

## 1. Considerações iniciais

### 1.1. Introdução

O estudo proposto na presente tese trata da configuração e dos desdobramentos resultantes do trânsito e das interseções estabelecidos entre os meios midiáticos e as expressões culturais na contemporaneidade. Para isso, o recorte selecionado relaciona o cinema, a literatura e as novas tecnologias, especialmente os aspectos mais relevantes da obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

Dentro do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, a pesquisa tem como área de concentração os Estudos em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, e está inserida na linha de pesquisa Questões de Representações na Literatura, já que promove uma análise das relações entre a letra e a imagem, sob suas diferentes formas.

As configurações estéticas percebidas no *corpus* do trabalho interagem diretamente com as formações culturais e subjetivas do mundo de hoje, em particular o que diz respeito à composição urbana e à autoria.

A pesquisa tem origem no trabalho realizado durante o desenvolvimento da dissertação de mestrado na área de Comunicação Social, defendida na PUC-Rio em março de 2008.

As análises decorrentes da dissertação, uma leitura das zonas de cruzamento entre determinados aspectos relevantes na cinematografia de Pedro Almodóvar presentes no filme *Volver*, de 2006, e certas questões específicas que concernem à produção atual de cultura e às novas formas de construção da identidade dos sujeitos trazidas pela modernidade tardia nas esferas da experimentação do tempo, do espaço e da subjetividade foram as bases da tese que aqui se apresenta.

O tema da tese surgiu, portanto, de uma necessidade de investigação do panorama contemporâneo, tarefa que Giorgio Agamben (2009) associa ao

reconhecimento de deslocamentos, de anacronismos e de intempestividade em relação ao tempo em que se vive.

Nesse sentido, a sociedade ocidental contemporânea é marcada pela configuração cada vez mais diversificada dos mercados, das técnicas de produção e reprodução de imagens e das orientações culturais.

Com o aumento dos processos de globalização e as discussões decorrentes da ampliação e da complexificação da interação entre os povos, bem como a circulação otimizada de informação e de bens comerciais e culturais, cresce também a problematização da convivência simultânea entre civilizações e tradições distintas.

Esta proximidade traz à tona a questão do olhar e do diálogo com o outro como um dos expoentes fundamentais no delineamento das identidades próprias dentro de um contexto pluralizado de diversidade e de multiplicidade, agravado pela interferência das novas tecnologias e dos meios de comunicação massivos.

Isso ocorre não só pelo deslizamento das fronteiras espaciais e temporais, mas também pelo estímulo ao contato facilitado através dos processos de interação trazidos com o advento da era digital.

De acordo com Silvano Peloso (1996, p.167), “não só porque para participar do diálogo precisamos de uma “língua nossa”, mas também porque o “olhar do outro” é fundamental para nos identificarmos, para a definição de nossa própria identidade”.

A ideia de um panorama mais aberto no que diz respeito à interatividade profícua entre os valores das várias sociedades perpassa o conflito entre o que Peloso (1996) chama de “etnocentrismo autoritário”, a tentativa de perpetuação de culturas expansionistas, que remonta ao período colonial e ao imperialismo, e o “multiculturalismo sem fronteiras”, a falta de critérios e de referências que gera uma abertura irrestrita e caótica.

Para o autor, esta tensão constitui na realidade um falso dilema que precisa ser ultrapassado, na medida em que se deve buscar a conjugação recíproca dos valores universais comuns e das particularidades culturais, sem prejuízo à existência das coletividades diversas.

Esta parece ser também uma das alternativas analisadas por Marc Augé, quando ele propõe um estudo antropológico da “mobilidade”, conceito que deve ser encarado como algo que ultrapassa a mera deambulação geográfica e atinge

dois níveis: os movimentos populacionais, que incluem atividades como o turismo, as migrações e os deslocamentos profissionais; os movimentos comunicacionais, de circulação cada vez mais acelerada de produtos e de informações.

A mobilidade permite pensar a modernidade tardia a partir de seu caráter paradoxal, correspondendo a “um mundo onde podemos teoricamente fazer de tudo sem nos movermos e onde, contudo, nos movemos” (AUGÉ, 2009, p.8. Tradução minha):

É preciso aprender a sair de si, a sair de seu entorno, a compreender que é a exigência do universal que relativiza as culturas e não o inverso. É preciso sair do quanto a si culturalista e promover o indivíduo transcultural, aquele que, tendo interesse por todas as culturas do mundo, não se aliena em nenhuma delas. É o tempo da nova mobilidade planetária e de uma nova utopia da educação. Mas estamos apenas no início desta nova história, que será longa e, como sempre, dolorosa (AUGÉ, 2009, p.91. Tradução minha).

Augé associa a mobilidade à dinâmica e à ideologia do sistema da globalização, e à discussão da desterritorialização e do individualismo enquanto valores contraditórios que precisam ser pensados através de um posicionamento crítico, tanto nas esferas da fronteira, da urbanização, da migração, da viagem e da utopia quanto na valorização de uma postura transcultural.

Além disto, se a apropriação mútua dos traços culturais, ocorrida em particular nas trocas e nos contatos entre as culturas, tem como resultado, por um lado, o reforço do hibridismo, por outro implica uma re-significação dos valores apropriados a partir de sua inserção em outros contextos sociais, linguísticos, políticos, econômicos, estéticos, religiosos, entre muitos outros.

Isto fortalece a multiplicidade como resultado dos diálogos: “o panorama histórico, cultural e literário só tem a ganhar com uma análise que leve em consideração o multiplicar-se das situações e dos pontos de vista, expressões de um contexto cada vez mais variado e complexo: uma metodologia multicultural” (PELOSO, 1996, p.169).

Dentro do contexto descrito, partiu-se do desejo de aprofundamento das discussões levantadas no trabalho do mestrado, e a partir da produção cinematográfica, estudar a relação de aproximação e de trânsito entre as expressões artísticas nos campos do cinema, da literatura e da internet.

Busca-se, com isso, verificar como tais interseções favorecem a criação de uma estética contemporânea, expandida pela atenção às multiplicidades de um contexto marcado pela fragmentação e pelas simultaneidades.

Isto se justifica por constatações em duas frentes: a primeira diz respeito à realização de que os recursos estético-narrativos cinematográficos (fotografia, uso da cor e da luz, composição dos quadros e estruturas gráficas, conteúdo, espaço fílmico, discurso, desenvolvimento dos roteiros, entre outros), próprios do processo cinematográfico e evidentemente presentes nos filmes de Pedro Almodóvar, funcionam enquanto textos secundários, muitas vezes com desdobramentos simbólicos independentes, dentro do texto primário – o filme em sua totalidade –, permitindo um complemento discursivo e a abertura das obras.

A segunda frente garante o interesse e a relevância demonstrados nas relações estabelecidas entre cada filme e as muitas formas de expressão da cultura contemporânea, ampliando o diálogo entre os diversos campos da produção cultural na sociedade.

Através de uma rede recíproca de apropriações e de trocas, é evidenciada uma tendência à hibridização dos bens culturais e nos faz questionar os limites impostos por delimitações anteriores dos estatutos e das classificações genéricas da materialização da arte e refletir acerca dos novos caminhos apresentados por estas interligações.

Neste sentido, o intuito não é o de estabelecer um novo paradigma estético, mas o de promover um enriquecimento através de uma reflexão ancorada justamente na problematização da abertura e do diálogo entre concepções variadas de fazer cinematográfico e dos desdobramentos provenientes das contribuições das novas tecnologias nas diferentes maneiras de construção de subjetividade.

Pretende-se discutir a necessidade de repensar a experiência do mundo, ultrapassando as dicotomias que baseiam o pensamento moderno ocidental, num esforço para que riqueza e amplitude sociais não sejam desperdiçadas.

No caso específico de Pedro Almodóvar, a esta discussão associam-se aspectos característicos da filmografia do diretor, que vão desde a contextualização de seu trabalho – a ligação com a proposta e a estética da *Movida madrileña* – até as questões mais frequentemente abordadas nos longas-metragens.

Tais questões funcionam como eixos orientadores das narrativas: a caracterização urbana, as relações humanas e amorosas, a questão da autoria e da composição cinematográfica, a ótica feminina, a denúncia das contradições e da hipocrisia da sociedade burguesa, o desejo, a nostalgia e a volta, entre outras temáticas principais.

Soma-se a isto o fato de que a caracterização da cidade é uma das marcas principais da obra de Pedro Almodóvar e o tecido urbano é o contexto primeiro que possibilita que as narrativas se desenvolvam e será uma das chaves analíticas fundamentais da pesquisa.

## **1.2. Madri na era Franco**

Para entender a análise que é feita ao longo da pesquisa sobre a importância da representação da cidade de Madri na filmografia almodovariana, é fundamental apresentar o contexto com o qual ela dialoga, especialmente no início: as cidades no cinema produzido durante a era Franco.

A capital da Espanha teve a sua representação artística transformada de acordo com a situação histórica, social e geográfica. Allinson (2008, p. 112. Tradução minha) faz uma retomada dessas representações desde a literatura do século XIX e a sua apropriação posterior durante o governo franquista: “para a conservadora provinciana Doña Perfecta, no romance de Galdós no século XIX, a cidade representava a iniquidade, uma avaliação que seria readotada por um estado franquista anti-urbano”.

Para afirmar a sua política, o regime franquista construiu e estabeleceu seus sistemas de valores morais e comunitários partindo também dos extremos que os ameaçavam: a degradação e a repulsa. Neste sentido, a cidade foi considerada o abjeto, face proibida da moeda moral, aquilo que ofereceria perigo à vida, ao corpo e à identidade.

O governo de Franco privilegiava a propaganda anti-urbana, defendendo os valores rurais em detrimento ao caos e à corrupção associados às cidades. A versão oficial era de que a cidade representava um risco ao desenvolvimento da nação e à manutenção dos valores sociais.

Para D'Lugo<sup>1</sup> (1995), a animosidade do regime franquista contra a cultura urbana – entendida pelo governo como um conjunto de desvios dos modelos sociais e políticos a serem seguidos pelo país – influenciou o desenvolvimento cultural e cinematográfico na Espanha durante décadas.

Isso fez com que, nos anos de 1930 e 1940, houvesse a emergência de um cinema espanhol em defesa do modo de vida rural, retratando um mundo “higiênico, provinciano, de valores espirituais e morais puros, implicitamente se opondo ao *milieu* da corrupção moral, da promiscuidade sexual e das ideias estrangeiras heréticas que eram para o regime sinônimas da cultura urbana” (VERNON; MORRIS, 1995, p.126. Tradução minha).

No entanto, a partir do final da década de 1950, a construção de prédios dos ministérios do Estado franquista na capital contribuiu para uma modernização das instituições sociais e econômicas da Espanha e instalou no espaço urbano a autoridade que ele tinha perdido.

Madri foi a cidade com o maior índice de crescimento da Espanha durante o século XX e a sua posição geográfica a coloca no centro da disputa entre as esferas rurais e urbanas, que na Espanha são igualmente destacadas<sup>2</sup>.

Isto gerou uma percepção paradoxal da cidade nas décadas de 1960 e 1970: enquanto, por exemplo, alguns bascos e catalães viam Madri como a materialização da repressão da sua identidade nacional (ALLINSON, 2008), para os migrantes a capital era um espaço aberto de possibilidades para recomeçar a vida.

O cinema refletiu essa contradição, alternando produções que mostravam um repúdio à decadência da vida na cidade com filmes que retratavam o apelo da capital e as suas características de tolerância e liberdade, tanto em termos culturais, como sociais e sexuais<sup>3</sup>.

Na medida em que o processo de constituição do sujeito passa sempre pelo campo do imaginário, é justamente a capacidade humana criativa de escapar ou transgredir a norma que remete o homem a mudanças de contexto.

---

<sup>1</sup> In: VERNON; MORRIS, 1995.

<sup>2</sup> Ver ALLINSON, 2008.

<sup>3</sup> D'Lugo (1995) analisou como exemplos dessas duas tendências filmes dos diretores José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez, Jame Armiñán, Vicente Aranda e Ventura Pons.

As tentativas de expressão deste espaço de duplicidade e de tensão entre norma e delinquência – que anteriormente era de certa forma ocupado pelos regulamentos e proibições provenientes do discurso religioso judaico-cristão nas sociedades ocidentais – passa, a partir da modernidade, a ter na arte um campo de debate e de desdobramento extremamente profícuo.

A linguagem audiovisual, em particular, ao exercer suas características de narrativa e de escrita, delinea novos contornos para o conceito de perversão, garantindo o negaceio e as rasuras diante do autoritarismo das normas lingüísticas, sociais, éticas, estéticas e estilísticas.

A partir dos anos 1980, Madri se tornou no cinema o espaço para a ruptura com o poder oficial. Diretores como Gutiérrez Aragón, Carlos Saura e Fernando Trueba são alguns dos exemplos de realizadores que passam a se interessar em fazer um cinema que representasse uma juventude questionadora decidida a romper com os valores morais instituídos.

É com esse rompimento que se relaciona o trabalho de Pedro Almodóvar. Através de Madri, o cineasta vai construir um espaço onde a antiga Espanha opressora não pode mais existir. Essa quebra abre caminho para que as identidades – dos sujeitos e da nação – possam ser reinventadas.

### **1.3. A estrutura da tese**

Brad Epps, professor e pesquisador da Harvard University convidado a fazer parte do primeiro grupo de acadêmicos a acompanhar nos *sets* as filmagens de um filme de Almodóvar (*Volver*), disse em entrevista<sup>4</sup> ter ouvido do cineasta Alejandro Amenábar que ele estava farto de comparecer a eventos e saber dos presentes o quanto eles gostaram de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* ou *Tudo sobre minha mãe*.

A semelhança entre os sobrenomes dos diretores espanhóis justifica a confusão das pessoas que se dirigiam a Amenábar pensando se tratar de Almodóvar, mas o caso mostra também o quanto Pedro Almodóvar já se tornou destaque dentro da produção cinematográfica da Espanha.

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada em março de 2011, durante o período de estágio doutoral no *Department of Portuguese and Brazilian Studies* na Brown University, sob a supervisão do Prof. Dr. Luiz Fernando Valente.

O adjetivo almodovariano remete a uma série de sentidos que já ultrapassaram o cinema e ocupam outras expressões culturais, como a música, a televisão e as artes plásticas.

Esse destaque foi conquistado a partir da repercussão positiva e dos prêmios alcançados com o lançamento de 18 longas-metragens<sup>5</sup> no mercado internacional:

- *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980)
- *Labirinto de paixões* (1982)
- *Maus hábitos* (1983)
- *Que fiz eu para merecer isto?* (1984)
- *Matador* (1986)
- *A lei do desejo* (1987)
- *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988)
- *Ata-me!* (1990)
- *De salto alto* (1991)
- *Kika* (1993)
- *A flor do meu segredo* (1995)
- *Carne trêmula* (1997)
- *Tudo sobre minha mãe* (1999)
- *Fale com ela* (2002)
- *A má educação* (2004)
- *Volver* (2006)
- *Abraços partidos* (2009)
- *A pele que habito* (2011)

Sucesso de público e de crítica, Almodóvar construiu uma filmografia ampla e consistente, repleta de aspectos a serem analisados. O objetivo da tese é aprofundar alguns desses aspectos, especialmente o que se refere às noções de representação da cidade de Madri e de autoria cinematográfica.

Para isso, a pesquisa foi dividida em duas partes: I. *Da cidade* e II. *Da autoria*. A primeira parte contém dois capítulos, que tratam das relações entre a cidade e o cinema.

---

<sup>5</sup> As informações complementares a respeito de cada filme serão apresentadas ao longo dos capítulos.

O primeiro capítulo, *O cinema e a cidade*, é na verdade uma revisão bibliográfica crítica dos pontos de contato entre o espaço cinematográfico e o espaço urbano, desde a perspectiva moderna até a pós-modernidade. Essa primeira parte delimita o contexto de desenvolvimento do cinema e das cidades até chegar à Espanha de Almodóvar.

Embora o aprofundamento desse trajeto do par cinema-cidade tenha ficado mais longo do que era previsto, uma problematização do cruzamento entre o cinematográfico e o urbano foi essencial para a compreensão da herança que Almodóvar recebeu e com a qual trabalha, através de deslizamentos e releituras, desde a década de 1980.

O segundo capítulo, *A filmografia de Pedro Almodóvar*, faz um apanhado dos 18 filmes do diretor a partir dos elementos principais de cada um deles e da maneira como a cidade está representada dentro das narrativas. A ideia foi analisar o conjunto da obra do cineasta para que as produções pudessem ser comparadas e contrastadas.

A segunda parte do trabalho, também composta de dois capítulos, trata da noção de autoria – no cinema em geral e em particular no cinema almodovariano. O terceiro capítulo, *O cinema e a autoria*, discorre a respeito da produção artística a partir da modernidade e como o conceito autoral foi transformado com as mudanças provenientes do estabelecimento das sociedades industriais.

Ao mesmo tempo, propostas de rompimento com a tradição artística foram trazidas pelas vanguardas europeias e posteriormente incorporadas a determinados nichos da produção cultural.

Soma-se a isso a emergência da era digital e as novas possibilidades por ela geradas, em especial o que se refere ao cruzamento entre os meios e os campos artísticos. Todo esse contexto dialoga com o trabalho feito por Almodóvar em seus longas-metragens.

No último capítulo, *Almodóvar, autoria e outras questões*, o conceito de retroserialidade desenvolvido por Marsha Kinder<sup>6</sup> (2009) é aplicado a um aprofundamento de elementos do cinema de Pedro Almodóvar.

Esses elementos são os seguintes: a representação de Madri; a estrutura produtiva dos filmes; a expressão da autoria nos longas-metragens e na internet,

---

<sup>6</sup> In: EPPS; KAKOUDAKI, 2009.

com a publicação do *blog blogpedroalmodóvar*; e a transformação da filmografia almodovariana em intertextos reconhecíveis no trabalho de outros diretores.

Para o desenvolvimento desse último aspecto, foram selecionados dois filmes, de diretores de dentro e de fora da Europa: *Rainhas* (2005) e *Vicky Cristina Barcelona* (2008), dirigidos por Manuel Gómez Pereira e Woody Allen, respectivamente.