

2. Historicizando um artista: Pedro Almodóvar em foco

2.1. *La Movida* Se Desloca: O Pós-Franquismo e os Caminhos de Pedro Almodóvar

Conforme já mencionamos, Pedro Almodóvar despontou para o mundo do cinema a partir de um movimento de contracultura espanhol que ficou conhecido como *La Movida* ou *movida madrilenha*, surgido quase que imediatamente à morte do ditador Francisco Franco³ e à queda de seu regime, na década de setenta do século passado. Como figura atuante dentro desse movimento, Almodóvar e outros carregaram nos ombros uma Espanha não só socialmente degradada, mas artisticamente defasada, justamente pelas limitações impostas por Franco em seu governo.

Conforme os estudos de Bigarelli (2003, p. 80) e Biajoli (2007, p. 4) a respeito deste período anterior à *Movida*, a Espanha passou por uma forte ebulição política entre o partido republicano *Frente Popular*, apoiado por socialistas e comunistas, que venceu as eleições de 1936 contra o partido burguês, aliado do Exército e da Igreja Católica, denominado *Falange*. A violência das manifestações populares a favor do partido vencedor foi a desculpa de Franco para iniciar uma guerra que durou três longos anos, com um milhão de mortos, da qual saiu vencedor, apoiado pela Alemanha de Hitler e a Itália de Mussolini, juntamente com a *Falange*, que assumiria uma faceta tão repressora quanto a de seus aliados na Europa. Quase quarenta anos e o falecimento do ditador foram necessários para que o país saísse de tamanha opressão e gradativamente se redemocratizasse. Este cenário de transição foi o que permitiu o florescimento da *Movida* como movimento e de Pedro Almodóvar como cineasta.

Hidalgo (2009, p. 166) pontuou que, apesar de associado à Madri do final dos anos 70 e início dos anos 80, razão pela qual alguns autores e autoras denominaram-no como *Movida Madrileña*, o movimento também ocorreu em diversas outras cidades daquele país, através dos grupos de rock de Vigo e Bilbao, os *cantautores* de Barcelona e em Sevilha. Mas Madri era composta pela maioria

³ “A ditadura de Francisco Franco (1892-1975) reinou absoluta por um longo período da história espanhola. Militar, político e chefe de Estado (1936-1975), ele foi responsável por um regime autoritário que se iniciou durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e que terminou somente com a sua morte” (BIGARELLI, 2003, p. 80).

dos que clamavam pela mudança radical e imediata, os ditos modernos⁴, Almodóvar incluso, um grupo composto de

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

O movimento, segundo Hidalgo (2009, p. 167), inspirou-se na pop-art, na estética *punk*, no chamado *glam rock*⁵ de Alice Cooper e a *new wave* de David Bowie, Depeche Mode, Queen e outros. Sem se limitar em apenas uma única área de atuação, abarcavam o cinema, a literatura, a pintura, a fotografia, o teatro, os *comics*, a moda e o que mais pudessem aglutinar, pois havia lugar para todo o tipo de grupos.

Como bem disse o próprio Almodóvar em entrevista a respeito desse período,

É difícil falar de *La Movida* e explicá-la para os que não viveram esses anos. Não éramos nem uma geração, nem um movimento artístico, nem um grupo com uma ideologia concreta, éramos simplesmente um montão de gente que vivia um dos momentos mais explosivos do país, e de Madri em particular. Esse momento se materializa sob o governo da UCD (*Unión de Centro Democrático*), não sob o governo do PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) ainda que os socialistas tentaram capitalizá-lo de todos os modos e o conseguiram entre 84 e 86, quando só o que restava eram os restos do naufrágio. Como dizia, houve um momento em que de repente as pessoas perdem o medo, da polícia, dos vizinhos, da própria família, do ridículo e delas mesmas. Constata-se que Franco morreu de verdade há dois anos e isso provoca uma explosão de liberdade enorme em todo o país, ainda que eu me refira sempre à Madri e no pequeno grupo no qual eu me movia (CERVERA 2002 *apud* HIDALGO 2009, p.168 e 169).

⁴ “Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo – e ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (...) Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luto e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo que, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’” (HARVEY, 1992, p. 21).

⁵ “*Glam Rock* nasceu em 1971, na Inglaterra, as músicas do movimento tinham uma ligação com o que chamavam de ‘energia vital’ do ser humano, acompanhada de uma exagerada ambigüidade sexual. Roupas coloridas, penteados extravagantes e muita maquiagem eram os artifícios. Principais representantes: New York Dolls, Alice Cooper, Lou Reed e Bryan Ferry” (HIDALGO, 2009, p. 2)

Mais do que a morte do ditador, foi possível compreender que a absorção de *La Movida* no território espanhol se deu no momento em que a própria sociedade espanhola pareceu dar-se conta de suas próprias possibilidades e de querer uma renovação em seu cenário como povo.

Sedentos por gozar a vida, e por gozá-la o mais livremente possível – noite e dia, - transformaram o seu país, um pouco por todo o lado, numa festa permanente. Uma festa que alia diversão e criação (...) A famosa “movida” madrilena, por detrás da qual se conjuga um imenso número de forças criativas, transporta consigo uma catadupa de atividades culturais, dentro de variadíssimas áreas, aliadas ao boom dos centros de diversões. O que importa é viver o mais intensamente o momento presente, seja numa galeria de arte ou numa discoteca, numa escola ou no cinema. É de uma cultura verdadeiramente popular que se trata: ver o mais variado tipo de coisas, sem qualquer ideia pré-concebida, sob o pretexto da diversão (AFFREIXO, 1989, p.29).

Embora o movimento, como era de se esperar, tenha tido uma recepção fria por parte dos setores mais conservadores, seu ânimo não arrefeceu, muito pelo contrário. Como transição, esse período excêntrico, revolucionário e totalmente alternativo, que, aparentemente, nada buscava a não ser o próprio prazer, descortinou imensas possibilidades de expressão para o povo espanhol, entre elas, a do próprio Almodóvar enquanto artista, quando chegou à Madri durante aquele momento histórico.

Nascido em 1951 na pequena Calzada de Calatrava, Pedro Almodóvar Caballero foi o terceiro de quatro filhos de Antonio e Francesca Caballero, uma família humilde que trabalhava em um pequeno negócio de transporte e distribuição de vinho. Atrás de melhores oportunidades financeiras na década de sessenta, a família mudou-se para Orellana La Vieja, em Extremadura, uma área mais industrializada, quando o jovem Pedro tinha apenas oito anos. Seu primeiro contato com o cinema deu-se nesse momento e segundo Augustín, irmão mais novo e seu produtor e parceiro na produtora *El Deseo*, Pedro colecionava revistas e fotos das atrizes, além de recontar os filmes que via para as irmãs, mas reinventando-os a todo o momento (SOTINEL, 2010, p. 10).

Considerado inteligente e precoce, aos dez anos de idade foi-lhe aberto o caminho natural para ascender socialmente naquele período: o estudo em uma escola católica e até uma possível carreira eclesiástica. Seus pais o enviaram para os padres salesianos de Cáceres, em Extremadura, a fim de se aprimorar, mas o

intento teve efeito reverso, pois Almodóvar, a partir dessa experiência, sentiu-se cada vez mais distante da fé religiosa pregada. Revisitou esse relacionamento com a religião nos filmes *Maus Hábitos* (1983), *A Lei do Desejo* (1987) e *Má Educação* (2004), no qual tocou no delicado assunto da pedofilia e do abuso sexual que diz ter presenciado naquele período. Enxergava a si mesmo, suas questões e angústias muito mais em filmes como *Acrossado* (1960), *A Aventura* (1960), *Um Caminho para Dois* (1967), *Gata em Teto de Zinco Quente* (1958) e diversos outros do que nos sermões que ouvia. Em entrevista, afirmou que, enquanto a Igreja Católica inflamava-se contra filmes como *Gata em Teto de Zinco Quente* (1958) apontando-o como “expressão do pecado”, ele sentia cada vez mais pertencer a esse tal “mundo do pecado e da degeneração” (STRAUSS, 2008, p. 22) de que tanto falavam.

Sobre esse primeiro contato com o cinema, Almodóvar afirmou em entrevista:

Nasci em uma má época para a Espanha, mas muito boa para o cinema. Me refiro aos anos 50. Tinha pouca idade quando pisei pela primeira vez no cinema do povo, se parecia com a sala de *O Espírito da Colméia* de Victor Erice (...) tinha uma sala onde me acomodava, também trazia de casa uma lata de carvão para combater o frio durante a projeção. Com os anos, o calor deste improvisado braseiro se converteu num paradigma do que o cinema significava para mim (RODRIGUES, 2008, p. 25).

Ao terminar a escola aos dezesseis anos, mudou-se para Madri em 1967 já com a ideia de fazer filmes, onde sua irmã María Jesús residia com o marido e morou com eles por um tempo, até viajar para Paris e Londres, e, finalmente, retornar ao seu país de origem. Deixou o cabelo crescer, vendeu artesanato nas ruas e trabalhou como extra em um filme sobre hippies até conseguir seu emprego na Companhia Telefônica, em 1969. Por doze anos trabalhou ali, abandonando-o apenas após o lançamento de *Labirinto de Paixões*, em 1982 (SOTINEL, 2010, p. 11 e 12). Convivendo com os tipos de classe média urbano que lhe serviriam de inspiração futura em seu cinema, enquanto lia, ouvia música e ia regularmente à exhibições de filmes alternativos, Almodóvar começou seu caminho artístico neste momento, escrevendo para revistas como *Star*, *Vibraciones* e *El Vibora* (ALLINSON, 2001, p. 8).

Com a *Escuela Oficial de Cine* fechada por Franco em sua ditadura, sendo somente reaberta após a sua morte, Almodóvar foi obrigado a ser um autodidata. Para Holguín (1994 *apud* CAÑIZAL 1996, p. 13), o fato de não ter tido nenhum tipo de treino formal ou acadêmico o fez aprender durante a produção de seus trabalhos seu caminho pessoal e artístico como cineasta. O diretor representaria assim a vanguarda cinematográfica daquele período, porque a técnica era apenas um de seus instrumentos, e não seu objetivo final, sendo usada para expor sua visão cinematográfica sem perder seus caminhos estéticos.

Depois de um período de dois anos trabalhando na Companhia Telefônica Estatal, Almodóvar obteve sua primeira câmera: uma Super 8. Segundo Sotinel (2008, p. 13), os curtas-metragens produzidos por ele neste período hoje são lendas e temos acesso somente às sinopses, como a de seu primeiro curta, *Dos Putas, o Historia de Amor que Termina en Boda* (1974). Neste trabalho, já era possível encontrar germinando vários dos temas com os quais trabalharia em seu futuro e a presença de pessoas que também lhe seriam importantes nos anos seguintes, pois a produção destes primeiros trabalhos dependia da boa vontade de seu círculo de amigos e amigas, incluindo aí Carmen Maura. Em cinco anos, produziu doze curtas. Ao descrever este momento de vida, o diretor afirmou: “cresci, sofri, ganhei peso e me desenvolvi em Madri. E passei por muitas dessas mudanças juntamente com a cidade. Minha vida e filmes estão ligadas à Madri, como as duas faces de uma mesma moeda”⁶.

Já nos anos 70, conforme a pesquisadora De Melo (1996) apontou, o diretor já carregava em suas criações, o ato de abordar temas e comportamentos socialmente marginalizados, como o incesto, a homossexualidade, o estupro e o consumo de drogas. Enquanto filmava estes curtas-metragens que ele mesmo narrava e colaborava com revistas *undergrounds*, criou ainda nesse período a personagem Patty Diphusa para a revista *La Luna*, que, segundo Hidalgo (2009, p. 4), era uma atriz de filmes pornô que publicava crônicas sobre sua própria vida e que foi citada em uma fictícia matéria de jornal em *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980). Como autor, muitas vezes situou seus personagens à

⁶ Tradução pessoal. No original: “I grew up, suffered, gained weight and developed myself in Madrid. And I underwent many of these changes in time with the city. My life and films are bound to Madrid, like the heads and tails of the same coin ”

margem dos ditames socialmente compreendidos como “normais”, abordando a sexualidade, as diferenciações entre os gêneros quanto ao sexo e aos relacionamentos, a maternidade e as relações entre mulheres na tentativa de dar visibilidade a modelos não tradicionais de gênero e família.

Para Sotinel (2008, p. 13), o salto para uma futura carreira profissional foi dado com o longa-metragem *Folle... Folle... Fólleme Tim!* (1978), ainda em Super 8. Desta abordagem mais sexualizada, o diretor fundiu a efervescência da *Movida* com as imagens sacras do Cristianismo, uma visão particularizada da religião que foi exposta em curtas como *La Caída de Sodoma* (1975) e *Salomé* (1978), as “versões almodovarianas” de dois acontecimentos bíblicos (ALLINSON, 2001, p. 9). Em Strauss (2000, p. 20 e 21), foi possível afirmar que Almodóvar transformava as exhibições de seus curtas, que aconteciam em galerias, bares e discotecas, em verdadeiras festas, no qual dublava os diálogos pessoalmente em cada exibição e preparava uma trilha para acompanhar ao vivo as ações que se desenrolavam. Neste período inicial de sua carreira, a preocupação efetiva em contar uma história, mesmo em condições tão precárias, o afastou da produção de curtas conceituais e abstratos de Barcelona, que criticavam a presença da narrativa em seu trabalho.

Segundo Allinson (2001, p. 8), nos final dos anos 70 e início dos anos 80, Almodóvar, já estava completamente ambientado em Madri. Com a *Movida* lhe oferecendo todo o tipo de inspiração e amizades, incluindo aí um duo musical com o amigo Fanny McNamara, ele se juntou também ao prestigiado *drama club* *Los Goliardos*, sua primeira atuação profissional como ator e onde conheceu uma de suas primeiras protagonistas, a atriz Carmem Maura. Também foi nesse período que conheceu a primeira banda punk da Espanha: *Kaka de Luxe*, que lhe trouxe a amizade de Alaska, que protagonizaria juntamente com Carmen seu primeiro filme, *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980).

Originalmente criado para ser uma fotonovela na revista *El Víbora* chamada “*Erecciones Generales*”, a história foi transformada em um roteiro cinematográfico e renomeada *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão*. Estreou em 27 de outubro de 1980 e segundo Holguín (1994 *apud* Cañizal 1996, p. 13), como projeto dentro da *Movida*, era “testemunho de um movimento

artístico, renovador e criativo, [que] não tinha antecedentes no mundo do cinema”. Filmado em 16 mm durante um ano, nos finais de semana e com a ajuda de amigos, amigas, voluntários e voluntárias que não recebiam salário, Almodóvar obteve recursos para as filmagens esporadicamente. Contava apenas com a ajuda de Carmem Maura e Félix Rotaeta, já que ele próprio afirmou em entrevista à Vidal (1989 *apud* CAÑIZAL 1996, p.18) que não tinha o menor jeito para pedir dinheiro. Esses intervalos de tempo impostos pela falta de condições financeiras geravam uma constante necessidade de refazer o roteiro e as cenas, e que pode ser explicitado na sequencia inicial do filme, que possui três tempos cronológicos distintos.

Apresentado em 1980 no Festival de San Sebastián, uma antiga tentativa de Franco de fazer frente aos prestigiados festivais de Cannes e Veneza, cooptado pelo novo movimento que varria o país, recebeu boas críticas no período. Foi exibido continuamente por três anos no Alphaville, o centro de arte de Madri, com uma bilheteria de quarenta milhões de pesetas (SOTINEL, 2008, p. 17). Uns o viam como uma sátira à moralidade antiga do país, outros, que buscava cruzar fronteiras cinematográficas com seu estilo único. Para Almodóvar em entrevista,

é um filme policial porque existe o personagem que é um policial com sede de vingança. É uma comédia sobre mulheres, porque aparecem várias delas, adoráveis e descontraídas. É um filme pop pelo seu ritmo, superficialidade e atrevimento, recusando-se a ser mais do que somente isso. E porque Alaska y Los Pegamoides estão nele, e porque também inclui anúncios e músicas. Também é um filme no estilo de Bergman. E um filme no estilo de Cukor (porque as mulheres são maioria na tela) (SOTINEL, 2008, p. 16)⁷.

As “falhas técnicas” da película, como cabeças cortadas na sequencia do concurso das ereções, a falta de continuidade em algumas cenas e o próprio amadorismo de diversos dos voluntários e voluntárias que trabalharam no projeto, fizeram deste o filme mais “imperfeito” da filmografia de Almodóvar, como ele mesmo afirmou para Strauss (2000, p. 32). Mas, por outro lado, o diretor também palpitava que um ou outro defeito em um filme o faziam apenas imperfeito, mas quando tomam praticamente todo o espaço da película, já pode ser chamado de

⁷ Tradução pessoal. No original: “It’s a cop movie because the male character’s a police officer thirsting for vengeance. comedy about women because there are lots of lovely, laid-back girls in it. It’s a pop film, with its pace, superficiality and cheek, its refusal to be more than it is. And because Alaska y Los Pegamoides are in it, and because it includes adverts and songs. It’s also a Bergman film. And a Cukor film (because there are more girls)”.

“estilo”. Embora o tenha dito em tom de brincadeira no período de lançamento do filme, a perseguição de um estilo pessoal e a falta de um treinamento dito “formal” o marcou profundamente como artista.

Logo após o lançamento, já começou a trabalhar no roteiro de sua segunda película, *Labirinto de Paixões* (1982). Também produzido de forma atípica, já que os recursos para a filmagem (vinte milhões de pesetas) vieram dos representantes do cinema Alphaville e não de produtoras ou distribuidoras, a película tornou-se uma grande elegia à cidade de Madri, representada como “a principal cidade do mundo, uma cidade para onde todo mundo vinha e onde tudo podia acontecer” já em seu pôster (STRAUSS, 2000, p. 41). Filmado durante cinco semanas, com mais de cinquenta locações e considerado um “catálogo de modernidades” (ALLINSON, 2001, p. 17), foi largamente inspirado pela figura daquele que foi o último imperador vivo até ser deposto de seu trono (o xá da Pérsia). Almodóvar imaginou uma história no qual um filho da realeza em exílio (Riza, interpretado por Imanol Arias, que seria, anos depois, um dos maiores ícones da Espanha) e uma ninfomaníaca rock star (Sexília, interpretada por Cecilia Roth) encontravam-se em Madri buscando o prazer. Com um roteiro permeado de inúmeras personagens secundárias, que, muitas vezes, acabavam por rivalizar com a trama principal, foi possível caracterizá-lo como uma “comédia delirante”, um filme que englobou ação, romance, crônica e aspectos da cultura pop e dos musicais (STRAUSS, 2000, pg. 41 e 44).

Em uma carta para os espectadores e espectadoras do cinema Alphaville, após ser apresentado no Festival de San Sebastián em 1982, Almodóvar descreveu seu novo filme da seguinte maneira:

Por um lado, possui um elemento de conto de fadas, reminiscências de *Sissi, a Imperatriz*, de Ernst Marischka. Um príncipe chega à cidade e ao invés de se apaixonar por uma princesa, ele se apaixona por uma garota comum, apesar de seu alto status social. A outra parte do filme é uma história “pop” de dois grupos, um de garotas, o outro de garotos, que se odeiam, mas que ganham admiração dos fanáticos fãs de música da cidade; e em meio a tudo isso, várias histórias de amor. Nós poderíamos estar falando de algo como *Quadrophenia – mods contra rockers* – ou *Amor, Sublime Amor*. Porto-riquenhos contra o restante. E ainda as histórias espanholas mais óbvias sobre pessoas de classes baixas/médias e seus

mundos – suas revistas românticas e seu conteúdo, suas famílias e dramas médicos (SOTINEL, 2008. p. 20)⁸.

De acordo com Strauss (2000, p. 42 e 43) e Sotinel (2008, p. 19 e 20), *Labirinto de Paixões* foi rodado entre 1977 e 1982, considerado o auge da *Movida*. Muitos dos personagens-foco do movimento, como pintores e pintoras e músicos de sucesso daquele período, invadiam a tela cruzando uns com os outros motivados pela paixão, qualquer que fosse a sua forma. Na trama principal, as primeiras imagens do filme deram o tom a ser assumido: enquanto passeavam pela *feira do rastro* sem ainda se conhecerem, Sexilia e Riza observavam braguilhas e nádegas masculinas, como que escolhendo qual produto iriam “comprar” e foi essa semelhança (o gosto por homens) que deu a eles uma identidade e tórrida paixão comum, que, posteriormente, se transformaria num casto e puro sentimento. Baseado nisso, o amor entre os dois personagens, para além do gênero, acabaria por necessitar ter uma base distinta do que somente o desejo.

Segundo Strauss (2000, p. 43 e 47), *Labirinto de Paixões* (1982) teve mais êxito do que *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980), tendo tido um público sintonizado com o que era exibido na tela, mas a recepção da crítica foi, novamente, fria. Sua importância na filmografia de Almodóvar adviria do fato de neste filme já estar delineado diversos personagens e histórias que seriam desdobradas em filmes seguintes (personagens femininas com traumas de infância como Sexilia, relações incestuosas como a de Queti e seu pai, a dona-de-casa frustrada como Remedios e etc). De acordo com o próprio diretor em entrevista, o filme tornou-se cult e ainda seria exibido todos os dias na última sessão do cinema Alhaville.

Dois anos depois de sua estreia em longas-metragens, Almodóvar exibiu *Labirinto de Paixões* (1982), já como um representante consagrado da *Movida*.

⁸ Tradução pessoal. No original: “On the one hand, there’s an element of fairy tale, reminiscent of Ernst Marischka’s *Sissi, imperatrice* (*Sissi the Empress*). A prince arrives in the city, and instead of falling in love with a princess, he falls for an ordinary girl, despite his high social status. The other part of the film is the “pop” story of two groups, one of girls, the other of boys, who hate each other but win the admiration of the city’s fanatical music fans; and within that, there are several love stories. We could be talking about *Quadrophenia* – mods versus rockers – or *West Side Story*. Puerto Ricans versus the rest. Then there are the more obviously Spanish stories about lower-middle-class people and their world – their romantic magazines and recipes, their family and medical dramas”.

Um ano depois, filma *Maus Hábitos* (1983), o primeiro a abordar um tema recorrente em sua filmografia: a religião. Encomendado pelo rico produtor espanhol Luis Calvo, a pedido de Cristina S. Pascual, a mulher com quem vivia e que desejava filmar com Almodóvar, o filme sofreu com as limitações de sua protagonista em matéria de atuação. Apesar de ser, como descreve Sotinel (2008, p. 24) o filme mais bem acabado do diretor até então, a história central não “decolou” justamente por causa da falta de profundidade de Cristina ao interpretar Yolanda, uma cantora de bolero e usuária de heroína que se refugia no convento das Redentoras Humilhadas, após a overdose de seu amante.

Apesar da sátira ao catolicismo e de ser, na maior parte do tempo, permeado por comédia, Almodóvar não o concebeu como anticlerical, mas representou sua visão própria da vocação daquelas freiras: a fim de salvar as “jovens perdidas”, elas mesmas tornaram-se perdidas, como Cristo fez-se homem, para falar de igual para igual. Por conta disso, o filme carrega também, pela primeira vez, cargas de melodrama e de sentimentalismo (STRAUSS, 2000, p. 55 e 56). A Madre Superiora de Julieta Serrano, também viciada em heroína e que se apaixonou por Yolanda, acabou por ofuscar Cristina S. Pascual e o foco do filme deslocou-se justamente para as freiras, que contavam com inacreditáveis nomes como Irmã Rata de Esgoto (Chus Lampreave), Irmã Sórdida (Marisa Paredes), Irmã Perdida (Carmem Maura) e Irmã Víbora (Lina Canalejas).

Allinson (2001, p. 30 e 31), ao descrever este momento da Espanha como nação, percebeu em *Maus Hábitos* (1983) uma possibilidade de discussão do papel da Igreja na sociedade espanhola pós-franquista, na qual a “degeneração excessiva e caricata” do convento e de suas freiras representaria o resultado do abismo existente entre o papel que exerceu durante a ditadura e sua redundância numa sociedade democrática: apesar de se auto-proclamarem “redimidas” de seus passados sórdidos (numa visão conservadora), nenhuma delas de fato o era. O número baixo de jovens procurando “redenção” seria um indicativo de seu papel socialmente arcaico e inócuo e da “perda da espiritualidade” de um país que se proclamava eminentemente católico. Tal fato seria representado no próprio diálogo da Madre Superiora com a Marquesa (Mari Carrillo) num dado momento,

no qual afirmou que as jovens precisavam do convento e das freiras, ao que a Marquesa retruca: “Que jovens? As jovens só querem que as deixemos em paz”.

Maus Hábitos (1983) foi o primeiro passo para o reconhecimento internacional futuro de Almodóvar como diretor, que veio em 1984 com *O Que Fiz Eu Para Merecer Isto?* e todo o protagonismo de Carmem Maura como Gloria, uma mãe que se viciou em anfetaminas para conseguir dar conta de todos os seus afazeres como faxineira e apresentadora de um programa de TV. Produzido pela companhia de Luis Calvo, foi o filme menos *kitsch*⁹ e colorido de Almodóvar, justamente para dar um tom de vitimização de sua protagonista diante dos ditames sociais. Apresentando a primeira de muitas de suas “famílias disfuncionais”, Almodóvar, buscou aproximar sua protagonista das donas-de-casa interpretadas por Sophia Loren e Anna Magnani em tantos filmes do neo-realismo italiano, sua inspiração declarada, ainda que em estilo totalmente espanhol (STRAUSS, 2008, p. 67 e 73).

Segundo Sotinel (2008, p. 28 e 29), foi neste filme que se deu a primeira participação de Chus Lampreave como o alter-ego da mãe do diretor, Francesca Caballero, e que também fez aqui sua primeira aparição em um dos filmes do filho, assim como suas vizinhas (Verónica Forque como a prostituta Cristal e Kiti Manver como a dona-de-casa modelo). Numa entrevista para uma rádio espanhola, quando do lançamento da película, Almodóvar declarou:

É um filme no qual diferentes tipos de maternidade são retratadas. Carmem Maura é aquela que provê a casa, que carrega todos os encargos. Existem aquelas que são frustradas, como Cristal, e que teria sido uma ótima mãe, e há a típica mãe espanhola, que me apavora, o tipo que te dá uma surra a cada cinco minutos, as mães-tiranas que eu vejo nas ruas de Madri, que batem em seus filhos quando eles caem. E no meio de todas essas mães, há a minha (SOTINEL, 2008, p. 29)¹⁰.

Ainda mantendo sua característica inicial da mistura dos gêneros cinematográficos, abusou do humor negro e, por fim, do melodrama em diversas situações para narrar a vida de Gloria, mesmo que a própria personagem não

⁹ Definição a ser explorada no terceiro capítulo da análise deste trabalho.

¹⁰ Tradução pessoal. No original: “*It’s a film in which different kinds of motherhood are portrayed. Carmem Maura is the one who supports the home, who carries all the burdens. There are frustrated mothers, like Cristal, who would have made a wonderful one, and there’s a typical Spanish mother, who terrifies me, the kind that gives you a thrashing every five minutes, the tyrant-mothers I see in the streets of Madri, who slap their kids when they fall over. And in among all these mothers, there’s mine*”.

percebesse este humor em sua própria vida, mas apenas uma existência que se arrasta. Para Strauss (2000, p. 68), a falsa publicidade também foi mantida, pois segundo Almodóvar ela “é em princípio o espaço de criação mais aberto à loucura cômica, ao humor, ao surrealismo (...) também porque meus filmes são muito urbanos: a publicidade é como um móvel na casa dos cidadãos, faz parte da decoração e do arranjo de interiores”. Filmado nos primeiros meses de 1984 e lançado no outono do mesmo ano, *O Que Fiz Eu para Merecer Isto?* faturou mais de sete milhões nos cinemas e foi apresentado no festival New Directions, New Films de Nova York, fazendo deste o primeiro dos filmes de Almodóvar a ser comercializado nos Estados Unidos (SOTINEL, 2008, p. 30).

Depois de uma sequencia ininterrupta de protagonistas femininas, os anos de 1985 e 1986 trazem, respectivamente, dois de seus filmes com protagonistas masculinos: *Matador* (1986) e *A Lei do Desejo* (1987). Escritos, segundo o próprio diretor, praticamente ao mesmo tempo – o que explicaria muitos de seus temas em comum –, ambos retrataram diferentes nuances do desejo. Em *Matador* (1986), de narrativa bastante abstrata para os padrões almodovarianos, a morte e o prazer sexual através dela foi vista no protagonista, o toureiro aposentado Diego (Nacho Martínez) e em sua parceira, María Cadernal (Assumpta Serna), uma advogada que defendia prisioneiros políticos (SOTINEL, 2008, p. 30).

Para Strauss (2000, pg. 75 e 76) foi possível perceber que Almodóvar encarou este filme como sua obra “mais romântica e desesperada” e também como um dos que apresentou elementos específicos da cultura espanhola, como a tauromaquia. Buscou ainda representar sua ideia de duas Espanhas na figura das duas mães emblemáticas da história: a espontânea, liberal e moderna, evocada pela mãe da manequim Eva (Eva Cobo), vivida por Chus Lampreave, e a castradora na figura vivida por Julieta Serrano, a mãe de Ángel (Antonio Banderas, em um de seus primeiros papéis), membro da Opus Dei e colocada como responsável pela perversa psicopatia do próprio filho. Neste filme, havia também uma clara inversão nos papéis tradicionais do masculino e do feminino, no qual o viril toureiro seduzia e provocava o touro na arena e da mesma forma, advogada assassina penetrava suas vítimas com agulhas presas em seus cabelos.

Para Affreixo (1989, p. 32), *Matador* (1986) foi tão emblemático para o cinema espanhol quanto *O Império dos Sentidos* (1976) para o cinema japonês, no qual ambos retrataram um tórrido e louco amor, onde os limites entre a paixão e a morte confundiam-se o tempo inteiro. O diretor fez ainda uma de suas inúmeras referências cinematográficas na projeção do filme *Duelo ao Sol* (1946), no qual os dois protagonistas assistiram, embevecidos e ainda sem saber, o próprio destino final de suas vidas na tela. A inexorabilidade de suas mortes mediante o encontro de dois matadores como Diego e Maria foi permeada pelas cores vermelhas, douradas e negras, o ambiente *kitsch* de Almodóvar que já se desdobrava como uma de suas mais marcantes características, assim como a fusão do humor com o melodramático.

Custando exponencialmente mais do que seus predecessores (oito milhões, e metade desse dinheiro veio de fontes oficiais do governo), *Matador* (1986) teve como produtor Andrés Vicente Gómez e beneficiou-se pela nova lei de cinematografia impetrada na Espanha, na qual havia um fundo direto para a produção fílmica. A nova lei chegou pelas mãos de Pilar Miró, responsável pelo cinema do país e indicada pelo ministro da Cultura para o cargo. Percebendo a facilidade com que um produtor poderia conseguir financiamento para um filme, Agustín Almodóvar, que estava trabalhando diretamente com o irmão e havia decidido largar a carreira de engenheiro químico, propôs a ele que ambos produzissem sozinhos os filmes. Deste desejo, no ano de 1986, nasceu a produtora *El Deseo* (SOTINEL, 2008, p. 31).

A Lei do Desejo (1987) foi o primeiro filme da incipiente produtora e como seu predecessor, também alimentava a morte e a paixão destrutiva em seus personagens, dessa vez no âmbito de um relacionamento homossexual. Pablo Quintero (Eusebio Poncela) era um diretor de cinema viciado em cocaína apaixonado por Juan (Miguel Molina), mas, quando este retornou para sua cidade natal, o diretor envolveu-se com o jovem Antonio Benítez (Antonio Banderas). Intenso, tragicamente apaixonado, ciumento e com dificuldades de aceitar sua própria orientação sexual, devido a uma mãe repressora, a relação dos dois parecia fadada ao fracasso desde o início. Pablo tem como ponto de apoio sua irmã

transexual Tina (Carmem Maura), atriz e musa do diretor, que regressara a Madri depois de ser abandonada pelo pai, com quem mantinha uma relação incestuosa.

Para Sotinel (2008, p. 33), este foi o filme que conjugou todas as experiências anteriores de Almodóvar no cinema e na vida madrilenha, no qual aprendeu fazendo a linguagem cinematográfica que mais lhe convinha, assim como a persistente fusão dos gêneros cinematográficos. Em *A Lei do Desejo* (1987) não foi diferente, pois apresentou momentos sóbrios e carnavalescos, comédia e tensão crescente, romance e tragédia, mesclando o popularesco (a influência do folhetim melodramático) e o erudito (como a *Pietà* de Michelangelo e a peça de Jean Cocteau, *La Voix Humaine* encenada com sucesso por Tina e dirigida pelo próprio irmão).

Embora seja um filme que focaria, a princípio, no triângulo amoroso entre os protagonistas homens, Carmem Maura e sua Tina acabaram por roubar a cena, até pelas próprias limitações de Eusebio Poncela como *leading man*. Desejoso de expor na tela o que ele compreendia como “a necessidade absoluta de se sentir desejado e o fato de, nessa roda do desejo, ser muito mais raro que dois desejos se encontrem e se correspondam, o que é uma das grandes tragédias do gênero humano” (STRAUSS, 2000, p. 91), Almodóvar não se limita aos gêneros para falar dos desencontros da paixão e do desejo.

Apesar de hoje ser, reconhecidamente, um de seus filmes mais famosos e aclamados, não foi fácil para Almodóvar e seu irmão mais novo conseguirem o investimento necessário para filmá-lo. Apesar da sofisticação do roteiro, financiar esse tipo de projeto causava mal-estar num governo ainda conservador, e mesmo com a sanção da lei Miró, não receberam nenhum tipo de auxílio financeiro. O diretor do Centro de Cinema na época, Fernando Mendez Leite e um comitê catalão de leitura acabaram por apoiá-lo, mas ainda foi necessário que Almodóvar pedisse um empréstimo no banco. Caso *A Lei do Desejo* (1987) não tivesse decolado como projeto, os irmãos e a *El Deseo* estariam arruinados, pois haviam investido tudo (STRAUSS, 2000, p. 87).

Apresentado na competição do *Berlin Film Festival* daquele mesmo ano, acabou levando apenas o Teddy Award, um “prêmio gay” que não o agradou

muito, pois sentiu como se seu argumento não tivesse sido totalmente compreendido: “Este não é um filme sobre homossexuais, não é um filme militante... O problema que coloca é o de uma vida vivida à mercê de uma paixão” (SOTINEL, 2008, p. 33)¹¹. O reconhecimento de Hollywood e Paris, assim como a aclamação em outros lugares também importantes, viria em 1988 com *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*. Para Affreixo (1989, pg. 34), uma das razões do sucesso que este filme atingiu internacionalmente foi o fato de Almodóvar ter diluído um pouco seu lado mais marcadamente espanhol e a dureza da maioria de seus temas ao escrever o roteiro. Saiu a cidade de Madri e seus arredores como locações e vemos um filme que foi filmado, basicamente, dentro de um estúdio de cinema; um roteiro que eliminou temas como sexo, drogas, vidas desregradadas, relações homossexuais e que se apresentou quase como uma comédia norte-americana dos anos cinquenta, que era um dos objetivos do diretor. Saíram os homens almodovarianos e suas vidas e deram lugar para o frescor e a energia de um time de protagonistas femininas.

Ainda permanecendo na influência direta de Cocteau e sua peça *La Voix Humaine*, Almodóvar, a princípio, pretendia que Carmem Maura interpretasse o texto da mulher abandonada pelo seu amante num monólogo, fazendo disso um novo filme. Pelo fato do texto durar apenas vinte e cinco minutos, o diretor começou a imaginar como seriam as quarenta e oito horas antes desse abandono, o que o levou a criar inúmeros personagens e a aumentar a história. Da influência dramática de Cocteau, restou apenas um mero esqueleto do cenário de uma mulher que espera o telefonema do amante, dando lugar a uma deliciosa comédia (STRAUSS, 2000, p. 106).

Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos (1988) tornou-se um estrondoso sucesso: foi visto por três milhões de pessoas na Espanha, por mais de seiscentas mil pessoas na França e sete milhões de pessoas nos Estados Unidos. Em matéria de prêmios, só para citar alguns exemplos, ele obteve uma indicação ao *Oscar*¹² e

¹¹ Tradução pessoal. No original: “*This is not a film about homosexuals, it’s not a militant film... The problem it poses is that of a life at the mercy of a passion*”.

¹² Principal premiação norte-americana de cinema. Informações disponíveis em: <http://oscar.go.com/>.

ao *BAFTA*¹³ de Melhor Filme Estrangeiro; onze indicações e cinco prêmios *Goya*¹⁴, assim como o *Osella de Ouro* do Festival de Veneza¹⁵ como melhor roteirista, o *European Film*¹⁶ e o Escolha do Público do Festival Internacional de Toronto¹⁷, entre outros. Totalizando cinquenta prêmios nacionais e internacionais, *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) obteve recordes por onde passou, tanto em seu país de origem, quanto nos países em que foi exibido.

Em 1989, Almodóvar e Carmem Maura tornaram público seu desentendimento e romperam relações, voltando apenas a trabalhar juntos em *Volver* (2006), o que abriu espaço para a ascensão de Victoria Abril como atriz principal de seu filme seguinte, *Ata-me!* (1990). Diferente de outros de seus protagonistas, como Antonio Banderas e a própria Carmem Maura, que foram descobertos em seus filmes, Victoria Abril já possuía uma carreira prolífica tanto na França quanto na Espanha, embora nada como a Marina, personagem que interpretou em *Ata-me!* (1990). Bandras retornou neste filme para fazer Ricki, personagem fugido do hospital psiquiátrico que sequestrou e amarrou Marina, atriz pornô por quem está totalmente apaixonado, a uma cama, até que ela se apaixonasse por ele.

Se *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) foi recebido com festa em solo norte-americano, o mesmo não pode ser dito a respeito de *Ata-me!* (1990). Feministas o acusaram de incentivar a violência contra a mulher e o MPAA (*Motion Picture Association of America*)¹⁸ ameaçou classificar o filme com a “categoria x”, usada para filmes que beiravam à pornografia, caso o diretor não cortasse a cena em que Marina “reconhece” Ricki e se lembra de ter encontrado com ele antes de tudo, no momento em que ele a penetra, e uma

¹³ *British Academy of Film and Television Arts* – Academia inglesa de cinema, responsável pelo incentivo, desenvolvimento, promoção e premiação das obras que se destacaram no solo do país anualmente. Informações disponíveis em: <http://www.bafta.org/>.

¹⁴ Prêmios que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha outorga às suas melhores produções anualmente. Disponível em: <http://premiosgoya.academiadecine.com/home/>.

¹⁵ Principal premiação artística de Veneza, atrelada também à sua Bienal. Disponível em: <http://www.labiennale.org/it/cinema/>.

¹⁶ Premiação estritamente para aqueles filmes que promovem a cultura européia ao redor do mundo. Disponível em: <http://www.europeanfilmacademy.org/>.

¹⁷ Principal premiação canadense de cinema. Informações disponíveis em: <http://tiff.net/>.

¹⁸ Órgão responsável pelas classificações e categorizações de idade dos filmes exibidos nos Estados Unidos, além de auxiliar seus produtores/estúdios associados no combate à pirataria e direitos autorais. Disponível em: <http://www.mpa.org/>.

sequência de banho da protagonista. Em entrevistas à Strauss (2008, p. 125), o diretor manchego deixou claro o quanto ficou irado por consideraram *Áta-me!* (1990) muito mais um filme sobre sadomasoquismo do que um “conto de fadas romântico”, como ele mesmo o via.

O ar teatral e a artificialidade das supostas “cenas de violência sexual” eram tão grandes e óbvias que a Miramax Films, a distribuidora americana do filme, comprou a briga contra a MPAA e processou o órgão. O fato abriu enormes discussões sobre os motivos usados pela MPAA para usar determinadas categorizações que envolviam filmes que, aparentemente, continham mais sexo do que violência, conforme Gray (2011, p. 1) deixa claro em seu artigo. Por fim, após uma carta aberta de produtores contra o presidente da MPAA e mais um processo depois, a categoria “X” acabou sendo banida e criou-se a NC-17 (*No One 17 and Under Admitted*). Infelizmente, conforme Sotinel (2008, p. 48) afirmou, tal resolução não chegou a tempo para “salvar” *Áta-me!* (1990) em seu lançamento e o filme foi obrigado a ser veiculado sem uma classificação definida, o que o prejudicou, pois isso o fazia ser automaticamente barrado em determinados lugares.

Enquanto filmava *Ata-me!* (1990), Almodóvar escrevia o roteiro de *De Salto Alto* (1991), que, juntamente com *Kika* (1993), tornaram-se, até hoje, dois dos mais incompreendidos de seus filmes. *De Salto Alto* (1991) enfrentou problemas logo no início, quando Antonio Banderas desistiu de ser um dos protagonistas para estrelar *Os Reis do Mambo* (1992) em Hollywood, deixando a cargo do ator Miguel Bose substituí-lo. Em ambos os filmes, como Strauss (2000, p. 129) pontuou, a televisão recebeu papel de destaque, especialmente na figura amoral de Andrea Caracortada. Para Balogh (1996, p. 183), esse filme serviu para o diretor espanhol reaproveitar e transformar as linguagens de gêneros prévios já conhecidos na televisão, como o clipe, a computação gráfica, satirizando este universo, ao mesmo tempo em que fugia o tempo inteiro de uma narração linear. Se *De Salto Alto* (1991) priorizou o melodrama, *Kika* (1993) tangenciou o bizarro e a comédia, embora classificá-lo de forma completa seja um trabalho, aparentemente, impossível. Sucesso de público na Espanha, na Itália e na França, *De Salto Alto* (1991) não foi muito bem recebido pela crítica espanhola e nos

Estados Unidos, onde as feministas voltaram à carga contra o filme, por razões similares ao já acontecido em *Áta-me!* (1990), quando lançado naquele país (STRAUSS, 2000, pg. 147).

A discrepância de *Kika* (1993) em relação a todos os outros filmes de Almodóvar deveu-se ao fato do diretor ter optado por fazê-lo maniqueísta, com vilões e mocinhos criados de forma objetiva. Em *Kika* (1993), o diretor pretendia relatar

o mal-estar das grandes cidades, e eu gostaria de mostrá-lo como algo que se respira no ar (...) O filme tem uma estrutura de colagem ou de quebra-cabeça muito radical, o que não significa falta de rigor, mas antes que a comunicação entre todos os diferentes elementos se faz por meio de portas, janelas, andares dos prédios (STRAUSS, 2000, p. 151 e 153),

Nesse filme, a cidade, as pessoas ao redor e até seus objetos assumiam-se como algo vivo que esmagava a otimista Kika a todo o momento, aproximando-a de outra “sofredora”, que é Gloria de *Que Fiz Eu Para Merecer Isto?* (1984). A audiência não compreendeu ou abraçou essa obra, alcançando pouco sucesso em sua terra natal e nos Estados Unidos, embora tenha ido bem na França, com seiscentos mil pagantes, aproximadamente (SOTEINEL, 2008, p. 60).

Se os exageros marcaram as duas obras anteriores, o mesmo não pode ser dito de *A Flor do Meu Segredo* (1995), o filme que de acordo com Calil (2006, p. 34), reinventou a carreira de um cineasta que poderia ter caído no erro de esgotar sua própria fórmula de sucesso e apresentou-se totalmente maduro para sua plateia. Também é um de seus filmes mais pessoais, especialmente por algumas sequências terem sido filmadas em La Mancha. Sem abandonar por completo as nuances do desejo, mas ansioso por explorar as fronteiras entre a vida e a morte (tema retomado posteriormente em mais três de seus filmes), Almodóvar desnudou uma protagonista sofrendo de amor (Leo Macias/Amanda Gris, retomando a parceria com Marisa Paredes) de uma forma totalmente contida e sóbria, especialmente se a espelharmos nas anteriores “à beira de um ataque de nervos” (STRAUSS, 2000, p. 179 e 180). Se o melodrama foi retomado em *De Salto Alto* (1991), em *A Flor do Meu Segredo* (1995), ele deu lugar ao drama propriamente dito. Assim,

Almodóvar resolveu suas diferenças com a audiência espanhola e com os críticos, e acima de tudo consigo mesmo. O filme atraiu uma audiência de quase um milhão de pessoas e foi um triunfo internacional, embora o júri que premiou o Goya tenha solenemente ignorado-o (...) [assim] criou-se o que seria o novo estilo de Almodóvar, o de um artista que domina completamente sua visão, não mais necessitando recorrer a provocações ou excessos, embora sem render-se aos ditames da razão e do [dito] bom gosto (SOTINEL, 2008, p. 61)¹⁹.

Em 1997, com *Carne Tremula*, Almodóvar aproximou-se da estética *thriller*, das obras do cinema *noir* e do gênero policial, trabalhando com protagonistas homens e mantendo certo controle sobre a carga dramática da história (CALIL, 2006, p. 34). Embora não tenha causado tanta estranheza quanto *Kika* (1993), este filme também foi uma exceção na filmografia de Almodóvar, pois, pela primeira vez o roteiro não era original, mas adaptado do livro de Ruth Rendell, *Carne Viva*. Também, pela primeira vez, Almodóvar dividiu a responsabilidade sobre a criação do roteiro de um de seus filmes com outra pessoa, o jovem novelista espanhol Ray Loriga, e optou por não trabalhar com nenhum de seus já conhecidos colaboradores e colaboradoras, mas com novos atores e atrizes espanholas e uma atriz italiana pouco conhecida (SOTINEL, 2008, p. 63).

Depois de demitir um de seus atores logo no início das filmagens (Jorge Sanz), o diretor manchego ainda precisou encarar toda a reconstrução cênica de uma Madri de 1969 e conduzir cenas de ação, logo no primeiro bloco do filme. Este também, como já mencionamos anteriormente, foi um dos poucos de seus filmes a fazer qualquer tipo de referência ao franquismo, quando assistimos Isabel (Penélope Cruz, aqui estreando nos filmes de Almodóvar) dar à luz ao seu filho Victor dentro de um ônibus, em plena proclamação de estado de emergência no país. Também precisa ser observado que a fusão dos gêneros cinematográficos, uma de suas principais características, aqui foi suavizada e não houve uso do melodrama ou de humor negro para criar oposição aos elementos de *thriller* que ele propôs (SOTINEL, 2008, p. 65).

¹⁹ Tradução pessoal. No original: “Almodóvar made up his differences with spanish audiences and critics, and above all with himself. The film drew an audience os almost one million and was an international triumph, although the jury who awarded the Goya haughtly ignored it (...) create what would be Almodóvar’s new style, that of na artist with total mastery of his vision, no longer needing to resort to provocation or excess, yet without surrendering to the dictates os reason and good taste”.

Ao falar sobre sua visão de um *thriller*, afirmou: “Aquilo que retive do *thriller* foi a imagética, a iconografia: elementos externos, como a noite, as armas e a confrontação entre aqueles que representam a lei e aqueles que estão fora da lei”. (STRAUSS, 2000, p. 198). Juntamente com *Matador* (1986) e *A Lei do Desejo* (1987), *Carne Trêmula* (1997) acabou por se transformar num filme que privilegiava o olhar e a visão masculina na narrativa, aprofundando mais os personagens homens do que as personagens mulheres.

Em artigo, Strauss (2009, p. 51) afirmou que essa “volta ao passado” impetrada em *Carne Trêmula* (1997) acompanharia o diretor em seus filmes posteriores. Isso foi visto em seguida em 1999, quando Almodóvar lançou *Tudo Sobre Minha Mãe*, que alcançou um sucesso sem precedentes em sua carreira e arrebatou a maioria dos prêmios daquele mesmo ano, incluindo o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, o BAFTA de Melhor Diretor e Roteiro Original, o Melhor Diretor e o Júri Ecumênico no Festival de Cannes²⁰, o César²¹ de Melhor Filme Estrangeiro, o Goya de Melhor Diretor e outros.

Pela primeira vez, Almodóvar saiu de sua amada Madri e aventurou-se por Barcelona como locação, assim como criou uma figura materna totalmente descolada de sua própria mãe, Francesca Caballero, pois necessitava retratar a maternidade com toques mais modernos, como uma mulher que criava seu filho sozinha. A mãe do diretor morreu naquele mesmo ano, logo depois que o filme foi lançado. Essa foi uma película que revisitou ícones de seus filmes anteriores, como a freira interpretada por Penélope Cruz e que buscava ajudar travestis a saírem da prostituição e o uso das drogas, mas sem aquela característica marcadamente comediantes e sim muito mais mergulhada num melodrama e na dor, seja ela de qual tipo (SOTINEL, 2008, p. 69 e 70).

No lastro de tamanho sucesso, exibiu *Fale com Ela* (2002), que acabou por repetir de forma extraordinária os feitos de seu filme antecessor, como pôde ser visto a seguir:

²⁰ Já consagrado festival francês de cinema. Informações disponíveis em: <http://www.festival-cannes.fr/pt.html>.

²¹ Uma das principais premiações do cinema francês. Informações disponíveis em: <http://www.lescesarducinema.com/>.

Fale com ela encaixa-se à *A Flor do Meu Segredo* e *Tudo Sobre Minha Mãe*: lida com luto e perda, nascimentos que curam feridas, criação e sacrifícios (...)Mais uma vez, Almodóvar fez uso de dispositivos melodramáticos, situações rebuscadas e emoções exageradas, polindo-as em uma elegante manipulação cronológica, permitindo-lhes ressoar na criativa presença de grandes artistas como [Pina] Bausch e [Caetano] Veloso. Ainda é uma colagem, como no tempo de *Labirinto de Paixões*, mas tudo ajusta-se harmoniosamente e não há como deduzir onde a junção ocorre (SOTINEL, 2008, p. 75 e 79)

Apesar de louvado em diversos países e de ter levado diversos prêmios, incluindo o Oscar de Melhor Roteiro Original nos Estados Unidos, *Fale com Ela* (2002) também suscitou ferrenhas reclamações de ativistas e de grupos que defendem os direitos dos animais. Diniz (2003, p. 20 e 21) pontuou que tanto a *Peta* (*People for the Ethical Treatment of Animals*) quanto a *Amnistía Animal de Madrid*, por exemplo, fizeram uma queixa formal contra o diretor e sustentavam que tanto ele quanto a sua produtora haviam infringido uma lei em vigor que proibia a exibição de maus tratos e crueldade contra os animais, e que se tais cenas realmente se fizessem necessárias, que tudo deveria ter sido encenado. Mas, no caso de *Fale com Ela* (2002), foram mortos, aproximadamente, seis diferentes touros deficientes físicos para filmarem a cena em que a personagem de Rosário Flores, uma toureira, foi ferida e entrou em coma. A *El Deseo*, em um comunicado, afirmou que possuía autorização legal para sacrificar os touros e que sempre esteve dentro dos parâmetros das escolas de tauromaquia locais, e que a *Amnistía Animal de Madrid* estava usando o nome do diretor para se auto-promover. O caso, por fim, não resultou em punições (EL PAÍS, 2001, p. 1).

O filme seguinte de Almodóvar, o polêmico *A Má Educação* (2004) reintegrou o universo eminentemente masculino como protagonista em sua película e, apesar de ser um filme com um argumento pessoal e de ter se utilizado de algumas lembranças de infância como ponto de partida, Almodóvar fez questão de reafirmar que não era um filme autobiográfico. Levando mais de dez anos preparando esse roteiro, o desejo como lei permaneceu na ordem do dia, embora, desta vez, não resultasse em felicidade burlesca, mas em decepção, tristeza e até mesmo morte (BUTCHER, 2004, p. 77 e 79).

Como filme de abertura do Festival de Cannes daquele ano, o diretor manchego acabou tendo que lidar com inúmeros contratemplos, como a necessidade de dar declarações e entrevistas (coisa que afirmava abominar) de que

o filme não era uma forma de vingança contra os padres salesianos de sua infância e nem uma película anti-clerical (SOTINEL, 2008, p. 84). Apesar disso, reconheceu que alguns elementos se pareciam com sua vida pessoal, como os cenários retratados no filme, que ele conheceu pessoalmente, o fato de ter estudado em um colégio de padres no qual as crianças sofriam abusos, também ter cantado no coro da igreja e descoberto o cinema nessa época. Deglutindo num único filme os gêneros do *noir* e do melodrama, com uma linha de tempo não-linear e trama sofisticada, *A Má Educação* (2004) tem muito em comum com *A Lei do Desejo* (1987), mas, aparentemente, falhou em não construir com o espectador uma empatia como a de seu predecessor (BUTCHER, 2004, p. 79).

Volver (2006) retornou Almodóvar e seu público às mulheres, às lembranças de sua própria mãe e infância, à pequena aldeia onde nasceu e cresceu, à Carmem Maura, Penélope Cruz e um sexteto de *chicas* que dividiram o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes naquele ano. Apesar de, aparentemente, “retornar” a muitos de seus conhecidos elementos e atrizes, ainda assim não foi um filme completamente leve, mesmo com várias cenas hilariantes, mas que carregava em seu cerne temas como a ausência e a morte, incesto, estupro, discernimento da passagem do tempo e um tipo de fechamento de ciclo em sua carreira (SOTINEL, 2008, p. 87). Mas, obviamente, tratados dentro da lógica do fantástico no cotidiano, que sempre foi cara ao diretor.

Em Strauss (2000, p. 283), Almodóvar descreveu *Volver* (2006) como o “lado positivo” de sua infância dura em La Mancha, de mulheres que representaram para ele a origem e a celebração da vida, assim como a descoberta da ficção, mediante as histórias que lhe contavam. A carreira de *Volver* (2006) nos cinemas foi meteórica, conquistando audiências no mundo inteiro, assim como cinco Goyas, cinco prêmios do *European Film Awards* e várias indicações em festivais ao redor do mundo. Para Calil (2006, pg. 34), este filme tratou-se de uma fusão de drama e comédia; de mulheres belíssimas como as do cinema que impressionou o Almodóvar menino, mas também que não eram do tipo que se vergam; das matizes de cores da Espanha e das tradições do interior, tudo isso permeado de uma imensa vontade de viver. Algo que Batista (2006, p. 8)

referenciou como “voltar-se para o outro e ao reconhecer a si próprio noutrem, chegar à liberdade de agir, renovar, transformar-se”.

O mais recente seria *Abraços Partidos* (2009), que diferiu tão abertamente do caráter confessional de *Volver* (2006), tendo sido recebido de forma morna pelos espectadores, espectadoras e críticos da Espanha. Em matéria de sets de filmagem, orçamento e tempo de produção, esta foi a maior até então feita pela *El Deseo*, buscando, de acordo com o próprio diretor numa coletiva de imprensa, uma celebração da ficção, do cinema como arte e do ato de escrever para o cinema. Com sofisticadas elipses temporais, *Abraços Partidos* (2009) foi descrito como um filme mais seco, ainda com certa estética *noir*, agrupando tanto o drama quanto a comédia, mas ainda assim não conseguindo arrebatá-lo as platéias (SOTINEL, 2008, p. 90 e 95).

Almodóvar lançará ainda esse ano seu décimo - oitavo longa, *La Piel que Habito*, inspirado na obra *Tarântula*, de Thierry Jonquet, com Antonio Banderas e Marisa Paredes no elenco, um filme que pretendia explorar o gênero do terror, mas sem os gritos e sustos que fizeram-no um sucesso nos blockbusters das temporadas americanas. Controvertido para alguns, gênio para outros, Almodóvar foi e é, atualmente, um dos muitos retratos da cultura espanhola no mundo. Este diretor espanhol, que foi herdeiro e representante da *Movida* pareceu-nos, diante de tamanha multiplicidade de referências:

Longe dos homens machistas e das passivas mulheres da mítica e reacionária Espanha (...) A desconstrução de Almodóvar da identidade nacional espanhola ironicamente tornou-se uma re-construção na qual seus filmes agora são as representações mais acessíveis (e mais acessadas) da Espanha contemporânea para a maior parte do mundo²² (ALLINSON, 2001, p. 5).

²² Tradução pessoal. No original: far from the *machista* men and passive women of Spain's mythical, reactionary past (...) Almodóvar's deconstruction of Spanish national identity has ironically become a *re-construction* in that his films are now the most accessible (and most accessed) depiction of contemporary Spain for most of the world.