depois de ferir-se numa tourada, Diego passou a dar aulas para aspirantes à profissão. A morte lhe era extremamente excitante, por isso, se masturbava ao ver filmes que mostravam assassinatos violentos e pedia à namorada que se fingisse de morta durante o ato sexual. Maria assassinava seus parceiros durante o orgasmo e terminava o ato sozinha. Quando se conhecem e se apaixonam, sabem que foram feitos um para o outro, pois suas obsessões e desejos são os mesmos: o amor entrelaçado à morte como duas idéias indissociáveis.

Se nos recordarmos de Eros e Thanatos, perceberemos que o amor e a morte são as duas mais fortes pulsões que existem. Para o espanhol, o sentimento amoroso está altamente relacionado à violência. O amar espanhol não é comedido nem moralista, muito pelo contrário, tende a romper com todas as convenções e imposições sociais, morais e religiosas, num movimento constante de transgressão. Como afirmou Mirian Nogueira (1993, p. 147): “ O *amour-fou* não está longe do amor total espanhol, do senso da crueldade “.

A seguir, serão analisados cronologicamente alguns filmes representativos de Almodóvar. Em *Mulheres á beira de um ataque de nervos* , Carmem Maura vive a protagonista, mulher explosiva e generosa que é deixada por seu companheiro. O filme narra uma série de incidentes envolvendo a melhor amiga e o enteado da protagonista . A cor vermelha é constante nesta obra que explora os aspectos hiperbólicos da moda, relacionando-os com tumultuados cotidianos. Em uma determinada cena, a personagem Pepa, vivida por Carmem Maura, pega um táxi em que os estofados são forrados com um tecido que imita pele de onça. O próprio taxista é uma figura cômica e exagerada , não se assemelhando em nada com um taxista comum de qualquer grande cidade. Pepa usa muitas roupas vermelhas e serve para suas visitas um suco de tomate repleto de calmantes. Mais uma vez o vermelho surge para ajudar a compor um quadro de passionalidade e desequilíbrio emocional. A bebida é vermelha e quem a toma adormece devido aos calmantes contidos nela. Desta forma, Almodóvar brinca com a idéia de morte, como se a bebida fosse sangue derramado e mais uma vez a cor vermelha surge como um

ícone da cultura espanhola. A obra de Almodóvar tem um carácter carnavalesco, que sugere, constantemente, estados de espírito passionais.

É de seu brilho cativante que brotam não só suas famosas “cores”, como também os reflexos de inauditas fantasias, anseios e sonhos que povoam as mentes de seus muitos espectadores. Como também, são suas inquestionáveis leis que regem o universo, carnavalesco e palpitante, deste diretor que soube, de forma ousada e hábil, levar às telas o “espírito” de sua época e de sua gente. (SILVA, 1996, p.51)

Outro elemento hiperbólico bastante relacionado à cultura espanhola é a presença de terroristas no filme. Almodóvar parece homenagear Buñuel e *Esse obscuro objeto do desejo*, ao mencionar que a melhor amiga de Pepa, uma jovem promíscua e desajustada, tenha se envolvido sexualmente com um terrorista que lhe proporcionou muitos momentos prazerosos. Mais uma vez, as idéias de prazer e culpa se entrelaçam no cinema espanhol que, apesar de ter-se liberalizado nos últimos 30 anos, ainda carrega algo de conservador e punitivo.

O enteado de Pepa, vivido pelo ator Antonio Banderas, tem uma noiva virgem e mal-humorada, mas ao conhecer a amiga de Pepa interessa-se por ela. A virgindade é um aspecto conservador, ligado ao catolicismo. Quando Pepa diz à jovem virgem que as mulheres que não têm vida sexual são antipáticas, Almodóvar reitera uma idéia já trabalhada por Buñuel: o hímen intacto é o índice da incapacidade de romper com o estabelecido.

Em *Matador*, como já foi falado anteriormente, as idéias de amor e morte estão entrelaçadas e são vividas até às últimas conseqüências pelas personagens protagonistas. Por meio de um ícone nacional, a tourada, Almodóvar estabelece uma relação entre sexo e morte. Tal filme foi admirado por alguns críticos e rechaçado por outros que consideraram que Almodóvar desrespeitou um dos principais ícones espanhóis, associando-o a um assassino de mulheres.

O quinto longa-metragem de Pedro Almodóvar(...) rodado em 1986, provocou uma controvérsia entre os críticos de cinema. Após *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* (1980), *Laberinto de Pasiones* (1982), *Entre Tinieblas* (1983), *¿Qué he echo yo para merecer esto?* (1984), não se esperava um filme com uma temática tão tradicional. A tourada, que na Espanha é considerada como festa nacional, é um assunto amiúde tratado na literatura, pintura e no cinema e, geralmente, com o devido respeito. (MELCHIOR, 1996, p. 313)

Em *Atame!*, um dos filmes de Almodóvar mais aclamados pelo público e pela crítica, podemos encontrar muitas metáforas que simbolizam o viver e o amar espanhol. Logo em sua primeira cena, aparece um quadro com Jesus Cristo. Esse quadro aparecerá em outros momentos e em outros cenários, inclusive na casa da protagonista que é uma ex-atriz pornô viciada. Os elementos religiosos e sensuais surgem lado a lado no cinema de Almodóvar da mesma forma que surgiam no de Buñuel. A mesma personagem usa um crucifixo que fica em grande evidência numa cena em que toma banho de banheira e utiliza um vibrador. O banho em si já contém uma mensagem erótica se partirmos do pressuposto de que em culturas mais fechadas era evitado e em culturas mais abertas o banho era exaltado devido a seu valor lúdico e erótico (VIGARELLO: 1985). O vibrador apenas reforça uma mensagem que está implícita, tornando a cena hiperbólica, já que o estilo de Almodóvar tende ao exagero. A mesma personagem, apesar de ser uma mulher muito sensual, usa para dormir uma camisola branca com modelo infantil e angelical.

Tal composição é muito comum no cinema espanhol, que trabalha criativamente com elementos aparentemente contraditórios, com naturalidade, característica própria de culturas acostumadas ao hibridismo, como comenta Peter Burke (2003, p.17): "...acho convincente o argumento de que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade." Outro elemento que ressalta o estilo de Almodóvar são as cores vibrantes que aparecem em quase todos os seus filmes, pelos figurinos, cenários e pela própria imagem. Amor e morte, prazer e sofrimento são idéias indissociáveis nos filmes espanhóis, como foi afirmado anteriormente. Em *Atame!* não é diferente e provavelmente é um dos filmes de Almodóvar, juntamente com *Matador*, que trabalha mais exaustivamente estas antíteses. Mas, diferentemente de *Matador*, *Atame!* é um filme com senso de humor e linguagem mais suave.

O paroxismo da paixão, que une vida e morte, prazer e dor, está presente em *Atame!* paixão, signo ligado ao desespero, livrou Rick do manicômio, num jogo típico do diretor: nem sempre o mal é o MAL, longe de dualismos reducionistas, o que causa desespero pode trazer cura. (NOGUEIRA, 1996, p.305)

Rick, um jovem com problemas mentais, rapta Marina, uma ex-atriz pornô viciada, porque está apaixonado por ela. Na primeira metade do filme há um excesso de cenas violentas, já que Marina tenta libertar-se de Rick de todas as

formas possíveis. Conforme o filme vai-se aproximando do desfecho, antes mesmo de Marina, o espectador descobre que ela também está apaixonada por ele. O ápice desta descoberta se faz quando Marina diz a Rick o título do filme: “*Atame!*” Essa afirmação é mais uma de tantas contradições apresentadas no cinema espanhol. Ao dizer “atame”, Marina revela para Rick e para o espectador que ela está apaixonada e portanto atada pelo desejo. Mas, mesmo assim, pede que a prenda com cordas. O desfecho é satisfatório, no sentido da catarse, pois ambos resolvem morar juntos e Marina leva Rick para conhecer a mãe dela. Diferentemente das personagens de Buñuel que iniciam os filmes com uma vida tradicional e partem para a marginalidade, em *Atame!*, o contrário acontece: um rapaz transtornado e uma atriz pornô resolvem constituir família e viver uma vida relativamente convencional dentro das possibilidades de ambos, já que não são personagens convencionais. Podemos encontrar traços em comum entre as personagens femininas de Buñuel e Almodóvar, independentemente do desfecho dos filmes.

A afinidade proposta entre *Belle de Jour* e *Atame!* se reveste de importância crítica por trazer à tona a polêmica discussão do masoquismo da mulher. Esse comportamento, tradicionalmente definido como a satisfação sexual encontrada pelo indivíduo ante o controle e a coerção infligidos por outro, vincula-se, em muitos tratados psiquiátricos, à “morbidez” da essência humana.
(MELO, 1996, p. 263)

Quando Marina tem relação sexual com Rick, este está machucado, pois apanhou de traficantes. Mesmo com hematomas por todo o corpo, resiste à dor física para concretizar o desejo que perseguiu desde o início do filme.

A dor e a violência se fazem presentes em diversos momentos do filme, entre eles, quando Marina atira objetos em Rick, da mesma forma que Pepa, de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, o faz. A histeria feminina é um tema bastante abordado por Almodóvar, que coloca a mulher como centro de suas obras, enaltecendo-a não por sua castidade, mas sim, por sua capacidade de amar, de se expressar, de fazer valer sua vontade num mundo que, mesmo subliminarmente, ainda é regido pelo patriarcado.

Numa das cenas, em *Atame!*, um cineasta ao montar seu filme diz que amor e terror são idéias que se mesclam e se assemelham, reforçando a essência do filme: o amor sem limites já tão trabalhado por Buñuel. O *amour-fou* está

intimamente relacionado à transgressão, já que rompe com as regras sociais em busca da realização exacerbada dos sentimentos.

Em *Atame!*, para simbolizar tal transgressão, Rick comete pequenos furtos. E, para proporcionar a todo filme uma atmosfera constante de instabilidade, Almodóvar mergulha no universo dos traficantes, dos loucos, cita romances rompidos bruscamente, reencontros repentinos. Quando Rick deixa a casa para doentes mentais, um senhor idoso e bastante perturbado diz que um dia pertenceu à sociedade. Seu tom de voz é extremamente irônico, sugerindo que a sociedade, repleta de regras, convenções e tradições, torna o homem doente. Quando Rick pega um ônibus, logo depois de deixar a casa para doentes mentais, pode-se ver no vidro de trás, as palavras *Salida de socorro*. Dentro do ônibus estão pessoas consideradas normais e inseridas na sociedade e no entanto as palavras *Salida de socorro* nos remetem à idéia de que o mundo como um todo está enlouquecendo e busca saídas por meio das drogas, das perversões sexuais, do amor sem limites. A questão da solidão é exaustivamente trabalhada por Almodóvar, já que este estado de espírito assombra o povo espanhol, como afirmou Nogueira (1996, p. 301):

A solidão é um caráter da cultura espanhola. Desde o arquetípico D. Quixote (também um “Caballero de La Mancha”), sempre solitário em busca de aventuras/amor, até as modernas personagens de Almodóvar, luta-se contra a solidão.

Retomando o tema da violência, esta surge em muitos momentos e é expressa de muitas maneiras, mas nenhuma de suas formas de expressão é tão contundente quanto a violência contida nos sentimentos e no *amour-fou*, tão presente no cinema espanhol. Um grande símbolo da liberalização feminina nos filmes de Almodóvar é a recorrência de casos entre jovens e mulheres maduras. Em Buñuel, homens de meia-idade seduziam mulheres muito mais jovens. Em *O diário de uma camareira*, tal idéia é levada ao extremo, ao narrar o estupro e a morte de uma criança por um pedófilo de meia-idade. Já em Almodóvar são as mulheres maduras que desfrutam da juventude dos homens, sugerindo assim uma mudança de valores.

Na fina análise do clássico almodovariano, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Brígida Pastor, em breve passagem pela Universidade de São Paulo, ofereceu-nos um texto que se detém no questionamento dos multifacetados comportamentos sexuais criados pelo genial Almodóvar, em uma Espanha que conseguiu deixar para trás o franquismo, com as tradicionais estruturas de poder silenciadoras das diversidades e das

minorias. Almodóvar sugere uma política de novos papéis sociais em que os indivíduos possam divergir do padrão machista e patriarcal imperante na época. Com o final do franquismo, surge uma necessidade urgente de reinvenção de papéis, em que padrões de gênero se redefinem. Nada é linear em Almodóvar. Pelo contrário, caracteriza-o a capacidade inata de retratar os indivíduos presos nas próprias contradições e ambigüidades, fazendo do riso uma poderosa arma para abordar essas questões. (PASTOR, 2001, p.1)

Um elemento presente no cinema de Almodóvar e exaustivamente trabalhado por Buñuel é o acaso. Os filmes de Buñuel eram repletos de incidentes que aconteciam por acaso e alteravam ou não o curso da narrativa. Em *Atame!*, uma jornalista reencontra um ex-amante ao entrevistar um cineasta e uma atriz. Em *Carne trêmula* que analisaremos a seguir, a questão do acaso se faz muito presente quando o destino de cinco pessoas se entrecruzam, modificando a vida de todos. O acaso no cinema espanhol surge como algo que não podemos entender ou impedir e, de uma certa forma, assemelha-se ao *amour-fou* que também não pode ser entendido ou impedido. Tanto em Buñuel como em Almodóvar, o acaso é uma manifestação de tudo que não podemos evitar.

Em *Carne trêmula*, encontramos elementos semelhantes aos de *Atame!* como a mescla de elementos religiosos e eróticos. No quarto de uma prostituta, logo no início do filme, podemos ver um quadro com Jesus Cristo, muito semelhante ao de Marina de *Atame!*. Em *Carne trêmula*, uma prostituta dá à luz dentro de um ônibus. Quando o motorista leva mãe e filho para um hospital, pode-se ver escritas num muro as palavras: *Abaixo o Estado*. O cinema de Almodóvar é pós-franquista mas, nesta cena, retratou o ano de 1970, época em que a ditadura ainda vigorava na Espanha. Tal frase é um mecanismo usado por Almodóvar para que o espectador de seus filmes sempre se recorde da violência dos regimes ditatoriais. Quando o protagonista nasce, a cidade está vazia. E 26 anos mais tarde, quando sua esposa está prestes a dar à luz dentro de um táxi, a cidade está movimentada e alegre. O protagonista diz, olhando para a barriga da esposa, como se estivesse conversando com seu filho, que ele estava nascendo numa Espanha muito melhor que a dele. Almodóvar utiliza muito elementos da cultura espanhola para simbolizar as relações de gênero. Em *Atame!* fez uma breve referência ao tango como um elemento embriagante que dispersa as pessoas de suas reais responsabilidades. Em *Carne trêmula*, utilizou uma música flamenca para anunciar uma futura tragédia. Quando dois policiais aparecem num carro, podemos ouvir a música. O policial mais jovem é

amante da esposa do mais velho. O marido, traído e obcecado pela mulher, se aproveitará de um incidente para tentar matar seu colega, mas tudo que conseguirá é deixá-lo paralítico e colocar na prisão um rapaz inocente. O jovem que é preso injustamente, acusado de atirar no policial, é o menino do início do filme, parido dentro do ônibus.

Em *Carne trêmula*, Almodóvar também abusa das cores vibrantes e insere o ritual do banho com uma sensualidade ainda maior que a apresentada em *Atame!*. Em uma cena, um casal mantém uma relação sexual dentro de uma banheira e, em outra, após passar a noite inteira com um homem, a personagem toma uma ducha e toca o próprio corpo de uma forma muito erótica. O banho nesta cena tem duas simbologias: a primeira é a de ressaltar a sensualidade da seqüência anterior. E a segunda está relacionada a uma idéia de purificação. A personagem se relacionou sexualmente com um homem que não era seu marido e, por ser leal, por meio do banho tenta purgar a sua infidelidade e exterminar o desejo que possuía por outro homem. Mas fracassa em ambas as tarefas.

Almodóvar neste filme faz uma referência a Buñuel, fazendo uma personagem assistir ao filme *Ensaio de um crime*. Nele, uma governanta morre por causa de uma bala perdida. O acaso elimina uma vida. Em *Carne trêmula*, poucas cenas depois, um homem perderá parte de seus movimentos e outro será condenado à prisão por causa de um tiro disparado sem que o espectador saiba quem foi o autor.

Em *Carne trêmula*, e em *Atame!* há um relacionamento sexual entre uma mulher madura e um jovem, que rompe com ela bruscamente. Apesar de toda a liberalidade feminina apresentada por Almodóvar, a mulher ainda surge em seus filmes como um ser oprimido pelas próprias emoções, remetendo-nos mais uma vez à idéia do *amour-fou*.

É bastante precipitado tecer uma conclusão a respeito da obra de Almodóvar já que esta está em aberto. O possível é estabelecer algumas comparações com outros cineastas conterrâneos e, a partir de seus últimos filmes, rascunhar as tendências de sua obra. Até o presente momento, pode-se dizer que Almodóvar tem sido um marco do cinema espanhol e talvez sua imagem permaneça durante toda a sua carreira e depois dela como ocorreu com a filmografia de Buñuel.

Diferentemente de Buñuel, que optou por um estilo sóbrio e racional, Almodóvar explora as cores vivas e berrantes, leva o espectador às mais diversas

emoções e cria uma estética extremamente catártica e hiperbólica. Almodóvar transforma suas obras e os temas por elas trabalhados em verdadeiros espetáculos. Se Buñuel intencionava mostrar a monotonia do cotidiano por meio de uma câmera estática e planos gerais, Almodóvar brinca com a câmera, colocando-a sob a perspectiva do espectador e revelando o que há de mais bizarro em nosso dia-a-dia. Apesar das diferenças estéticas, a obra de Almodóvar aproxima-se muito do filme *O fantasma da liberdade*, de Buñuel, no que diz respeito à ironia aos valores sociais e à sua inversão em cenas bizarras.

Para o manchego, a influência de Buñuel limita-se à “presença do irracional, do exagero. Um certo tipo de absurdo.” Talvez, apenas, *Le Fantôme de la Liberté* (1974) aproxima-se do humor irônico, grotesco e descarado das películas de Almodóvar. Ele transforma os objetos e dogmas do secular catolicismo em ícones da cultura pop através de uma abordagem lúdica e inteligente.
(MELO, 1996, p.228)

Nos filmes de Almodóvar há forte presença dos meios de comunicação, exercendo um grande poder entre as personagens, praticamente se fazendo uma outra personagem que participa do frenético diálogo de seus filmes que mesclam os mais variados tipos sociais. A presença dos meios de comunicação de massa também nos remete à idéia de espetacularização tão forte em seu cinema.

A presença dos meios de comunicação de massa e especialmente da TV nos filmes de Almodóvar é uma constante. Como um panóptico, ela atua nos filmes da mesma maneira que na sociedade contemporânea. Está onipotente, intermediando os acontecimentos e espetacularizando as revelações da vida das pessoas, principalmente àquelas que envolvem sexo e morte. (BORGES, 1996, p.227)

No filme *Kika*, a personagem vivida por Victoria Abril, a apresentadora de um programa sensacionalista, invade a privacidade das pessoas, colocando no ar as cenas mais íntimas possíveis, incluindo um estupro. Para a apresentadora Andrea Caracortada a vida privada, os traumas, dores e segredos mais pessoais, são a principal matéria-prima para seu trabalho. A conduta da personagem nos remete não apenas à espetacularização, mas também a um forte senso de crueldade. Devido a essa tendência de Almodóvar de lidar com a sociedade do espetáculo, regido pelas mídias, a pop arte ocupa um lugar privilegiado em sua obra, pois remete à massificação e ao culto de astros e estrelas.

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

(NOGUEIRA, 1996, p.303)

Um forte elemento que marca a questão do pop no cinema de Almodóvar é a presença da publicidade em seus filmes.

A filmografia de Almodóvar está plena de citações/ situações pop. A publicidade, uma marca registrada dessa arte para as massas, acaba sempre se inserindo em seus filmes, chegando mesmo a fazer parte deles. Em *Atome!* temos um comercial na T.V. Na verdade, uma paródia que brinca não só com a publicidade em si, mas com o modo de vida dos espanhóis, com a busca do prazer em contraste com o pragmatismo alemão. (NOGUEIRA, 1996, p.303)

Esta espetacularização está relacionada a um sentimento *voyeurista* que já podemos encontrar no cinema de Buñuel. Em *Viridiana*, Ramona, a empregada da casa, observa a jovem noviça Viridiana despindo as meias e vestindo a camisola para dormir. No mesmo filme, a filha de Ramona, também observa Don Jaime beijando Viridiana que está adormecida. Don Jaime vigia a filha de Ramona que pula corda no quintal. Em *A bela da tarde*, no bordel onde Séverine trabalha, há um quarto com um orifício na parede, onde se pode observar o que acontece no quarto ao lado. O gosto pelo voyeurismo e pelo espetáculo tão explorados por Almodóvar já podia ser encontrado no cinema de Buñuel.

Os espiadores são muito freqüentes na obra de Buñuel, e a seqüência do hotel de Éli é uma análise minuciosíssima do temor malsão dos espiadores. Don Jaime é, além disso, refinado. Inconscientemente, sem dúvida, faz presente à menina de uma nova corda de pular, que possui uma particularidade esclarecedora: tem punhos de madeira, punhos muito fálicos que a menina deve agarrar com força ao saltar, e que, saltando e modificando os pulos com passos complicados, acabam por fazer suas meias caírem. Aquela corda é o fio de Ariadne que nos guia através do filme inteiro, encontrá-la-emos, portanto, muitas vezes. (KYROU, 1966, p.52-53)

A incorporação do estilo pop estadunidense não é encontrada apenas nos filmes de Almodóvar. Já era possível encontrá-lo no cinema de Buñuel e Saura. Citando mais uma vez o filme *Viridiana*, a trama se encerra com um *rock and roll* que se choca com a música *Aleluia* de Handel executada no início do filme. Inclusive, o roteirista de *Viridiana* interferiu muito na obra de Almodóvar.

A la vez que *Viridiana* , apareció en las pantallas(...) con guión de Azcona, el guionista español más solicitado de la época , y cuya influencia Almodóvar siente en situaciones y personajes.
(HOLGUÍN,2006, p.30)

Tal facilidade de assimilação de elementos culturais variados é mais comum nas fronteiras como afirmou Peter Burke (2006, p.69): “Como culturas inteiras , há locais específicos que são particularmente favoráveis à troca cultural, especialmente as metrópoles e as fronteiras” .Num certo sentido, a Espanha é uma região de fronteiras porque recebeu diversas heranças culturais que se foram combinando e se assimilando num modelo de mosaicos , não-linear e não sucessivo, como afirma Amálio Pinheiro em textos diversos.

Antonio Holguín (1994) também comenta sobre a interferência da pop arte no cinema de Buñuel , que serviu de fonte de inspiração para a obra de Almodóvar. Nos filmes de Almodóvar, como primam pela catarse, há sempre muita movimentação de câmara e closes, a fim de buscar e revelar a intimidade das personagens. Outro elemento em sua filmografia que imprime muita emoção é o excesso de trilha sonora. A música no cinema de Almodóvar, principalmente a flamenca, anuncia o desejo ou a tragédia que são as duas grandes pedras de toque de seus filmes e da própria cultura da qual faz parte. Em *Carne trêmula*, a música flamenca anuncia a tragédia que ocorrerá no apartamento de Elena. Naquela noite, um policial fica paralítico e um jovem passa seis anos preso injustamente. O mesmo ritmo, que anuncia um destino trágico para duas personagens, serve de trilha sonora para a cena em que Elena e Victor se relacionam sexualmente. Mais uma vez, amor e morte andam de mãos dadas na obra de Almodóvar e no cinema espanhol . Esta mesma busca pela intimidade das personagens pode ser encontrada em Bigas Luna, que usa cores berrantes e planos variados para alcançar o clímax dos estados passionais de suas personagens.

Em *Jamón, jamón*, quando o casal protagonista se encontra num bar, com outras pessoas ao redor, Silvia se joga nos braços do namorado e ambos se beijam como se estivessem sozinhos, dentro de um quarto. De uma certa forma, a vida privada torna-se também espetáculo como nos filmes de Almodóvar, mas sem a presença dos meios de comunicação de massa.

A questão da religião apresentada nos filmes de Almodóvar surge como um pano de fundo, diferentemente do cinema de Buñuel. Como espanhol, ignorar os

ícones cristãos arraigados à cultura tornaria sua obra menos complexa mas, em seus filmes, a religião não determina o destino das personagens e, sim, passa por elas, interferindo indiretamente e combinando-se com outros elementos.

Como foi afirmado no capítulo anterior, a música flamenca é muito utilizada no cinema destes quatro estetas, para anunciar a paixão ou a tragédia. No filme *Kika*, mais uma vez, a música flamenca anuncia a tragédia. Um pouco antes da morte da mãe de Ramón, uma música flamenca foi tocada para completar o cenário de tragicidade. Em *A teta e a lua*, a música flamenca anuncia a paixão e o romance que Estrellita terá com seu jovem amante.

Qual o papel da música no filme? Ainda não estamos à altura de responder a esta pergunta. Digamos apenas o que ela é: uma presença afetiva. As partituras dos filmes mudos (incidentais) são autênticos catálogos de estados de alma cujas categorias principais são as cenas alegres, as cenas tristes e as cenas sentimentais (MORIN,1997,p.101)

Nos filmes de Almodóvar podemos encontrar a mesma mescla de elementos sagrados e profanos que encontramos em Buñuel. Há sempre a presença de muitas imagens religiosas no cinema de ambos. Em *Kika*, é mostrada por um programa sensacionalista, uma procissão em que as pessoas se picam até sangrar. O evento foi intitulado “procissão dos picados”, fazendo um trocadilho com a palavra pecados. Por meio de um aparente e simples jogo de palavras, Almodóvar brinca com a língua e revela como as palavras “picados” e “pecados” estão próximas, não apenas no sentido fonético, mas também quanto ao conteúdo. Esta relação é forjada, mas somos capazes de identificá-la. A proximidade fonética cria um processo de musicalização da linguagem que, na opinião de Valery, discípulo de Mallarmé, era uma forma de tornar a linguagem mais próxima ao mundo real. Os artistas aproximam forma e conteúdo no sentido de revelar uma mensagem. No caso do cinema de Almodóvar, a mescla de elementos profanos e sagrados.

Usando a semelhança das palavras, aproxima as idéias de punição física (picados) de punição religiosa (pecados). Mais uma vez, profano e sagrado mesclam-se, originando uma combinação em tensão. A combinação de elementos gera tensões que posteriormente são estabilizadas. Gruzinsky (1999, p.236-237) fala da resistência que a Igreja Católica impunha a todo tipo de manifestação não-cristã e como temiam a mescla de elementos culturais.

Na pena do dominicano, os verbos mesclar, entremeter, revolver designam vários tipos de mistura igualmente perigosas. Nada é mais alarmante do que aqueles que associam as cerimônias cristãs às do paganismo- “a velha lei” -, pois, estes geram novidades e práticas “diabólicas e satânicas que são de sua invenção.”

No cinema de Buñuel e Saura também é dada uma grande relevância a desvios de linguagem e lacunas de discurso. Como foi dito no segundo capítulo, Saura dirigiu três filmes em que a protagonista se chama Ana. *Ana e os lobos* filmado durante o franquismo, *Cría cuervos* realizado um ano após a morte de Franco e *Dispara!*, 18 anos depois do fim do franquismo. Batizar as três personagens, de períodos políticos distintos, com o mesmo nome denota um indício de que todas as três estão ligadas por elementos comuns e o nome Ana representa muito mais que um nome. Pelo recurso da língua, Saura cria uma relação entre o mundo real e o da linguagem. O nome Ana torna-se sinônimo de vítima. Naturalmente, o nome Ana ou outro nome qualquer não torna a pessoa que o usa uma vítima ou outra coisa. É um recurso artístico para revelar as combinações de elementos culturais que se fundem e geram um contexto híbrido.

A língua perfeita, essa ilusão adâmica, certamente não existe, certamente não existia antes, é antes o trabalho do poeta que funda uma relação necessária entre o nome e a coisa. (MOTTA, 1989, p.58)

Em Buñuel, encontramos muitos exemplos de nomes que se casam perfeitamente com as personagens. Podemos considerar tal fato mais um delírio surrealista que pretendia unir objeto à palavra. Em *Esse obscuro objeto do desejo*, a personagem protagonista chamava-se Maria de la Concepción, mas seu apelido era Conchita. Tal personagem dividia-se entre uma jovem meiga e casta e uma mulher sensual e cruel. Maria de la Concepción é o nome de Nossa Senhora, mãe universal, já Conchita é um termo popular e diminutivo, que se refere ao genital feminino.

Em *A bela da tarde*, a personagem protagonista se divide entre uma dama refinada e uma prostituta. O nome da dama é Séverine, que faz referência à severidade, à rigidez comportamental. Séverine não mantém relações sexuais com o marido. Quando trabalha no bordel é chamada pelo nome de A bela da tarde, que faz referência a uma flor que se abre somente durante o dia.

Para os surrealistas e lacanianos, os nomes das pessoas e das personagens dizem muito a respeito delas (...) Em *Esse obscuro objeto do desejo*, o nome de Conchita é Concepción, uma abreviação de Maria de la Concepción Imaculada (Santa Virgem). O apelido Conchita, pelo qual ela é chamada praticamente o filme todo, se refere ao seu órgão sexual, que é também o obscuro objeto do desejo(...) Em *Tristana*, Don Lope dissocia o nome de Tristana em “triste” e “Ana”. Desde o início do filme, Tristana se mostrava uma jovem enigmática e melancólica(MARQUES,2003, p.32-33)

Provavelmente, um dos mais intrigantes exemplos que podemos citar é o apresentado no filme *O anjo exterminador*. A personagem de Silvia Pinal, a mais exótica e espontânea, capaz de libertar mesmo que momentaneamente o grupo de amigos, possui dois nomes: Letícia e Valquíria. Ser chamada por dois nomes possivelmente representa que nenhum nome nos define exatamente e que, independentemente da forma pela qual somos chamados, nossa natureza é a mesma. Possuir dois nomes provavelmente também demonstra no filme de Buñuel que a personagem de Silvia Pinal, por ser a menos convencional do grupo, é a que mais questiona a linguagem que é convenção.

Definir até que ponto um nome pode sugerir, induzir ou representar na vida cotidiana, é ainda uma mera investigação, realizada por grandes pensadores como Platão, por meio do seu diálogo *Crátilo*, e Ponge, um poeta que recusou a poesia, afirmando ser um cientista.

Ponge não diferencia o fenomenal do sintático. Os seres do mundo são-nos complemento direto. Ora, mais que qualquer homem, é o artista que é assim transitivo, que acusa o golpe do sensível. Dizer é ser objetado pelo mundo. A gama dos objetos constrói o sujeito. O mundo exterior é seu pré-texto. (MOTTA, 1989, p.58)

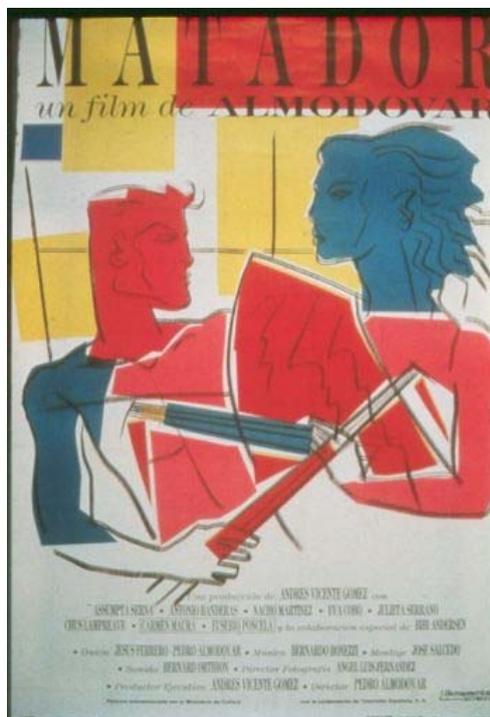
Muito semelhante ao estilo de Buñuel quanto à sobriedade, Saura também explorou a hibridização cultural, as repressões política e religiosa, por meio de um cinema cifrado, todo construído a partir de representações, de algo simbolizando uma situação que não podia ser explicitada. Alguns de seus filmes como *Mamãe faz 100 anos* também são dotados de uma pitada de senso de humor cruel e irônico como os filmes de Buñuel, mas tal traço é menos evidente em Saura, que dirigiu filmes mais pesados no sentido da dramaticidade. Não é possível dizer que Saura fez um cinema catártico como Almodóvar e Bigas Luna, mas encontramos em sua obra elementos mais hiperbólicos e emocionais que no cinema de Buñuel. Em *Cría cuervos*, a própria condição de órfã de Ana, uma menina melancólica de oito anos, revela um caráter mais emocional. Em *Dispara!*, filme mais recente, a cena do

estupro, depois a vingança de Ana, causam um incômodo muito grande por parte do espectador que deseja que a justiça seja feita e que os jovens sádicos que violentaram Ana sejam punidos. Em *Viridiana* de Buñuel há uma tentativa de estupro por parte de um dos mendigos que a protagonista acolheu. Mas a forma com que Jorge, primo de Viridiana, suborna outro mendigo para impedir o estupro torna a cena mais irônica, diferentemente do contexto de *Dispara!*, que é brutal. Não que não haja brutalidade em *Viridiana* e em outros filmes de Buñuel, mas tal violência aparece amenizada por um grande senso de humor e ironia. Já Bigas Luna e Almodóvar possuem um tom cômico mais bizarro e menos sutil. Ambos gostam de personagens que fogem dos padrões convencionais quanto à vestimenta, hábitos e moral. Mas podemos detectar convergências temáticas entre os quatro cineastas em questão: a revelação da identidade nacional apresentada sob a forma de pratos típicos, as touradas, a dança flamenca, as relações amorosas levadas às últimas conseqüências, os elementos sagrados mesclados com os profanos. A Espanha, apesar de ser dividida em diversas províncias, cada qual com costumes distintos, possui uma unidade no que diz respeito a alguns ícones relevantes a todo o país, entre eles, as touradas e a combinação de elementos profanos com elementos sagrados.

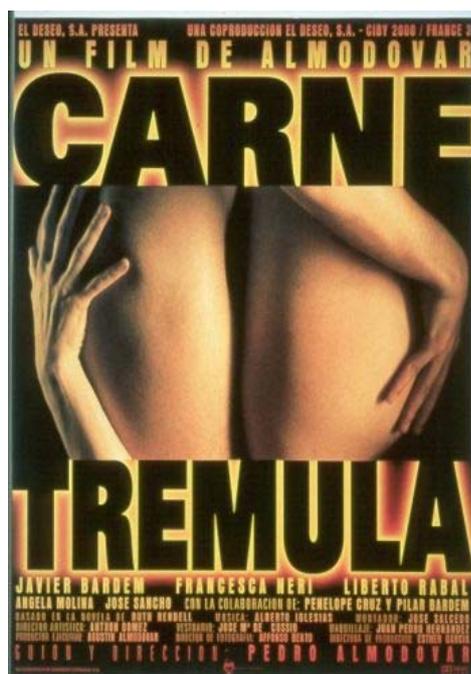


A violência física simbolizando a emocional em *Carne trêmula* de Almodóvar

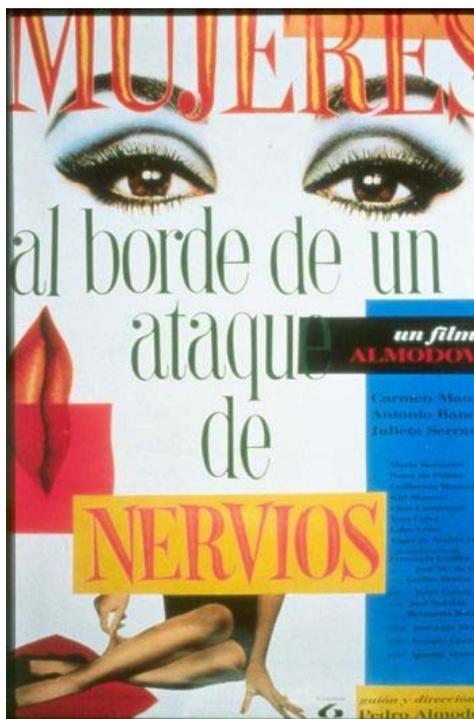
Posters dos filmes de Almodóvar



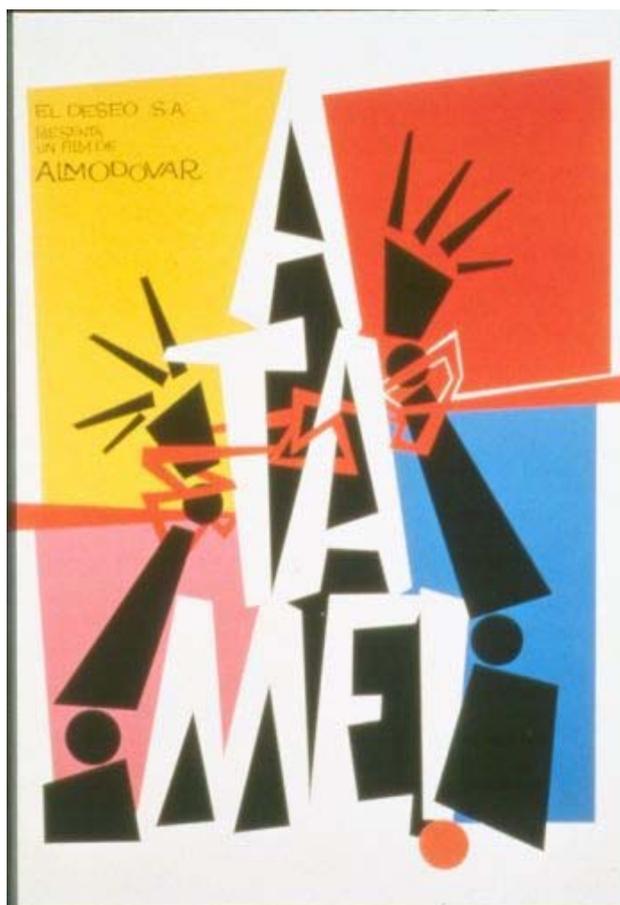
Pôster espanhol em que a cor vermelha sobressai sugerindo as pulsões do amor e da morte, tema central do filme



Pôster espanhol que pela nudez parcial trabalha a sensualidade



Pôster espanhol que trabalha as questões do feminino pelos olhos observadores e o fetiche das pernas desnudas tão trabalhado por Buñuel. A palavra “Mujeres” em vermelho transmite a tensão do sexo feminino. Pela Psicologia das cores o vermelho é uma cor que transmite e gera tensão, sensualidade, agressividade, dominação e paixão. A boca pintada com batom vermelho explora uma sensualidade mais explícita, típica na obra de Almodóvar.



Pôster espanhol que sugere tensão pelo uso das formas geométricas. As formas partidas simbolizam o comportamento atípico da personagem vivida por Antonio Banderas.

As cores avermelhadas sobressaem no cinema de Almodóvar sugerindo as tensões emocionais



3.2 Filmografia de Almodóvar

- *Volver* (*Volver*, Espanha, 2006)
- *Má educação* (*La mala educación*, Espanha, 2004)
- *Fale com Ela* (*Hable con ella*, Espanha e França, 2002)
- *Tudo Sobre Minha Mãe* (*Todo sobre mi madre*, Espanha e França, 1999)
- *Carne Trêmula* (*Carne trémula*, Espanha e França, 1997)
- *A Flor do Meu Segredo* (*La Flor de mi secreto*, Espanha e França, 1995)
- *Kika* (*Kika*, Espanha, França, 1993)
- *De Salto Alto* (*Tacones lejanos*, Espanha e França, 1991)
- *Atame!* (*¡Átame!*, Espanha, 1990)
- *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Espanha, 1988)
 - *A Lei do Desejo* (*La Ley del deseo*, Espanha, 1987)
 - *Matador* (*Matador*, Espanha, 1986)
 - *¿Qué he hecho yo para merecer esto?!!* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?!!*, 1984, Espanha)
 - *Maus Hábitos* (*Entre tinieblas*, Espanha, 1983)
 - *Labirinto de Paixões* (*Laberinto de pasiones*, Espanha, 1982)
 - *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Espanha, 1980)

3.3 O cinema de Bigas Luna

Cineasta de estilo catártico e erótico , Bigas Luna enaltece a mesma liberdade de Almodóvar e seus filmes trabalham os elementos cotidianos com muita originalidade. Iniciou sua carreira como desenhista nos anos 70 e na mesma década começou a se interessar pela linguagem audiovisual. Fez alguns curtas-metragens no início dos anos 70 e em 1976 dirigiu seu primeiro longa: *Tatuaje* . O universo dos desejos obscuros de *Tatuaje* reaparece de forma mais intensa em seus filmes seguintes: *Bilbao* e *Caniche*, respectivamente de 1978 e 1979. Ambos ainda causam escândalo.

En ambos casos Bigas Luna se centra en el deseo, en particular en el deseo pervertido, y el tema es tratado de una forma explícita, completamente inusitada hasta aquel momento en la historia del cine español. En la primera aborda el sadismo y el voyeurismo, y en la segunda, en su búsqueda de las raíces de lo perverso, el bestialismo.(EVANS, 2004, p.13)

Bilbao é um filme de grande importância para o contexto social e cinematográfico espanhol. Desde o final dos anos 70, o sexo entrou no cinema e inclusive filmes estrangeiros como *O último tango em Paris* de Bertolucci, censurados pela Espanha franquista, entraram no país. *Bilbao* é considerado o mais importante filme de sexo espanhol pela visão original e por mostrar a necessidade de buscar novas saídas que não sejam a pornografia.

La película española de sexo más importante es, no obstante, Bilbao (1978), donde José Bigas Luna retrata con extraordinaria originalidad el deseo sexual personificándolo en un individuo obeso, Leo, que vive con una intimidante compañera, María, pero planea en secreto poseer el cuerpo de una vulgar prostituta llamada Bilbao (...) Bilbao describe la frustración de la pornografía. Leo quiere poseer a la prostituta de todas las formas posibles(...) Bilbao se golpea accidentalmente la cabeza y muere, por lo que Leo se queda frustrado para siempre, destino simbólico de alguien que mira el mundo a través de las estructuras de la pornografía. (HOPEWELL, 1989,p.290)

Pela citação acima é possível estabelecer um paralelo entre a obra de Luna e Buñuel já que este lidava constantemente com o tema da frustração desde seus primeiros filmes até *Esse obscuro objeto do desejo*.

Sendo considerado um cineasta atípico, Luna mudou-se para os Estados Unidos e passou a fazer filmes nos moldes da indústria cinematográfica norte-

americana. O primeiro filme que realizou na Espanha e conquistou a atenção do público foi *As idades de Lulu* de 1990 e nos anos de 1992, 93 e 94 realizou a trilogia Ibérica com os filmes *Jamón, jamón*, *Ovos de ouro* e *A teta e a lua*.

A pesquisa se centrará mais na trilogia ibérica, filmes que sucederam *As idades de Lulu* e que trabalham com os símbolos espanhóis. Embora a questão do desejo pervertido regaste o surrealismo já utilizado por Buñuel em seus primeiros filmes, fato que estabelece uma relação importante entre Luna e Buñuel, iremos nos concentrar nos seus filmes que lidam mais diretamente com os rituais espanhóis.

La exquisita atención tanto a la forma o estética como al contenido temático caracteriza las tres películas que siguieron a *Las edades de Lulu*, la trilogía de “*Retratos ibéricos*” (...) esta trilogía, aunque insistiendo en los temas y experimentos formales habituales del director, muestra un ligero cambio de énfasis sobre todo en el enfoque temático sobre lo español, es decir, los símbolos, ritos y señas de identidad del país (...) es la trilogía y, sobre todo, *Jamón jamón*, la que mejor refleja la cultura de una España profunda. (EVANS, 2004, p. 14)

A obra de Bigas Luna é uma caricatura de seu tempo e de sua cultura onde as idéias de morte, sexo e pecado se mesclam compondo um retrato da Espanha que, mesmo depois do fim do franquismo, ainda apresenta uma arte marcada pela violência. O contexto de *Bilbao* como foi comentado anteriormente não era propício para filmes desta natureza. Ele não se enquadrava nem nos grandes e complexos filmes políticos como *Mamãe faz 100 anos*, de Saura nem nos filmes meramente comerciais que utilizavam o sexo. Como afirmou Memba apud in Pisano(2001, p.19):

Los escasísimos filmes que no se adscribían a ninguna de estas constantes(comercial o política), bien por la bizzarria de su argumento, bien por la de su estética, no se entendían y eran calificados de “escabrosos”.

Como já foi afirmado anteriormente, o cinema espanhol utiliza demasiadamente a música flamenca para revelar os sentimentos exacerbados e as paixões. As touradas e os ataques terroristas que assombraram a Espanha, mesmo depois da morte de Franco, também servem de simbologia para apresentar o ser e o amar espanhol. Bigas Luna não se apropria apenas de ícones culturais como o flamenco e as touradas para descrever relações amorosas. Outro elemento que une a obra de Luna e Buñuel é a questão do surrealismo. Na opinião do primeiro, a

cultura espanhola é surreal , fato do qual se deu conta apenas aos vinte anos de idade por meio da visita de um amigo inglês à Espanha, como o próprio cineasta comentou numa entrevista publicada por Pisano (2001, p.181-82):

La primera vez que tuve ocasión de observar nuestro país fue gracias a un amigo inglés que estaba visitando España, y una de las cosas que más le sorprendió era que tuviéramos piernas de animales colgadas del techo de los bares(...) Empece a darme cuenta de que vivía inmerso en una realidad muy próxima a lo surrealista , y comenzó a desarrollarse en mi una profunda fascinación hacia todo lo que representa nuestra cultura.

Fatos e tarefas cotidianas, como a culinária e a amamentação, simbolizaram os sentimentos mais densos de algumas personagens. Em *Jamón, jamón*, um de seus filmes mais conhecidos, Silvia, a protagonista vivida pela atriz Penélope Cruz, é uma jovem pobre e namora um rapaz rico da pequena cidade onde vive. Mas a mãe de seu namorado, não desejando que os dois se casem, contrata um homem muito atraente para seduzir Silvia e fazê-la desistir de seu filho. Entre muitas idas e vindas, Silvia e o homem contratado por sua futura sogra acabam, se apaixonando. Retornando para o início do filme, quando a protagonista namora o rapaz rico, em uma cena, ambos estão em uma estrada e seu noivo beija os seus seios e diz que têm gosto de “tortilla”. Silvia e sua mãe fazem *tortillas* para vender e estas são consideradas muito saborosas embora, em uma cena, a sua futura ex-sogra as tenha depreciado. Relacionar os seios de uma jovem com o gosto de um prato típico espanhol, muito apreciado dentro e fora da Espanha, é mais do que elogiar a personagem , é também e principalmente colocá-la como um signo da sua cultura. Dizer que os seios de uma espanhola têm gosto de *tortilla* é provavelmente o mesmo que dizer que carrega em si as marcas e a força da sua cultura. Em *Bámbola* de 1996 ,o cineasta já havia estabelecido a comparação entre a sexualidade e a culinária por meio de uma protagonista sensual que abre um restaurante com o dinheiro de um namorado. Em um documentário sobre o cinema espanhol, Bigas Luna compara o seu povo a uma “paella”. São muitos os elementos que compõem tanto um como a outra. Se estiverem bem combinados, tanto o povo espanhol como a “paella” são maravilhosos mas se não estiverem, é um desastre. Quando pensamos em cultura, nos remetemos às artes , aos esportes e às ciências. Mas muitos outros elementos constituem a cultura, entre eles, o artesanato, a arquitetura, a vida cotidiana, e a culinária. Quando Bigas Luna relaciona os seios de uma mulher a uma tortilla ou o povo espanhol a uma *paella*, sua comparação tem a mesma força

da relação entre matar um amante e tourear estabelecida por Almodóvar em *Matador*.

Mas, da mesma forma que o sexo pode ser frustrante, a comida também pode ser. Se Bigas Luna relaciona o prazer de comer e o de se relacionar sexualmente em seus filmes, *Jamón, jamón*, apesar de aparentemente se tratar apenas de um filme erótico, apresenta um grande teor político e Bigas Luna se coloca como alguém que analisa as condições culturais que permitiram o desenvolvimento do franquismo na Espanha.

La España de los principios de los noventa fue una época lo suficientemente distanciada de la sociedad autocrática del franquismo como para permitir un análisis de los valores y creencias que sostenían aquel sistema político y social. En cierto modo, pues, *Jamón jamón* aporta una perspectiva crítica e irónica sobre el pasado y sobre las raíces ideológicas y culturales que permitieron el desarrollo y el apoyo público de la dictadura.
(EVANS, 2004, p.21)

Outro importante paralelo entre Luna e Buñuel é o ato de relacionar sexo com comida. Evans (2004 , p. 32) compara *Jamón , jamón* de Bigas Luna com filmes de Buñuel :

Abordar el tema de las relaciones familiares desde un punto de vista psicoanalítico no está fuera de lugar en una película que en ocasiones alude al surrealismo, en particular a Buñuel- sobre todo a *Un perro andaluz*(*Un chien andalou* [1928]), *La edad de oro*(*L'Âge d'or* [1930]), *El ángel exterminador* (1962)y *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie* [1972]), las dos primeras por su surrealismo, las dos últimas por su combinación de los temas de la comida y del sexo.

Luna utiliza a comida com um diferencial a mais: como representação da frustração. Se Buñuel se apropriava do sexo para revelar situações de decepção, Luna o fez com a comida em *Jamóm jamón*. Tal transposição é totalmente coerente se lembrarmos *O fantasma da liberdade*, de Buñuel e pensarmos que o cineasta comparou todas as necessidades fisiológicas por meio da cena do jantar às avessas , em que um grupo de amigos se senta em vasos sanitários ao redor de uma mesa e quem sente fome se tranca num pequeno cômodo onde é servido com comida e bebida. Se comer é similar a manter relações sexuais num nível simbólico, é natural que ambos os atos possam ser frustrantes ou não. Em *Jamón, jamón*, numa

determinada cena, Conchita, a mãe do namorado de Silvia , a humilha dizendo que as *tortillas* que ela prepara são horríveis por terem excesso de alho e sal.

La comida, imagen para Bakhtin del placer y de la abundancia, es aquí –como a menudo en las películas de Buñuel (...) – más bien una expresión de los prejuicios o represiones de sus personajes. (EVANS, 2004, p.101)

As sobras da *paella* servida durante o almoço que deveria celebrar a boa convivência entre as famílias de Silvia e seu namorado, José Luis, acabam sendo comidas por dois cachorros, como metáfora do fracasso da família e da vida feliz a dois.

En esta escena , la paella y la tortilla, que hubieron podido ser (...) una fuente de consuelo, no son nada más que un símbolo del fracaso de la comunidad, de la familia y del ensueño de la pareja feliz. (EVANS, 2004, p.102)

Ao falarmos de vida familiar frustrante , nos remetemos novamente a Buñuel e também a Saura. Em *Mamãe faz 100 anos*, de Saura, durante um jantar familiar, a matriarca sente-se mal , transformando o jantar num fracasso.

A própria escolha de fazer um filme intitulado *Jamón, jamón* que significa em português “Presunto presunto” nos remete mais uma vez à importância que Luna concede à comida em sua obra. Quando foi questionado a respeito do tema de seu filme , respondeu Luna apud Pisano (2001, p.181):

El ordenador y el jamón conviven hoy en nuestro país en gran armonía. Somos, posiblemente, uno de los pocos países donde el culto a lo animal y a la tecnología conviven. Zuloaga, hablando de sus cuadros, no cesa de repetir: ‘hay que atreverse, hay que atreverse a mostrar la realidad en su momento, hay que chiflarse de todo’. Decidi hacer un retrato de España, con todo lo que quiero , amor, odio y que, seguramente, es de donde salgo yo mismo.

Para Luna, a culinária é um dos pontos principais da cultura espanhola.

Huevos de oro es outro retrato de España(...) la comida, el sexo, lo surrealista y la especulación inmobiliaria. Somos lo que somos por el clima que tenemos y por lo que comemos. Una de las mejores cosas de nuestro país es nuestra comida, una pieza clave de nuestra cultura. Los huevos fritos con chorizo son uno de los platos más sencillos que tenemos, pero de una gran fuerza, un plato ancestral, casi étnico. Los huevos son la esencia y seguirán siéndolo siempre; la expresión “que huevos” siempre convella una alabanza, aunque se utilice para recriminar a alguien.(LUNA apud in: PISANO, 2001, p. 181)

Outra série cultural bastante cotidiana que Luna utilizou para falar sobre os sentimentos e as relações afetivas foi o ato da amamentação apresentado no filme *A teta e a lua*. Tete, um garoto enciumado pelo nascimento do irmão, encanta-se pelos seios de uma jovem estrangeira que chega à sua cidade. Ele não se apaixona pela jovem como um todo e, sim, pelos seus seios, acreditando que, neles, encontrará leite. Na realidade, porém, o que Tete deseja não é o leite em si, mas o aconchego que existe quando se é amamentado. Os seios, em *A teta e a lua*, não surgem como um elemento erótico mas sim como a metáfora do amor materno. Neste sentido, pode-se dizer que o filme de Luna é muito original porque os seios estão primeiramente relacionados ao erotismo.

Concluye la trilogia hispana con la que podría ser su entrega más exaltada y, sin embargo, es la más atípica: *La teta y la Luna*. (1994). Decimos que es atípica porque, ante la gran cantidad de posibilidades que ofrecen las glándulas mamarias femeninas- "porque son eróticas, sensuales y a la vez un órgano alimenticio. El único en que se mezclan dos cosas fantásticas"-, declararía el realizador en su momento-, Bigas se decanta por la ternura. (MEMBE apud in: PISANO, 2001, p.25)

Tanto em *Jámon, jámon* como em *A teta e a lua*, o erotismo é bastante evidente, sendo ainda mais explícito no primeiro. *A teta e a lua* é mais poético e tem uma linguagem mais suave pois, apesar de toda sensualidade contida nele, devassa o universo de uma criança. Já em *Jamón, jamón*, a realidade é revelada de forma mais rude, embora possua metáforas também e o universo apresentado seja o de pessoas adultas.

Em *A teta e a lua*, da mesma forma que aparece em outros filmes espanhóis como *Matador*, *Carne trêmula*, e *Esse obscuro objeto do desejo*, a música flamenca anuncia a paixão e serve de fonte de sedução. Em *Carne trêmula*, o flamenco antecipou a tragédia, em *A teta e a lua*, o amor. Não apenas os filmes de Bigas Luna, mas o cinema espanhol do início dos anos 90 foi bastante inspirado pela obra de Almodóvar.

Sin embargo, la sombra de Almodóvar se percibe, sobre todo, en un aspecto que ha influido en el cine español en general: el de la flexibilidad de las fronteras entre los géneros fílmicos (...) Almodóvar aportó, además, una voluptuosidad estética a sus películas. (EVANS, 2004, p.23)

Em *A teta e a lua*, existem dois triângulos amorosos. Um deles, o mais explícito, é constituído por uma bailarina portuguesa que vive com um francês e um

jovem espanhol que canta música flamenca para seduzi-la. O segundo é formado por Tete, sua mãe e seu irmão mais novo que é amamentado. Tete sente que a mãe o deixou de amar com o nascimento do outro filho, pois amamenta apenas o mais novo. E como Luna coloca o ato de amamentar como representação do amor materno, Tete se sente excluído do coração da mãe. Estrellita, a bailarina portuguesa, ama e é amada por seu marido, mas este é muito mais velho do que ela e já não consegue relacionar-se sexualmente com a mesma desenvoltura de antes. Seduzida por Miguel, um jovem espanhol apaixonado por ela, Estrellita torna-se sua amante mesmo amando seu marido. O marido de Estrellita está na mesma posição de Tete, pois também perdeu o acesso aos seios da mulher amada para alguém mais jovem. Muito semelhante ao filme *A bela da tarde* de Buñuel, mais uma vez surge a idéia do amor físico dissociado do amor espiritual. Na obra de Buñuel, a protagonista ama seu marido, mas se satisfaz sexualmente com outros homens. Em *A teta e a lua*, Estrellita não tem mais prazer sexual com seu marido, mas continua amando-o e quanto mais se satisfaz eroticamente com outro homem, sente-se mais próxima de seu marido.

A teta e a lua não é apenas construído sobre metáforas poéticas. Sendo um filme realizado por um importante cineasta espanhol, não podia deixar de ter uma dose do senso de crueldade existente não apenas no cinema, mas na cultura espanhola como um todo. Estrellita é uma personagem muito meiga e no entanto sente-se atraída por escatologia. Beija os dedos dos pés do marido, pois eles têm cheiro de queijo e quando descobre que Miguel também tem pés malcheirosos, encanta-se ainda mais por ele. O que a havia atraído primeiramente em Miguel era o seu jeito angelical de cantar. Em segundo lugar, foi atraída pelo cheiro dos pés. Mais uma vez, depararamo-nos com as combinações culturais do cinema espanhol que lida com o sagrado e o profano, o físico e o espiritual, o belo e o grotesco, lado a lado. Mas diferentemente de *A bela da tarde*, onde o triângulo amoroso é desmanchado por uma tragédia, em *A teta e a lua*, Estrellita, Maurice e Miguel seguem juntos. A Espanha de *A bela da tarde* era ainda a Espanha franquista e por isso foi preciso que o amante da protagonista morresse e que ela fosse castigada pelo adultério por meio da doença do marido. Em *A teta e a lua* não há punições para as personagens que se amam e se perdoam porque entendem a fragilidade das relações amorosas. Se, por um lado, Estrellita vive o amor físico com um homem e o espiritual com o outro, apesar da dissociação, o conflito é muito menor

do que o apresentado em *A bela da tarde*, porque tal ambigüidade é melhor assimilada. Na cena final de *A teta e a lua*, durante um show, Estrellita dança entre Maurice e Miguel e sorri para ambos. Tal cena, aparentemente despretensiosa, talvez seja uma das mais simbólicas de todo o filme, pois sugere que a Espanha atual lida melhor com seus elementos híbridos. Embora o cinema de Bigas Luna possua elementos comuns aos de Almodóvar, ambos realizando filmes eróticos e catárticos, existe uma diferença crucial na linguagem dos dois cineastas. Almodóvar busca o sensível, o ingênuo dentro das prostitutas, dos viciados e dos travestis, aproximando-os do restante da sociedade. Luna não devassa o universo dos marginalizados mas, sim, busca o erótico, o sensual dentro das pessoas comuns que trabalham e têm uma vida aparentemente comum. Neste sentido a obra de Luna aproxima-se da de Buñuel mas sem o pessimismo deste. Buñuel transformava as mulheres casadas e as noviças em mulheres corrompidas durante seus filmes, revelando uma degradação. Os filmes de Almodóvar tendem a buscar a inserção social pelo amor, vinculado ao casamento, como foi mostrado em *Atome!*, *Carne trêmula*, entre outros. Luna não redime nem marginaliza suas personagens, simplesmente as apresenta em sua totalidade, como seres humanos capazes das maiores generosidades e dos piores egoísmos. Mas, provavelmente, o elemento mais importante na filmografia de Luna e de Almodóvar é a busca incessante da liberdade, até alcançar pontos extremos, para, apenas depois, encontrar o meio termo, entre a liberdade e a repressão.. Entenda-se equilíbrio como o meio termo entre a repressão franquista e a histeria pós-franquismo.

A busca desenfreada do prazer e do conhecimento do próprio corpo foi trabalhada no romance *As idades de Lulu*, obra na qual Luna se inspirou para realizar o seu primeiro filme de sucesso. Lulu explora todas as potencialidades de seu corpo e de sua sexualidade até sentir que o sexo dissociado do amor parece-lhe vazio de significado. De uma certa forma, a libertinagem de Lulu assemelha-se à castração do corpo pelas religiões judaico-cristãs. Tal tema trabalhado por Buñuel em *A bela da tarde*, onde Séverine dissociava amor carnal de amor espiritual volta no romance *As idades de Lulu*. Para as religiões judaico-cristãs, o amor carnal é renegado e colocado num nível inferior enquanto que, em *As idades de Lulu*, o corpo é colocado acima de tudo, criando também uma dissociação.

Como observa con acierto Xavier Domingo, en uno de los pocos ensayos consagrados al tema, "el árabe ha integrado el acto sexual en la

estructura de sus aspiraciones más elementares. El cristiano, al contrario, tiende a excluir el sexo, a negarlo. El sentimiento y la sexualidad son para el árabe cosas indisolubles. Para el cristiano todo lo que concierne al sexo es nefasto y puede contaminar el alma. (GOYTISOLO, 1979, p.300)

Ainda, em *As idades de Lulu*, no romance que originou o filme, há uma passagem em que Pablo, personagem que inicia a trama como namorado de Lulu e posteriormente se torna seu marido, diz que sexo e amor são coisas distintas mas que o ato sexual que ele teve com Lulu foi uma expressão de amor. Almudena Grandes, autora do livro, brinca com a dissociação amorosa e sexual, reforçando-a num primeiro momento e desfazendo-a num segundo, quando a personagem afirma ter expresso seu amor por meio do sexo.

Os últimos filmes de Bigas Luna apresentam uma linguagem menos catártica que os primeiros, embora ele trabalhe com os mesmos temas. A mesma busca de uma linguagem mais sóbria por Almodóvar ocorreu com Luna. Em *Som de mar*, por exemplo, filme de 2001, o tema central é o amor desmedido como em *Jamón, jamón* e *A teta e a lua*. Os três filmes em questão falam sobre adultério, paixão, a busca do amor sem limites. Mas alguns elementos escatológicos diferenciam os dois primeiros de *Som de mar*. Como foi afirmado anteriormente, em *A teta e lua*, Estrellita se excita com os pés malcheirosos do marido. E este por sua vez ganha dinheiro fazendo um número circense que consiste em emitir flatulências. Em *Jamón, jamón*, Silvia e Raúl se abraçam e se beijam num bar como se estivessem num ambiente privado. Em *Som de mar*, o próprio posicionamento da câmera sugere uma linguagem erótica mais amenizada. Em *Volaverunt* de 1999 já podemos perceber este traço encontrado em *Som de mar*, a câmera mais intimista, planos mais fechados, a busca do olhar das personagens, o sexo menos explícito e mais sugerido.

A atual pesquisa deixa brechas para futuras análises na área porque levantou uma questão aparentemente inexistente: a semelhança entre obras, num primeiro momento, tão distintas. Uma das maiores dificuldades encontradas durante o processo de pesquisa e escritura é a escassez de textos acadêmicos sobre a obra de Bigas Luna. Por artigos encontrados na internet foi possível detectar que este cineasta é ainda pouco reconhecido e sua obra precariamente compreendida pelo meio intelectual. Um dos objetivos da pesquisa foi jogar luz sobre alguns filmes de Bigas Luna que deveriam ser analisados com mais cuidado e interesse, não o

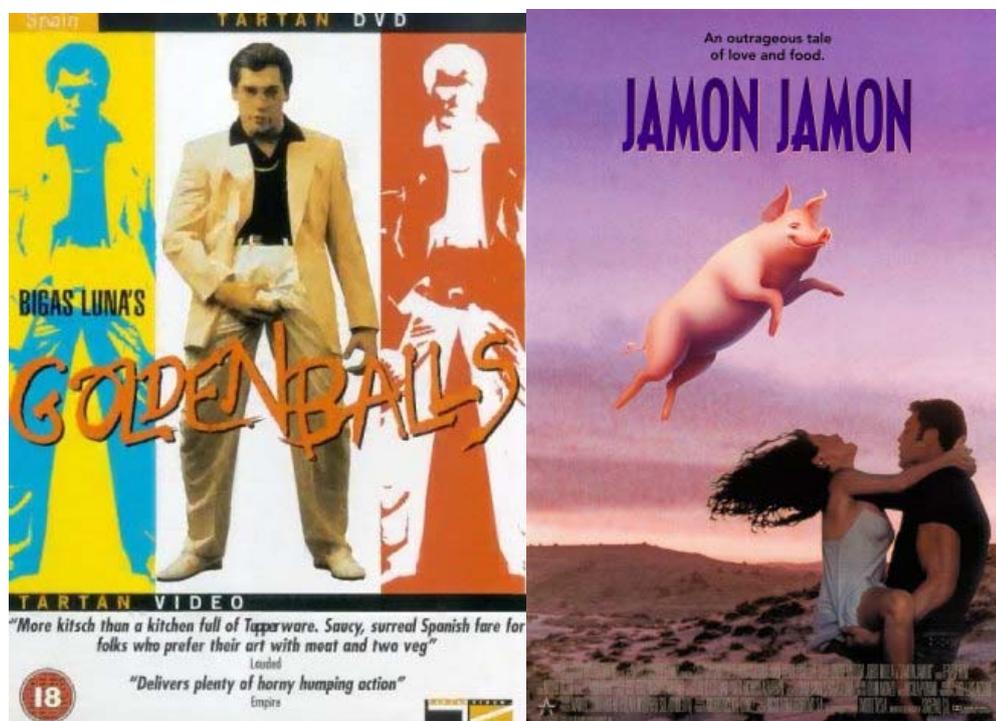
restringindo a um mero cineasta bizarro e até mesmo grotesco. Algumas de suas obras nos induzem a conceituá-lo desta forma, mas analisando filmes como *Jamón, jamón* e *A teta e a lua*, encontramos elementos muito significativos nos sentidos estético e cultural.



Erotismo mais sutil nos últimos filmes: *Volaverunt*, *Som de mar* e *A camareira do Titanic*



Erotismo mais explícito em *As idades de Lulu* e *Jamón, jámón*, filmes do final dos anos 80 e início dos 90 respectivamente



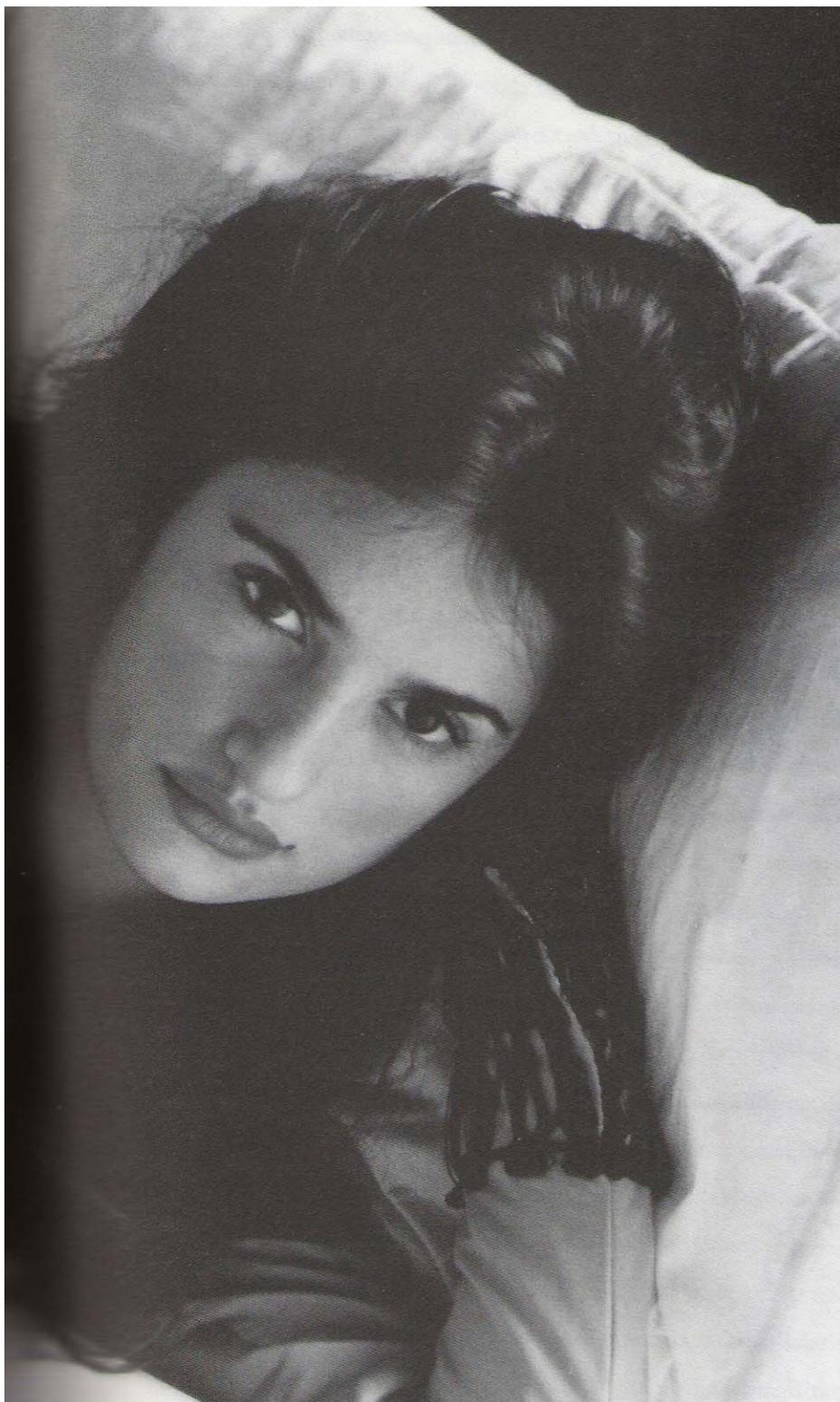
Senso de humor aguçado em *Ovos de ouro* e *Jamón, jamón*



O universo infantil e onírico de *A teta e a lua* do mesmo diretor, onde os seios aparecem como simbologia do amor materno



Protagonista de *Som de mar*. Erotismo e cotidiano mesclados. A sedução parte de uma tarefa cotidiana e doméstica



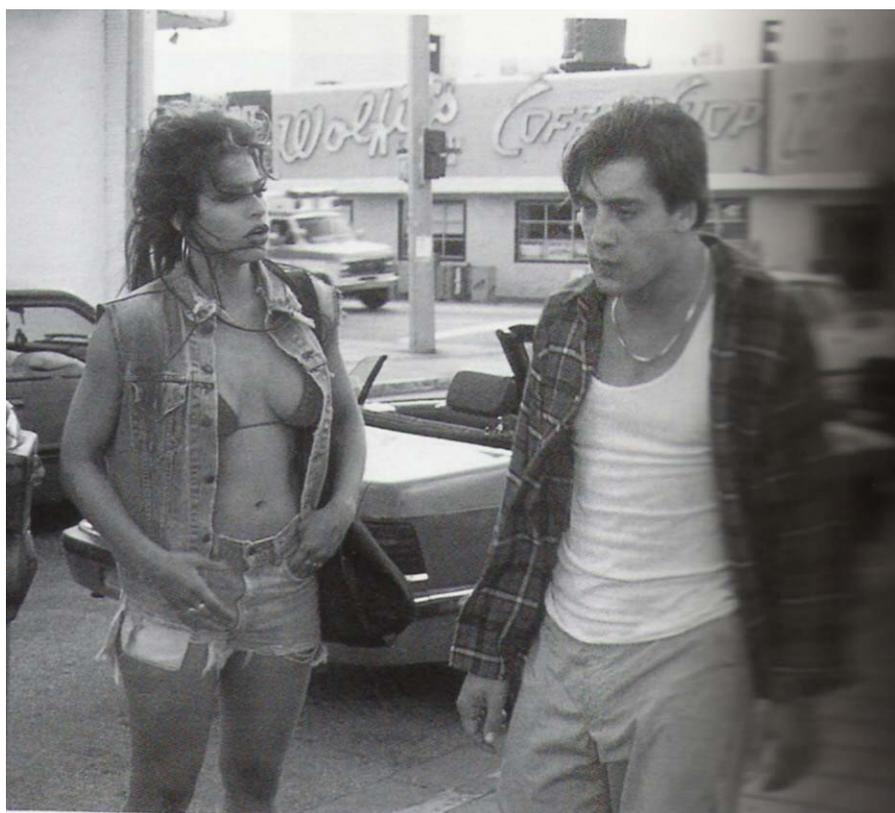
Pepita Tudó. (Penélope Cruz) posando para Goya em *Volaverunt*. Fotografia intimista e busca da beleza



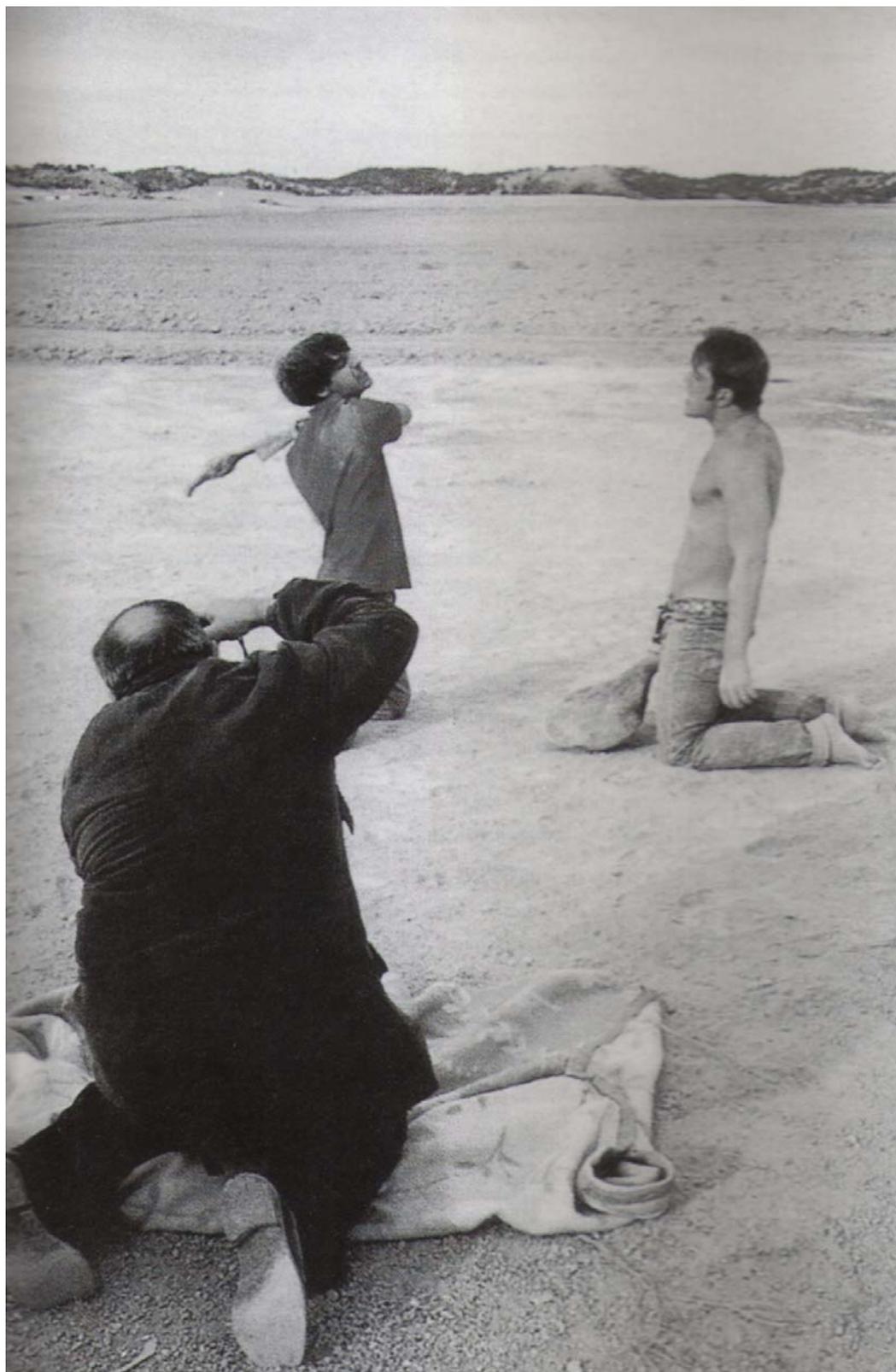
Casal protagonista de *A camareira do Titanic*. Intimismo e sensualidade implícita



Isabel Pizano em *Bilbao*. Sensualidade explícita por meio da nudez



Cenas de Ovos *de ouro*, segundo filme da trilogia ibérica. Bizarrice, humor e submundo



Jamón, jamón: briga com presunto. Elemento da culinária espanhola associado à violência e ao grotesco

3.4 Filmografia de Bigas Luna

- *Juani* (*Yo soy la Juani*, Espanha, 2006)
- *Som de mar* (*Son de mar*, Espanha, 2001)
- *Volaverunt* (*Volaverunt*, Espanha e França, 1999)
- *A camareira do Titanic* (*La femme de Chambre du Titanic*, Espanha e França, 1997)
- *Bámbola* (*Bámbola*, Espanha e Itália, 1995)
- *Lumiere e Cia* (*Lumiere e Cia*, Espanha , 1995)
- *A teta e a lua* (*La teta y la luna*, Espanha e França, 1994)
- *Ovos de ouro* (*Huevos de oro*, Espanha , 1993)
- *Jamón, jamón* (*Jamón, jamón*, Espanha, 1992)
- *As idades de Lulu* (*Las edades de Lulu*, Espanha, 1990)
- *Os olhos da cidade são meus* (*Angustia*, Espanha, 1985)
- *Lola* (*Lola*, Espanha, 1985)
- *Caniche* (*Caniche* , Espanha, 1979)
- *Bilbao* (*Bilbao*, Espanha, 1978)
- *Tatuagem* (*Tatuaje*, Espanha, 1976)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os quatro cineastas analisados na presente pesquisa, apesar de possuírem estéticas aparentemente divergentes, terem nascido em décadas distintas e pertencerem a regiões diferentes da Espanha, trabalham ou trabalharam exaustivamente com os grandes signos da cultura espanhola: as touradas, os pratos típicos, a dança e música flamencas, os atentados terroristas que marcaram a Espanha franquista. Todos produzem ou produziram um cinema altamente arraigado à sua cultura. Por meio destes signos, discorrem sobre os jogos de poder e a questão da hierarquia nas relações pessoais e políticas. Os temas abordados por Buñuel, Almodóvar, Saura e Luna também são universais pois falam sobre o amor, a paixão, as traições, os ciúmes, as relações entre pais e filhos, o casamento, a dominação nos âmbitos político e pessoal. Tais cineastas usam elementos da cultura espanhola para trabalhar com temas universais e imprimem, no caso de Buñuel, ele imprimia, aos seus filmes um tom trágico e hiperbólico que é próprio da cultura espanhola. O mesmo podemos dizer de Fellini, que integrava à sua filmografia caracteres da cultura italiana, tornando seu cinema uma fonte de estudo no sentido cultural. Já não podemos dizer o mesmo a respeito do francês François Truffaut ou do italiano Antonioni que trabalharam com temas universais sob uma perspectiva e com uma estética universais. O objetivo é apenas demonstrar que alguns cineastas possuem esta preocupação como é o caso dos quatro analisados nesta tese. É a ligação com a cultura espanhola que une a obra destes quatro estetas, com linguagens aparentemente tão distintas e divergentes.

O cinema, como série cultural, não é um mero reflexo da sociedade e da vida cotidiana. Há um jogo de interação entre as séries culturais (arquitetura, culinária, idioma, crenças, folclore, vestimenta, artes, cinema, etc), em que cada uma vai se combinando e transformando as outras. Da mesma forma que o cinema não é reflexo da sociedade, a sociedade também não copia todas as atitudes mostradas nos filmes. A vida cotidiana serve de inspiração para o cinema e este serve de fonte de inspiração para a vida cotidiana, numa constante troca e mescla de elementos que em muito se assemelha com a combinação de elementos sagrados e profanos na Espanha. Analisar a interação do cinema na vida cotidiana se torna questão

relevante a partir do momento em que entendermos e aceitarmos o poder que esta arte e meio de comunicação exerce sobre os espectadores e o seu enorme alcance.

Ningún espectáculo en la Historia se ha propagado con tal velocidad y há alcanzado tal penetración. No es exagerado suponer, por tanto, que ha de ejercer considerable influencia en la vida de nuestros contemporáneos y en la estructura de nuestra sociedad(SOLER, 1956 p. 13)

A atual tese buscou encontrar as semelhanças temáticas de quatro cineastas espanhóis por suas convergências e divergências estéticas. Com estilos diferentes, Luis Buñuel, Carlos Saura, Pedro Almodóvar e Bigas Luna falaram ou falam sobre os mesmos temas. Independentemente dos tons pastéis de Buñuel e Saura e dos vibrantes de Almodóvar e Luna, dos planos mais gerais dos dois primeiros, dos planos mais fechados dos dois segundos, os quatro estetas pintam a Espanha, cultura marcada por forças opostas que se combinaram e deram origem a um povo aparentemente contraditório mas, hibridamente, complexo. A cultura hiperbólica, passional, mesclada com elementos sagrados e profanos, as mulheres religiosas e sensuais ao mesmo tempo, as igrejas e a movimentada vida noturna, dividindo o mesmo espaço, estão presentes na obra dos quatro cineastas que, apesar de terem filmado em momentos diferentes, conseguiram captar o ser espanhol através de suas lentes. Mesmo pertencendo a regiões diferentes da Espanha, com hábitos, dialetos e pratos típicos distintos, alguns elementos são comuns à Espanha como um todo, entre eles, a combinação do sagrado com o profano. Analisando filmes de outros cineastas espanhóis como Vicente Aranda, Alejandro Amenábar e Julio Medem, poderemos identificar elementos convergentes das obras dos quatro cineastas estudados na tese: sensualidade exagerada, hipérbole sentimental, crença no destino e a religiosidade arraigada ao cotidiano de forma intrínseca. Esta pesquisa buscou destacar a importância do cinema como manifestação cultural e principalmente revelar o quanto o cinema espanhol registra de sua História. Apesar das diferenças de linguagem e de opções estéticas, um elemento une a obra dos cineastas espanhóis mais reconhecidos pela crítica e pelo público: as raízes da cultura espanhola nutrindo o cinema e fazendo dele mais que uma arte ou uma fonte de entretenimento, mas também e principalmente uma importante série cultural que transforma e é transformada pela Espanha.

Em todas as obras analisadas e em outras apenas comentadas brevemente , podemos ver nitidamente o lirismo individual relacionado à vida política da Espanha. Rompimentos amorosos são comparados a ataques terroristas , crises conjugais à repressão política; sexo e amor comparados à culinária, música e dança flamenca às relações de gênero, as touradas à dominação sexual.

Em resumo, a tese buscou trazer à tona questões consideradas menores e até mesmo ignoradas pelos estudos na área cinematográfica, em que diretores e filmes são analisados separadamente como membros isolados num contexto maior. O objetivo desta pesquisa foi encontrar pontos comuns que unissem a filmografia espanhola do pré-franquismo com a do início dos anos 2000, revelando desta forma , as principais questões pertencentes à cultura espanhola, que aparecem nos filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PINHEIRO, Amalio. Introdução in: PINHEIRO, Amalio (org). Comunicação e Cultura. Campo Grande: Ed.. UDERP, 2007.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. 3. ed. Madrid: Ed. Cátedra,2006.

PAIVA, Cláudio Cardoso. Mídias e conexões latinas: tradição e modernidade no cinema espanhol. João Pessoa, Fevereiro de 2006. Revista eletrônica Temática. Disponível em < <http://www.insite.pro.br/2006/04.pdf>> Acesso em : 15 fevereiro. 2006.

EVANS, Peter William. Jamón, jamón. Barcelona: Ed. Paidos, 2004.

PINHEIRO, Amalio. Por entre Mídias e Artes, a Cultura. Ghrebh Revista Digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, São Paulo, v. 6, 2004.

BURKE, Peter. Hibrismo cultural. Trad. De Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

MARQUES, Sílvia Cristina Aguetoni. *O cinema de Luis Buñuel, uma leitura das tensões no mundo hispânico*. São Paulo, 2003. 122 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SANZ, David. Julio Medem: El psicoanalista del cine español. Madri, setembro de 2003. El mundo.es. Disponível em : < <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/09/16/cine/1063737104.html>>. Acesso em : 17 setembro.2003.

ROJAS, Carmem. El cine español en la clase de E/le: una propuesta didáctica. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2003.

EDUARDO, Cleber. O universo Almodóvar. Revista Época, São Paulo, 1 jan. 2002, Cultura.

BUTCHER, Pedro. *Almodóvar mergulha em busca do amor em "Fale com ela"*. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 set. 2002. Folha Ilustrada.

GRUZINSKY, Serge. O pensamento mestiço. São Paulo: Ed. Companhia das Letras , 2001.

PASTOR, Brígida. *Transmutaciones de Género en el Cine de Almodóvar: Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*. Cultvox, 2001.

PISANO, Isabel. *Bigas Luna: sombras de Bigas, luces de Luna*. 1. ed. Madri: Ed. S.G. A. E , 2001.

GLICK, Thomas F. *Cristianos y musulmanes en la España medieval*. Trad. De Pilar Aguirre Marco, Maria Luz Lopez Terrada, Victor Navarro Brotons. Madri: Ed. Alianza, 2000.

BUSTO, Luis Landa El. *Historia de Navarra: una identidad forjada a través de los siglos*. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1999.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa:Relógio D'Água,1997.

BORGES,Gabriela. *A espetacularização do grotesco no cinema de Almodóvar*. Significação-Revista Brasileira de Semiótica. São Paulo : Ed. Annablume , n.11/12, setembro de 1996.

LOTMAN, Yuri. *La semiosfera*, vol. 1. Madrid: Ed.Catedra,1996.

MELCHIOR,Reto. *Cet obscur objet du désir*. Significação-Revista Brasileira de Semiótica. São Paulo : Ed. Annablume , n.11/12, setembro de 1996.

MELO, Andréa Mota Bezerra. A presença feminina no cinema de Almodóvar in: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). *Urdiduras de sigilos :Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed. São Paulo: Ed. Annablume,1996, p. 223-275.

SANTANA, Gelson. Espelho-Esfinge in: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). *Urdiduras de sigilos :Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed.São Paulo: Ed. Annablume,1996. p. 197-221.

SILVA, Wilson H da. No limiar do desejo in: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). *Urdiduras de sigilos :Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed. São Paulo: Ed. Annablume,1996, p. 49-84.

VARDERI, Alejandro. Severo Sarduy e Pedro Almodóvar: del barroco al Kitsch em la narrativa y el cine postmodernos. Madri: Ed. Pliegos, 1996.

ALBERTI, Rafael. *Sobre os anjos*. Trad. De Amálio Pinheiro. São Paulo: Art Editora , 1993.

NOGUEIRA, Mirian. Buñuel e Fellini: um paralelo possível in: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org).*Um jato na contramão , Buñuel no México*. São Paulo: Ed. Annablume, 1993.

----- . *Atame! Última parada do desejo* in: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org). *Urdiduras de sigilos : Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed. São Paulo: Ed. Annablume,1996, p. 299-310.

LORCA, Andrés Martínez (coord.). *Ensayos sobre la filosofía en Al-Andalus*. Barcelona. Editorial Del Hombre, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. de Fernando Albagli e Benjamin Albagli . Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

CIVITA, Victor. Os grandes artistas : vida , obra e inspiração dos maiores pintores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1989.

HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco*. Trad. De Carlos Laguna. Madrid: Ediciones el Arquero, 1989.

MOTTA, Leda Tenório. Francis Ponge (1899-1988). Revista da USP. São Paulo, n.1, p.58-63, mar-mai.1989.

VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo- A higiene do corpo desde a Idade Média*. Lisboa:Editorial Fragmentos,1985.

GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre. In: Psicanálise e Cinema. Coletânea do nº 23 da Revista Communications. Comunicação/2. Lisboa : Relógio d' Água, 1984.

CATÁLAN, Diego. Ensayo introductorio in : RAMON, Menendez Pidal. Los españoles en la Historia. Madri: Ed. Espasa Calpe, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema? São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

GOYTISOLO, Juan. *Le lenguaje del cuerpo*. In: ROGGIANA, Alfredo (org). *Octavio Paz*. Madri. Fundamentos.1979.

CESARMAN, Fernando. *El ojo de Buñuel – Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1976.

ARENAL, Mercedes García. Los moriscos. Madri: Ed. Nacional, 1975.

LEBEL, Jean-Patrick. Cinema e ideologia. Lisboa: Ed . Estampa, 1972.

KYROU, Adonis. *Luis Buñuel*. Trad. De José Sanz. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A , 1966.

PAZ, Octavio. *A tradição de uma arte passionnal e feroz*. In: Kyrou, Adonis. *Luis Buñuel*. Trad. de José Sanz. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A, 1966.

MARTÍN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia Limitada, 1963.

YVOIRE, Jean d'. *El cine redentor de la realidad*. Trad. De José Luis Guarner. Madrid: Ediciones Rialp,1960.

SIGUÁN SOLER, Miguel. *El cine, El amor y otros ensayos*. Madrid: Ed. Nacional, 1956.