

5. Almodóvar, autoria e outras questões

5.1. A retroserialidade almodovariana

Dentro de um contexto internacional caracterizado pelas consolidações dos grandes estúdios, das fórmulas simplificadas, das produções de sucesso e, como observado, da dominância global de Hollywood, Almodóvar é um diretor independente que trabalha – e insiste em trabalhar – fora dos Estados Unidos, mas cuja produtividade constante, padrões estéticos exigentes, e retorno consistente a um leal time de colaboradores trazem à mente os hábitos de trabalho dos poderosos diretores da era dos estúdios (EPPS; KAKAOUAKI, 2009, p.1. Tradução minha.).

Certamente, as questões levantadas no final do capítulo anterior são frentes amplas demais para serem completamente elucidadas em algumas páginas. O objetivo não é o de responder e delimitar todos os aspectos da dinâmica produtiva do cinema de Pedro Almodóvar, mas sim levantar mais perguntas e talvez, nesse movimento, contribuir para a discussão sobre o trabalho do diretor.

Fazendo uso do termo de Marsha Kinder²²⁰ (2009, p.269. Tradução minha), este tópico pretende analisar alguns dos aspectos que compõem a “retroserialidade” almodovariana, ou seja, a

temática recorrente de um “retorno”, que pode ser encontrada em muitos de seus filmes, assim como no título do recente *Volver* (2006). Argumento que seus filmes cada vez mais evocam trabalhos anteriores (intertextos que são dele mesmo e de outros), que nos levam a lê-los como uma saga em construção e reorganizá-los em grupos entrecruzados.

Enquanto Kinder selecionou quatro modelos básicos de retroserialidade – a saber, o cinema autoral, a televisão serial, a trilogia transformacional e a flexibilidade da narrativa – o recorte aqui delimitado tem em comum o reconhecimento de um desdobramento da autoria cinematográfica e da

²²⁰ In: EPPS; KAKOUDAKI, 2009.

intertextualidade, mas inclui também outros critérios: 1) a utilização da cidade; 2) a formação de uma rede estável de profissionais.

Para a autora, o caráter autoral da filmografia de Almodóvar está na sua obsessão por certos temas e o modo como o diretor compulsivamente revisita tais temas em cada filme, nos moldes do modelo autoral estabelecido a partir do cinema de arte europeu.

Ao mesmo tempo, Kinder (2009) reconhece a associação de Almodóvar à cultura de massa, o que dá a ele o mérito de ser um artista capaz de revelar e ultrapassar as fronteiras do grande divisor, num movimento contraditório de afirmação e questionamento das premissas da autoria.

Isso porque as narrativas cinematográficas do diretor são configuradas em torno de uma mobilidade que faz com que os elementos que aparecem em cada filme constituam um campo (ou um banco de dados, como proposto por Kinder) de possibilidades que podem ser resgatadas e reorganizadas livremente, tanto pelo cineasta quanto pelo espectador.

A ideia é demandar uma postura ativa, através de uma leitura que deve buscar novas conexões, fazendo com que com tantas ligações possíveis nos filmes não haja nenhuma narrativa mestra. Kinder (2009) atribui essa iniciativa à tendência contemporânea de cruzamento entre os meios, principalmente com o advento da cultura digital.

A cidade é um dos elementos que traz mobilidade à filmografia, e Madri a representação mais consistente para Almodóvar. Somente no roteiro das sequências iniciais de *Carne trêmula*, por exemplo, a cidade da Madri é mencionada 17 vezes²²¹.

Como já discutido, a Madri são incorporados novos significados a cada representação, numa perspectiva celebratória que é, para Allinson (2008), uma maneira de fazer com que a capital personifique o mundo inteiro.

Ocasionalmente, outras opções (geralmente rurais) foram apresentadas como alternativas à vida em Madri na cinematografia almodovariana, mas elas estão ou ligadas a um passado que não existe mais ou a um modo de vida que dialoga diretamente com a capital.

²²¹ Ver ALLINSON, 2008.

Desde a temática da juventude em busca de liberdade na *Movida madrileña* até a abertura a um contexto mais globalizado no qual não só a diversão, mas também o medo e a violência fazem parte do cotidiano, todas as fases da representação de Madri nos filmes de Almodóvar incluem um desejo de trabalhar com as locações reais sempre que possível.

A ideia é, através da alternância entre os cenários e as locações, transmitir a impressão de que a cidade e os espaços urbanos estão sempre presentes nos filmes, mesmo quando não aparecem diretamente:

Tais espaços reais variam dos mais novos, como as *Torres Kio*, que aparecem proeminentemente em *Carne trêmula*, até os elementos mais *catizo* na cidade. *Labirinto de paixões* abre com a sequência no Rastro, e o mercado também aparece em *Maus hábitos*, onde até as freiras enclausuradas não podem se manter distantes deste ritual ubíquo de Madri. Pontos de referência como a *Puerta de Alcalá*, a *Plaza Mayor*, o cemitério de Almudena, o *Teatro María Guerrero* e o *Café Bellas Artes* aparecem, todos filmados em locação. O centro de artes marciais de *Que fiz eu para merecer isto?* ainda existe hoje (na *Plaza del Conde de Barajas*, onde a ação do filme começa), assim como o estúdio de gravação *EXA* onde Pepa e Iván trabalham em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. De fato, o mesmo estúdio de gravação é usado na realidade pelo próprio Almodóvar (ALLINSON, 2008, p.115. Tradução minha).

Na linha de raciocínio proposta no primeiro capítulo, tanto a cidade interfere no desenvolvimento do cinema quanto o cinema na cidade. Essa estratégia está presente no cinema de Almodóvar, também em dupla direção: tanto os detalhes de Madri aparecem na diegese fílmica quanto as narrativas ultrapassam o espaço da tela e alteram o espaço urbano.

Um bom exemplo disto está em *A flor do meu segredo*. Antes do lançamento oficial do filme, Amanda Gris (o pseudônimo da personagem Leo) foi promovida na Espanha como uma escritora real, numa campanha publicitária para despertar a curiosidade do público.

No filme, do apartamento de Ángel é possível se ver o prédio da loja FNAC na *Plaza Callao*, em cujo topo se enxerga um *outdoor* de divulgação da escritora Amanda Gris. A imagem no *outdoor* faz parte da campanha que de fato ocorreu pela cidade²²².

Outro elemento que configura a representação da cidade e a valorização de seu papel nos longas-metragens é a presença dos meios de transporte. O

²²² Ver ALLINSON, 2008.

deslocamento (ou a impossibilidade de deslocamento) dos personagens é um traço fundamental em todos os filmes de Almodóvar e forma como eles fazem isso reforça as características da cidade.

Allinson (2008, p.117) lembra que os táxis em Madri – meio de transporte que aparece em filmes como *Labirinto de paixões*, *Que fiz eu para merecer isto?* e *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, só para citar alguns dos mais antigos²²³ – levam em suas portas o emblema da cidade, *el oso y el madroño*, fazendo com que ao aparecerem na tela sua conexão na narrativa seja ao mesmo tempo simbólica e real.

Seja andando de táxi, metrô, trem, avião, carro, motocicleta ou a pé (todas essas opções constam em algum dos filmes do conjunto almodovariano), os personagens deambulam pela cidade a partir de uma perspectiva que é ficcional, mas mantém uma verossimilhança geográfica.

Desse modo, para Allinson (2008), os meios de transporte e o uso de locações são uma maneira de criar um retrato sócio-geográfico da cidade: o espaço urbano funciona como um *milieu* que ajuda a estabelecer um contexto social e emocional para os personagens e a marcar as mudanças a cada retorno.

O espaço urbano é percorrido pelas ruas, mas também pelas janelas e varandas²²⁴. Representar a Madri vista dos altos dos prédios é, segundo Allinson (2008, p. 119. Tradução minha) uma forma de incluir “importantes aspectos urbanos numa cidade que é construída verticalmente em direção a um famoso céu brilhante”.

Uma das marcas mais recorrentes nos roteiros escritos por Almodóvar é a designação específica das ruas e avenidas que aparecerão em cena, muitas vezes com os endereços determinados minuciosamente. O cineasta declarou que parte do seu processo de pesquisa para os filmes é encontrar, junto com os pontos mais conhecidos da cidade, lugares pouco visitados para incluir nas sequências principais das películas²²⁵.

Essa caracterização particular da cidade é parte do processo criativo do diretor, que é também quem assina o roteiro de todos os seus longas-metragens.

²²³ Allinson (2008) comenta que os táxis estão presentes em 12 dos 13 primeiros filmes do diretor espanhol. Depois disso, eles voltam a aparecer em praticamente todos os longas-metragens seguintes.

²²⁴ A representação da rua e da janela, desde a sua perspectiva literária, foi discutida no primeiro capítulo.

Como visto, a maioria das histórias é criação original, à exceção de *Carne trêmula* e *A pele que habito*, adaptadas livremente de romances de outros autores.

Mais um aspecto da retroserialidade almodovariana é a quantidade de versões que cada roteiro recebe até chegar a sua versão final. Geralmente cada filme tem mais de uma dezena de versões de roteiro, e não raro as tramas partem de histórias que já haviam sido pensadas ou iniciadas anos antes pelo cineasta.

Além disso, há na filmografia um desejo de afirmar a autoria, seja pela sua ficcionalização, seja pelo uso específico feito das matrizes genéricas²²⁶. Sobre esse segundo aspecto, Allinson (2008) argumenta que para se tornar um gênero por conta própria, a assinatura “um filme de Almodóvar” trabalha com um profundo conhecimento sobre as categorias genéricas, para assim desafiá-las e ganhar autonomia.

Embora o comum na perspectiva acadêmica seja contrapor as teorias de autor no cinema à noção de gênero cinematográfico, o uso que Almodóvar faz das convenções genéricas acaba resultando numa apropriação autoral delas, especialmente o que se refere à comédia e ao melodrama, gêneros que quase sempre aparecem mesclados.

A comédia está associada desde o início da filmografia almodovariana à busca pela liberdade de expressão, pela transgressão e à crítica aos padrões da sociedade tradicional burguesa.

O uso que o diretor faz do gênero permite uma associação livre entre o desvio das normas sócio-culturais e estéticas, entre a paródia, a ironia, o absurdo, o exagero, o grotesco e a sátira²²⁷. Muitas vezes, doses de humor negro, violência e sexo descaracterizam as expectativas usuais da matriz genérica, mas isso ocorre propositalmente, com o intuito de borrar os limites entre a comédia e os demais gêneros.

²²⁵ Ver ALLINSON, 2008.

²²⁶ Ao propor um debate sobre os gêneros, Allinson (2008) considera que mais do que convenções visuais e modos de desenvolvimento da narrativa, eles são também ferramentas importantes na análise dos filmes como produtos: sua relação com o mercado, com o consumo e com as expectativas da audiência. Os gêneros podem então ser vistos como “sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, os textos e os sujeitos” (ALLINSON, 2008, p.124. Tradução minha). Atualmente, graças a iniciativas como o cinema de Pedro Almodóvar, o gênero é estudado como uma unidade flexível e móvel, cujas fronteiras são constantemente negociadas.

²²⁷ Ver ALLINSON, 2008.

Quanto ao melodrama, a matriz genérica tradicional inclui o desenvolvimento de narrativas dramáticas que têm sua carga emocional ampliada pelos efeitos e trilhas musicais. Mais ainda, somam-se o uso de contrastes cromáticos, das reviravoltas, do ponto de vista feminino e dos *flashbacks*, entre outros elementos²²⁸.

A partir dos “almodramas”, o que se percebe é que, apesar de seguirem as propostas estabelecidas pelo gênero, essa adequação não é completa e, “no cinema de Almodóvar, quase completamente liberto das amarras social ou industrialmente inscritas, o excesso da *mise-en-scène* combina com uma sobredeterminação mais geral que faz fronteira com a autoconsciência e a paródia” (ALLINSON, 2008, p.139. Tradução minha).

Ou seja, os elementos melodramáticos presentes nos filmes são constantemente deslocados das convenções genéricas clássicas, com a intenção de evidenciar a teatralidade, os artifícios ficcionais e desconstruir o gênero, funcionando também como agentes da paródia em determinadas situações.

Tais artifícios ficcionais aparecem novamente quando a autoria, além de se configurar como a tentativa de inclusão de marcas únicas de estilo e personalidade, se torna tema dentro da ação.

É o que ocorre em *A flor do meu segredo*, *A má educação* e *Abraços partidos*, para citar os três filmes nos quais a temática da autoria é a chave de leitura mais evidente das narrativas.

A partir da crise na vida de Leo, o próprio filme se estrutura como um livro melodramático²²⁹ (ALLINSON, 2008) e as convenções genéricas são questionadas através da insatisfação de Leo nos campos amoroso e profissional e na forma pela qual ela e Ángel vão revelando os métodos produtivos ligados à autoria e ao mercado editorial.

Em *A má educação* e *Abraços partidos*, a questão da autoria está ligada ao cinema propriamente dito. Em ambos os casos, as vidas dos personagens são reconstituídas através da construção de uma narrativa cinematográfica dentro da diegese, processo que tem seus recursos e técnicas mostrados abertamente.

²²⁸ Ver GLADHILL, 1987; BUCKLAND, 1998.

²²⁹ Em entrevista (STRAUSS, 2008, p.186), Almodóvar declarou que pensou o filme como se estivesse montando um livro - “a estrutura do argumento é semelhante à de um romance organizado em capítulos. Quase dei um título para cada seção do filme: “A solidão de Leo”, “A família”, “A visita do marido”, “O suicídio”, “O regresso à aldeia”, “O regresso à cidade””.

Os autores na ficção, juntamente com os espectadores, são responsáveis por unir os fragmentos das histórias dos personagens e preencher as lacunas temporais, espaciais e emocionais, num movimento duplo de produção de sentidos que remete ao fazer fílmico como um todo.

Relacionado ao modo como os filmes são realizados está também outro aspecto da retroserialidade almodovariana, o uso de referências intertextuais. Aqui aparece a contradição notada por Kinder (2009): como exercer a autoria utilizando o trabalho de outros autores?

Além de buscar elementos das artes plásticas, da cultura popular, da música e da televisão, a principal estratégia do diretor é trazer filmes de outros diretores para dialogar com as tramas de suas obras. Segundo Almodóvar:

O cinema está presente nos meus filmes, mas não sou um diretor cinéfilo que cita outros autores. Utilizo certos filmes como parte ativa dos meus roteiros. Quando integro um trecho de filme, não é uma homenagem – é um roubo. Isso faz parte da história que conto, torna-se uma presença ativa, enquanto uma homenagem é sempre muito passiva (STRAUSS, 2008, p.68).

A declaração polêmica demonstra a importância que os intertextos têm na filmografia do cineasta. Allinson (2008) compara o cinema a uma religião para Almodóvar, tamanha a iniciativa dele em incluir referências cinematográficas nos longas-metragens.

Essas referências provenientes de outros autores agem acrescentando uma série de camadas ao texto fílmico almodovariano: ao se apropriar abertamente de segmentos ou traços de outras obras, os filmes de Almodóvar se ligam às obras de origem citadas direta ou indiretamente.

Porém, apresentadas em um universo diferente do original, as citações ganham novos sentidos, e somam informações às novas tramas que passam a integrar.

Toda a vez que os personagens que integram uma narrativa de Almodóvar, por exemplo, assistem a um filme no cinema ou na televisão²³⁰, mais do que remeter à totalidade da trama que está sendo citada, a intenção é anunciar o que acontecerá com esses personagens através da apropriação e da negociação com outra narrativa.

²³⁰ Ver o segundo capítulo.

Para os espectadores que possuem um conhecimento mais amplo da produção cinematográfica, especialmente a norte-americana, a ideia é mobilizar um repertório que amplie a leitura da obra que assistem a partir dos outros filmes que são trazidos à ação.

Tal repertório se refere a um conjunto de conhecimentos e de referências que são disponibilizados para que possam ser acessados sempre que necessário. Quanto mais completo o repertório, maiores serão as possibilidades decorrentes dele, e mais flexível será a narrativa.

Se, à primeira vista, a estratégia de utilizar outros cineastas para contar a sua história pode parecer um contra senso na construção de um cinema autoral, é na maneira como os fragmentos de outros autores são organizados que está a expressão da autoria.

O objetivo é fazer dos intertextos uma “presença ativa”, direcionando-os em função do filme em andamento. Submetidos à outra narrativa principal, os trechos são desvinculados de seu contexto original e muitas vezes sofrem, da mesma forma que as matrizes genéricas, operações de paródia e questionamento.

Para Allinson (2008), aí está a originalidade dos filmes de Almodóvar, na capacidade de tomar emprestado aspectos do universo do cinema hollywoodiano e ao mesmo tempo manter um ceticismo, um distanciamento marcado pela paródia e pela auto-reflexividade.

O distanciamento também está na valorização da ficção, o elemento mais importante, e para o qual sempre se deve voltar. Além do tema da autoria ficcional, uma constante na filmografia do diretor são os personagens que fingem ser o que não são, seja atuando, dissimulando, mentindo ou assumindo diferentes identidades. A ideia é mostrar como “a vida mesma se torna performance, como a vida imita a arte” (ALLINSON, 2008, p.211. Tradução minha).

Voltar à ficção e ao cinema é também voltar ao conjunto da sua própria obra. Sempre que possível, Almodóvar volta a Almodóvar. Esse movimento ascendente – que começa com a inserção da figura do diretor em participações especiais em vários filmes – culmina com *Abraços partidos*, quando *Mulheres à beira de nervos* é revisitado na forma do filme que Mateo realiza.

Mas a assinatura “um filme de Almodóvar” não é mérito apenas do diretor. Mais do que isso, os filmes de Almodóvar são o resultado do trabalho de uma

extensa rede de profissionais e empresas, características típica da produção cinematográfica.

Para manter a consistência do processo e supervisionar melhor a captação de recursos, o desenvolvimento dos filmes e o seu lançamento, distribuição e comercialização, Almodóvar criou com o irmão Agustín a *El Deseo*, empresa que trabalha com a basicamente a mesma equipe desde a sua inauguração.

A imprensa espanhola já apresentou a produtora em diversas ocasiões como a *Almodóvar's Factory*²³¹. O diretor justifica a origem da expressão: “trabalhamos sempre com as mesmas pessoas – Esther García, nossa diretora de produção, Pepe Salcedo, meu montador, Juan Gatti, designer – o que parece um pouco uma família, ainda mais porque somos dois irmãos a dirigi-la” (STRAUSS, 2008, p.89).

Agustín Almodóvar, além de produtor, já atuou em vários dos longas-metragens. Esther García e Paz Sufrategui, a assessora de imprensa, já foram inclusive homenageadas pelo diretor, servindo de inspiração para as personagens de Lola, em *Ata-me!* e de Leo, em *A flor do meu segredo*, respectivamente.

É claro que faz parte da natureza do cinema que os filmes sejam o resultado de um processo que envolve uma grande quantidade de profissionais e tarefas específicas, mas no caso da *El Deseo*, a composição da equipe assume uma formação quase familiar, o que a torna mais um traço de retroserialidade.

Isso funciona, além dos laços de vínculo e de entrosamento entre os componentes, como uma maneira de estabelecer uma linguagem comum em todas as etapas da produção, e fortalecer a imagem de obras com caráter autoral.

O processo cinematográfico, complexo demais para que apenas uma pessoa tenha controle sobre todas as suas particularidades, exige uma divisão das funções, e no caso de Pedro Almodóvar, essa divisão é dada dentro de uma equipe com mais de uma década de trabalho em conjunto.

Esther García²³², a diretora de produção, observa que o que distingue o trabalho de Almodóvar e o torna facilmente reconhecível como produto final é a

²³¹ Uma referência a *The Factory*, célebre estúdio de arte montado por Andy Warhol em Nova Iorque, na década de 1960. O tratamento, na arte, das referências advindas da cultura de massa é um dos aspectos que fez com que Pedro Almodóvar fosse comparado ao artista plástico norte-americano nas análises de vários autores.

²³² Ver OLIVA, In: EPPS, KAKOUDAKI, 2009.

combinação de quatro elementos principais exigidos pelo cineasta e incorporados às atividades da equipe, estando presentes a cada novo longa-metragem.

São eles: uma dedicação intensa à escritura dos roteiros; a recorrência de uma mesma equipe básica, que já domina todos os aspectos da produção; uma fase de planejamento extremamente detalhada, que inclui meses de ensaios, várias reuniões com a equipe e o registro minucioso de todas as informações a respeito da parte visual e das locações dos filmes; e a realização de filmagens sequenciais, contínuas, na ordem em que as cenas realmente aparecerão na versão final, sempre que possível²³³.

Na encenação da autoria, ou na criação da função-autor, todos os profissionais envolvidos nas gravações são partes atuantes, assim como a preocupação com a distribuição, a exibição e as campanhas de divulgação e comercialização dos filmes, os relatos das instâncias de legitimação e do público.

Por isso, Allinson (2008, p.123. Tradução minha) afirma que o cineasta é parte integrante de um todo que é bem maior e mais complexo do que ele, já que “seus filmes claramente demonstram que a noção do discurso ou voz do autor é apenas um dos vários códigos que operam no cinema. Almodóvar-autor pode ser pensado como um mobilizador dos diversos códigos que constituem os seus filmes”.

E o fazer fílmico, estimulado pela era digital e o trânsito entre os meios, já ocupa um espaço de destaque na internet. Para continuar a discussão sobre a autoria e a cinematografia almodovariana, foram selecionados os registros *online* do filme *Abraços partidos*.

5.2. ***blogpedroalmodóvar***

Bem antes de ser finalizado para entrar no circuito de exibição internacional, *Abraços partidos* já contava, dentro do *blog*

²³³ Do ponto de vista da edição, a relação do diretor com Pepe Salcedo, montador dos filmes de Almodóvar desde *Pepi, Luci e Bom* é, para Ignacio Oliva (2009), única no meio: “não há colaboração técnica e criativa em todo o cinema espanhol contemporâneo tão intensa e frutífera quanto a de Pedro Almodóvar e Pepe Salcedo. De fato, e com o risco de soar hiperbólico, a confiança mútua e o profundo coleguismo que caracterizam a relação entre Almodóvar e Salcedo constituem um paradigma que só é comparável a outros poucos colaboradores – pode-se pensar em Sergei Eisenstein e Édouard Tissé – na história do cinema” (In: EPPS, KAKOUDAKI, 2009, p.405-406. Tradução minha).

*blogpedroalmodóvar*²³⁴, com a seção *Notas sobre 'Los abrazos rotos'*, na qual o diretor publicava relatos pessoais atualizados, na forma de *posts*, sobre o dia-a-dia das filmagens, as ideias que estavam sendo desenvolvidas no roteiro, na fotografia e na montagem, sua relação com o elenco e algumas das escolhas ligadas às principais influências na fotografia, no figurino, nos cenários e nas locações.

Até o fim das filmagens, as pessoas podiam acompanhar, como se estivessem lendo um diário virtual em formato de *blog*, os relatos de Almodóvar, algumas imagens inéditas dos sets e das etapas da produção, além de vídeos e ensaios sobre outros temas disponíveis para consulta. O lançamento do *blogpedroalmodóvar* foi também noticiado internacionalmente através de agências de notícia e de entrevistas em jornais e revistas²³⁵.

Além do cunho publicitário, ligado ao desenvolvimento de uma estratégia de divulgação do longa-metragem antes de seu lançamento oficial, para despertar a atenção do público, o *blog* valorizou o registro em primeira pessoa, numa espécie de diário, do testemunho do diretor acerca de sua obra: “vai me servir como um desabafo e como recordação para o futuro. Sobretudo, aumentará meu nível de estresse e de angústia”²³⁶, declarou o espanhol quando *blogpedroalmodóvar* entrou no ar.

A primeira entrada é uma justificativa para a criação do *blog* e a intenção de Almodóvar com os textos, juntamente com um reconhecimento das diferenças entre os suportes *online*, cinematográfico e literário:

(...) não sou escritor de diários, à parte dos roteiros (que escrevo impulsionado por uma histórica necessidade de fabular, pois necessito da ficção tanto quanto de oxigênio) só fui capaz de escrever o resto da minha produção literária sob pressão, em circunstâncias em que nunca dispunha de tempo. Embora me ataque os nervos, decidi escrever esse *blog* no ato, mesmo que às vezes peque como precipitado e arbitrário. O bom de escrever um *blog* é que ninguém pode te acusar de egocêntrico²³⁷.

²³⁴ Disponível em: http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_01TAbrazosRotos.asp. Acesso em 20 jul. 2008. Além da seção *Notas sobre 'Los abrazos rotos'*, o *blog* disponibiliza vídeos, fotos e textos sobre a carreira de Pedro Almodóvar.

²³⁵ Por exemplo, a matéria intitulada “Cinema como você nunca viu: *blogs* de diretores imperdíveis”, publicada na *DVD Magazine* (Disponível em: <http://www.dvdmagazine.com.br/emfoco/em_foco_ale_1.htm>. Acesso em 20 jul.2008).

²³⁶ Disponível em: http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_01TAbrazosRotos.asp. Acesso em 20 jul. 2008.

²³⁷ Idem.

Embora assuma a inexperiência na confecção de um diário virtual, o cineasta declara o desejo em fazê-lo e o caráter proeminentemente pessoal das entradas, já que a liberdade de conteúdo aut centrado característica dos *blogs* (e dos diários) não permite que ele seja acusado de “egocêntrico”.

Mas o diálogo com o público também é reconhecido, na medida em que, além das entradas estarem direcionadas para um leitor em potencial – característica básica de todo o texto narrativo –, a possibilidade de atualização em tempo real do *blog* permite que ele seja alterado com frequência e com variedade.

Enquanto o diário *online* permite uma alteração constante, as produções cinematográfica e literária tradicionais se apresentam de forma bem menos flexível, uma vez que dependem de suportes físicos próprios aos meios que precisam ser antes finalizados em formatos específicos para então serem compartilhados.

O público, embora possa transformar o material através de uma recepção individual ativa, através da leitura subjetiva, do diálogo com suas próprias referências e da repercussão nos canais especializados, não interfere diretamente no produto acabado de forma imediata.

Para que isso ocorra é preciso que o produto final seja revisado (uma nova edição de um livro ou de um filme, por exemplo) e novamente disponibilizado ao público.

No caso da internet, mesmo que não participem diretamente incluindo comentários nos textos publicados, os leitores pode compartilhar as informações, redirecionando os endereços eletrônicos para a sua rede de contatos e sendo responsáveis por parte da sua divulgação.

A publicação de informações sobre o filme *Abraços partidos* na forma de um diário virtual faz uso de uma estratégia que justamente valoriza os aspectos literários e cinematográficos dos textos *online*: é a apropriação das características formais e de conteúdo vinculadas aos dois meios tradicionais que revela o intuito de um reconhecimento da ligação com a permanência destes meios, mais duradouros que a atualização acelerada da internet.

Através de reflexões subjetivas intercaladas com dados sobre o roteiro, o elenco e imagens da produção, a ideia é evidenciar o processo criativo e produtivo no cinema, e o modo como os diferentes aspectos da produção são articulados através da figura de um autor.

Essa aproximação autoral também se dá na esfera do corpo, convocado a atuar no mundo virtual: o corpo do autor do *blog*, mesmo que numa dimensão simbólica, é trazido à tona simultaneamente como o responsável pelas entradas e como personagem cujas vivências, opiniões e memórias são referenciadas, especialmente por conta do formato de diário.

Com efeito, isso não é exatamente uma novidade: o processo de realização cinematográfica já havia apontado para esse movimento de mobilização de corpos, uma vez que uma equipe composta por centenas de pessoas responde por um produto final que assume um caráter unificado.

Nesse sentido, a estrutura autoral também se apresenta de maneira diferente nas produções cinematográfica e literária. Na literatura, a autoria se constitui simbolicamente antes do ato da leitura, não somente pelo fato do leitor só ter acesso ao material depois de sua finalização, e portanto associado a um autor que responsável pela obra, mas também pelas características do pacto de leitura próprio ao meio.

O pacto de leitura estabelece uma forma de contrato entre o autor e o público em que a projeção de leitura se torna possível pela inscrição da obra, seja num gênero ou num estilo formal, seja na instituição literatura, remetendo a convenções previamente compartilhadas que orientam as expectativas dos leitores.

Para Ana Cláudia Viegas (2009), diferente da literatura, a identidade no cinema é desvinculada do corpo único do autor. Resultado de um conjunto articulado de elementos provenientes de uma intrincada e rigorosa produção em equipe, na qual as etapas do processo são divididas a partir da especialização dos membros desta mesma equipe – figurino, fotografia, efeitos sonoros, direção de arte, câmeras, etc. –, o filme permite configurações variadas das partes do todo, gerando a renovação e a autonomia dos elementos que o compõem e complexificando a discussão sobre a questão da autoria. Segundo Viegas:

A multiplicidade de papéis exercidos pelos realizadores de um filme altera a questão da autoridade sobre a obra. Onde as leis da linguagem designam uma origem única, o cinema apresenta um conjunto heterogêneo de papéis. Mesmo que um indivíduo venha a ser, simultaneamente, responsável pelo cenário, enquadramento, fotografia, montagem, direção (como acontece em certos casos), o

resultado dependerá mais do conjunto do que da tradicional e indestrutível integridade do sujeito do discurso²³⁸.

Do mesmo modo, a composição dos textos para o *blog* gera um processo contraditório: por um lado, a publicação das entradas e o encadeamento do registro remetem às expectativas da experiência literária e tentam compartilhar da permanência do impresso.

Contudo, devido ao caráter efêmero e à dinâmica da rede, os textos *online* se afastam das convenções que caracterizariam a produção literária tradicional – as figuras independentes do autor/escritor, o sujeito responsável pela criação, e do leitor, que sozinho se relaciona com a obra, além da percepção do livro como produto acabado, disponível para leitura somente após a sua finalização.

Mais ainda, o *blog* também funciona como uma plataforma multimídia para a qual os demais meios convergem, e além de tentar fazer uso de elementos literários, remete para a produção cinematográfica, referenciada tematicamente e disponibilizada na forma de vídeos e de *links*.

A narração em primeira pessoa das crônicas e dos ensaios publicados no *blogpedroalmodóvar* ultrapassa o registro objetivo e prático dos elementos cinematográficos, sem abrir mão de mencioná-los, valorizando uma abordagem literária da subjetividade de Almodóvar, que em vários momentos reflete acerca dos eventos que influenciam a sua sensibilidade como diretor: “escrevo [meus roteiros] impulsionado por uma histórica necessidade de fabular, pois necessito da ficção tanto quanto de oxigênio”²³⁹.

É essa necessidade extrema de fabular, da ficção, que motiva o desenvolvimento de um movimento de constante volta a ela, a chave mais significativa para a análise dos *posts* que estão no *blog*, da construção de *Abrços partidos* e de toda a obra cinematográfica almodovariana. Voltar ao cinema, à literatura e aos processos criativos é valorizar a ficção como produção cultural capaz de articular o encontro entre os meios.

A perspectiva particular do cineasta é um discurso subjetivo que, embora se referencie a uma realidade exterior ao texto (a vida e as experiências do escritor e,

²³⁸ Disponível em: <[http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20Ana%20%20Claudia\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Textos%20Abralic%20Ana%20%20Claudia).doc)>. Acesso em 22 jan. 2010.

²³⁹ Disponível em: http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_01TAbrzosRotos.asp. Acesso em 20 jul. 2008.

no caso específico abordado, às etapas da realização de *Abraços partidos*), deve ser difundido, exemplificado e ficcionalizado.

Para Verena Alberti (1991), o formato de diário é um gênero que comporta também o ficcional e se beneficia disso, uma vez que

ao mesmo tempo em que o imaginário permite a "transformação" do escritor em personagens que nada têm a ver com ele, tal transformação é alimentada pela refração de sua experiência pessoal (esta, vivida no plano da "realidade"), o ângulo de refração sendo o espaço no interior do qual se estabelece a tensão entre o eu imaginário e o eu real²⁴⁰.

A maneira cuidadosa e provocativa como Almodóvar se dirige ao leitor e descreve o processo de composição dos textos *online* relacionados ao filme já demonstra o seu compromisso e a sua preocupação em proteger a ficção, despertando a atenção do público para o longa-metragem que realiza, sem por isso retirar dele os elementos de surpresa:

Prometo contar somente a verdade, mas isso não significa que vou confiar a vocês tudo sobre o meu filme e sua preparação. Ao contrário, pretendo dizer o menos possível sobre a história e as personagens, me perderei no comum, nos elementos puramente tangenciais. Vocês pensarão que sou muito audacioso, e certamente têm razão²⁴¹.

A expressão “contar somente a verdade”, além de fundamental para o texto de um diário *online* – já que um dos elementos do pacto de leitura de relatos pessoais é uma expectativa de sinceridade, mesmo que ficcional –, parece estar relacionada às informações de cunho factual enumeradas a respeito de *Abraços partidos*, da carreira e da vida do próprio diretor, mas Almodóvar, como bom fabulador, passa longe de um discurso objetivo e imparcial, optando por manter no relato as escolhas que fez para o filme: caminhos que só a ficção é capaz de oferecer.

De acordo com Noronha (2008), a aproximação expressa entre as identidades do autor e do narrador (o cineasta e o escritor dos textos *online*) é reforçada quando o autor se assume e explicita a sua participação.

²⁴⁰ Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/414.pdf. Acesso em 22 jan. 2010.

²⁴¹ Disponível em: http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_01TAbrazosRotos.asp. Acesso em 20 jul. 2008.

O formato de *blog* colabora com a possibilidade de publicação das variações de percepção, de ideias e de sentimentos desse “eu” que escreve, atualizando o discurso e permitindo que mudanças no registro sejam incorporadas a qualquer momento. Isso faz com que essas alterações ou continuações das entradas postadas preencham as informações ainda incompletas sem comprometer o todo do texto.

Toda a composição virtual é mediada pela linguagem, seja a diretamente construída pelos arquivos e *posts*, seja a referência aos textos literários e cinematográficos que são convocados e que emprestam alguns de seus aspectos constituintes.

Linguagem e ficção são as grandes costuras que atravessam todo o registro. Na defesa desses dois elementos, Ferreira Gullar (2010) criticou o abandono da linguagem artística pela preferência por uma exposição isenta, bruta e material da realidade, fenômeno que ele reconhece como constituinte dos movimentos contemporâneos nas artes plásticas.

O autor defende a ficção – pelo menos o que da ficção diz respeito à intervenção simbólica dos artistas nos temas da realidade através das técnicas, dos suportes e das linguagens que transformam as experiências cotidianas em expressões culturais – por sua capacidade de ampliar os horizontes da arte e da criação a partir das contribuições e da intervenção da subjetividade humana.

Almodóvar assume um posicionamento semelhante, na defesa de uma ficção que ocupe telas, páginas e *posts*, que possa atingir o maior número de pessoas e que revele as referências responsáveis por sua origem, num processo de esclarecimento da atividade de produção.

É necessário então analisar os detalhes da estrutura, da linguagem e do conteúdo dos *posts* disponíveis no *blogpedroalmodovar* para aprofundar os meandros dessa associação entre os relatos de cunho autobiográfico e a ficção.

Nas *Notas sobre ‘Los abrazos rotos’*, associadas às informações sobre o filme, o diretor incluiu duas entradas sobre assuntos mais gerais ocorridos em 2008, período de realização do longa-metragem: as suas participações nos eventos *Baile da Rosa* – baile anual do principado de Mônaco, que em 2008 teve como tema a *Movida madrileña* – e a cerimônia de homenagem à atriz Jeanne Moureau realizada pela *Cinematheca de Paris*, que teve o cineasta como um dos oradores convidados.

Mesmo escapando, à primeira vista, do tema principal (o filme *Abraços partidos*), as duas referências aos compromissos sociais de Almodóvar, depois de um olhar mais atento, revelam não só remeter à produção do longa-metragem como também reforçam a relação entre a realidade e a ficção.

Na primeira delas, o cineasta resgata a marca mais forte de sua trajetória como diretor de cinema: sua ligação com a *Movida*, com a estética, os objetivos e os demais artistas do movimento, componentes, como visto, presentes especialmente no início da produção almodovariana.

Apresentar-se num evento de repercussão internacional como um dos líderes da *Movida* é também uma forma de resgatar o passado e de evidenciar as referências que influenciaram a produção cinematográfica, atualizando-os a partir do contexto presente, iniciativa extremamente cara ao trabalho de Almodóvar e ao desenvolvimento de *Abraços partidos*.

É toda essa história que Almodóvar recupera quando, no espaço destinado às entradas sobre o filme mais recente e sobre a sua visão sobre o cinema e a arte, decide contar da participação no *Baile da Rosa* temático.

Convidado pelo principado de Mônaco a participar como consultor na organização do evento por sua ligação com a *Movida*, o cineasta decidiu assumir a produção do convite do *Baile da Rosa* fazendo a produção gráfica, redigindo o texto e promovendo uma sessão de fotos com artistas que, como ele, foram figuras de destaque da *Movida*.

Tanto os bastidores da sessão fotográfica – o conceito escolhido, o trabalho dos fotógrafos, as dificuldades com as personalidades selecionadas – como o resultado final, o projeto gráfico do convite do baile, foram disponibilizados no *blog* e comentados pelo cineasta. Ele explicou o registro em formato de *making of* digital como uma maneira de se adequar à exposição da sociedade contemporânea:

Hoje em dia tudo tem seu *making of*, seu documento gráfico. Não se sabe o que pode interessar dentro de 20 anos no *e-Bay*. É o sinal dos novos tempos. Todo o mundo tem sua própria linha de roupas, seu perfume e suas milhões de fotos. Pode-se estar morrendo de fome, sua carreira estar em franco declive, mas desenhar roupas, ter seu próprio perfume e dispor de um generoso banco de fotos "sobre si mesmo" equivale na atualidade a saber as quatro regras, nos anos cinquenta²⁴².

²⁴² Disponível em: <http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_01TAbrazosRotos.asp>. Acesso em 20 jul. 2008. Tradução minha.

Mais ainda, a contradição no fato do movimento, revolucionário e rebelde em seu início, o contexto da reconstrução de um panorama democrático na Espanha pós-Franco, ser reconhecido e homenageado três décadas depois pela nobreza em Mônaco, não passa despercebida por Almodóvar, que descreve seus sentimentos com o recebimento do convite para a consultoria: “a primeira coisa que senti foi uma sensação de absurdo, e a segunda foi que a ideia me parecia enormemente adúladora”²⁴³.

Ocorre que a negociação permanente com as esferas mais conservadoras e com as mais transgressoras, o trânsito entre a alta arte e a cultura de massa, entre as esferas de legitimação cultural e o apelo ao grande público tornaram-se uma habilidade do cineasta, adquirida desde a participação no movimento contracultural e aperfeiçoada ao longo de seus anos no cinema.

Talvez por causa da mobilidade trazida pela globalização e pelas novas tecnologias, ou por um desejo autocentrado de se revelar (de forma ficcional), que também aparece nas marcas de autoria presentes nos longas-metragens, mas o fato é que além de uma discussão metalinguística sobre o fazer cinematográfico, Almodóvar aproxima os eventos e as inspirações que o atingem e influenciam sua composição e consegue transportar essas experiências para a ficção. Num certo sentido, não era o que pretendiam as vanguardas históricas, uma maior relação entre a arte e a vida?

Para o diretor, a resposta sempre está na ficção. Construir um diário virtual para tratar do filme que realiza só faz sentido se a ficção for o discurso privilegiado.

Os registros pessoais estão submetidos à criação ficcional e é ela quem direciona os temas e as questões a serem desenvolvidas. No *post* em que deve analisar a tarefa de escrever um roteiro – já que no momento que escreve o roteiro de *Abraços partidos* já estava em sua sexta versão –, Almodóvar vai recorrer à ficção: lembrando do que sentiu quando soube da morte da atriz Deborah Kerr, ele cita um diálogo entre as personagens de Kerr e de Richard Burton no filme *A noite do iguana*²⁴⁴, para discutir o apelo das confissões nas narrativas ficcionais.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ THE night of the iguana, Produção de John Huston, 1964. 125 minutos, son., p&b.

Apresenta-se com isso um movimento triplo: primeiro, a citação direta da confissão de Hannah, personagem de Deborah Kerr, ao reverendo Shannon, personagem de Burton, sobre os detalhes de sua primeira experiência amorosa.

Segundo, a confissão indireta de que a trama de *Abraços partidos* contará com o apelo dos monólogos e das relações amorosas mal-sucedidas, assim como acontece em *A noite do iguana*.

Terceiro, a confissão do próprio Almodóvar, que se coloca em primeira pessoa, em posição confessional, para discutir as tarefas envolvidas no ofício de escritor:

Detesto e rechaço as confissões na vida real, mas me divirto quando as escrevo para minhas personagens, e sobretudo quando dirijo os atores nesse tipo de cenas. Em todos os meus filmes há um momento-limite em que uma das personagens principais, ou as duas, mantêm um monólogo confessional. Nesse sentido, *Abraços partidos* não vai ser uma exceção²⁴⁵.

A ficção almodovariana é trabalhada com a mesma iniciativa criativa em suportes distintos, e mesmo que os filmes sejam os produtos preferenciais, as produções literárias (os livros *Patty Diphusa* e *Fogo nas entranhas*) e os ensaios e crônicas disponíveis no *blog* compartilham pela escolha da ficção, que é um dos fios condutores que estrutura a produção do cineasta nas várias mídias.

Mas essa ficção, para o diretor espanhol, sempre tem em mente a interação com o público, responsável pela reverberação das obras. Em entrevista ao jornal *El País*, Almodóvar declarou que seu principal motivador é o fato de que “no cinema, como em qualquer arte, deve-se buscar a cumplicidade e a reciprocidade”²⁴⁶. Ele se mostra aberto à criação transtextual, na qual as áreas e os suportes se voltam uns aos outros em busca de interferências e deslizamentos.

Voltar em diferença às cidades, aos sentimentos e a personagens importantes do passado, que podem e são transformados no presente, é o que permite que as identidades e os desejos possam ser multiplicados e explorados, os traumas superados e novas esperanças construídas: “*Uno es más auténtico cuanto más se parezca con lo que se sueña de si mismo*”, nos revela Agrado, em *Tudo sobre minha mãe*.

²⁴⁵ Disponível em: <http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_01TAbrazosRotos.asp>. Acesso em 20 jul. 2008. Tradução minha.

Mas aqui, o posicionamento de Almodóvar é contrário à proposta das vanguardas, que entendiam a montagem, cinematográfica e literária, como a possibilidade de valorização do descontínuo, de enxergar os planos fílmicos enquanto unidades independentes, instantes autônomos com valor estético em si.

Retomando os estudos de autores como Foucault, Hegel, Hyppolite e Heidegger, Giorgio Agamben (2009) analisa a noção de dispositivo ao longo da história nos campos filosófico, religioso e político e a sua capacidade de fazer proliferar os processos de subjetivação.

Segundo a definição do autor, o dispositivo seria o conceito, ligado simultaneamente às esferas do desejo, do poder e da ordem, responsável por orientar, capturar, governar e disseminar opiniões, gestos, saberes, condutas e discursos, fazendo com que os seres viventes possam atuar como sujeitos submetidos a múltiplos processos de subjetivação.

Dentro da discussão aqui tratada, a produção cultural, especialmente as expressões artísticas, literárias e cinematográficas, podem ser consideradas como dispositivos no sentido dado por Agamben (2009), já que disseminam os processos de subjetivação e potencializam as relações entre os indivíduos e os contextos histórico, político, social e econômico que os interceptam, sempre mediados pela esfera do poder e do desejo.

O problema para o autor é que o que antes funcionava através da cisão entre a subjetivação e a sua negação²⁴⁷, acaba sendo reduzido, na modernidade tardia, a momentos dessubjetivantes puros. Ou seja, há um esvaziamento e uma homogeneização dos processos de subjetivação e os de dessubjetivação, o que faz com que não seja possível que novos sujeitos se configurem.

As sociedades contemporâneas seriam compostas portanto por corpos que, por estarem atravessados por processos de dessubjetivação estéreis, não estariam aptos a produzir e disseminar uma subjetivação real.

O crescimento da indústria cultural e a multiplicação de práticas de governo que visam apenas a sua própria reprodução são alguns dos sintomas desse

²⁴⁶ Disponível em: <<http://www.elpais.com/especial/pedro-almodovar/entrevistas/rodaje.html>>. Acesso em 26 jun. 2009. Tradução minha.

²⁴⁷ O autor explica o argumento através do exemplo da confissão religiosa: o eu do sujeito ocidental interpelado pelo dispositivo penitencial se afirma a partir de sua constituição pela negação e pela separação – o sujeito se configura afirmativamente pela negação e pelo repúdio do eu pecador, cindido através do ato confessional.

movimento, que descaracteriza os dispositivos e faz com que eles ocupem, de forma distorcida, cada vez mais as vidas dos indivíduos.

Nesse sentido, as novas tecnologias²⁴⁸, em si, não seriam capazes de devolver aos dispositivos sua capacidade de produzir subjetivação, em conclusão semelhante ao argumento de Martín-Barbero (2003).

Para as vanguardas históricas, a arte seria um dispositivo que, ao suscitar a inquietude e a contradição, provocaria mudanças na postura crítica e política dos sujeitos, sendo aproximada à práxis vital. Contudo, a apropriação comercial e metodológica da produção limitou o horizonte dos movimentos vanguardistas e os privou do seu componente combativo.

Uma questão para a arte de agora seria como fazer com que os sujeitos se tornem novamente capazes de intervir nos dispositivos e consequentemente recuperem os seus processos de subjetivação, revelando a urgência de restituir o cruzamento entre as relações de poder e de saber e a oportunidade de configuração de uma rede que favoreça a multiplicação de subjetividades.

Para Almodóvar, tudo caminha em direção à ficção. As operações de resgate do desejo e da possibilidade de problematizar o diálogo entre os meios e os sujeitos se dão na medida em que a linguagem ficcional é desenvolvida, não importa em que circunstâncias. É ela, como dispositivo em ação, quem vai permitir a passagem de seres viventes para sujeitos.

Em *Abraços partidos*, como discutido no capítulo anterior, o cineasta espanhol usa a temática da montagem para valorizar a ficção e para retornar ao cinema e aos campos da arte, sem comprometer os padrões estabelecidos pela narrativa tradicional²⁴⁹.

²⁴⁸ Diz Agamben (2009:48): “Aqui se mostra a futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema do dispositivo se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se a todo dispositivo corresponde um processo de subjetivação (ou, neste caso, dessubjetivação), é totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use ‘de modo correto’”.

²⁴⁹ Na análise de Vera Figueiredo, a oposição à tendência descontínua do cinema moderno europeu era o estabelecimento da indústria cinematográfica hollywoodiana: “Assim, enquanto no pós-guerra, as artes buscavam se revitalizar, retomando algumas propostas das chamadas vanguardas históricas, a vertente norte-americana da produção cinematográfica confirmava sua vocação de herdeira da narratividade que a literatura renegava e da figuração que as artes plásticas rejeitavam – o caráter industrial do cinema acabava por reafirmar a dimensão popular de sua estética, o que o levava a buscar soluções de sucesso já comprovado pela literatura narrativa de tipo tradicional” (FIGUEIREDO, 2007, p.5). No âmbito de nossa discussão, consideramos o cinema de Pedro Almodóvar como sendo capaz de promover o diálogo entre as esferas das artes sem perder de vista a preocupação com a narratividade encadeada, uma ponte entre as tendências europeia e hollywoodiana.

Durante a campanha de divulgação do filme, ele declarou que seu maior desafio, ao se envolver no projeto da escritura de um livro, de um roteiro ou nas filmagens de um longa-metragem é tornar suas obras compreensíveis ao grande público: “espero primeiramente que o filme entretenha, e que as pessoas o entendam”²⁵⁰.

Essa preocupação com a inteligibilidade aproximaria o trabalho de Pedro Almodóvar aos produtos associados à indústria cultural. No entanto, ao complexificar as discussões, ao aprofundar os elementos cinematográficos a partir de um detalhado esforço técnico e formal – como o questionamento das convenções genéricas e a promoção da circulação midiática – o diretor tenta se relacionar com o público através da narrativa ficcional.

Novamente, a discussão sobre a autoria vem à tona quando consideramos o filme como o resultado da intervenção de muitas partes. Ao contrário do argumento de Viegas (2009), Almodóvar diz centralizar a criação combinando o trabalho em equipe com um intenso envolvimento autoral com os textos, argumentos, roteiros, os suportes e as mídias, numa relação que transparece na montagem.

A proposta almodovariana de aproximação entre arte e vida não corresponde mais às demandas pleiteadas pelas vanguardas históricas, mas a iniciativa de estabelecer pontes entre os textos reflete uma intenção semelhante de interpenetração entre as diversas mídias, movimento capaz de estabelecer novas hierarquias e estatutos aos campos da arte.

O tratamento da obra de Pedro Almodóvar remete à proposição de que a expressão artística na contemporaneidade é enriquecida a partir da diluição das fronteiras das esferas da arte e do deslocamento de elementos compartilhados, tanto na quebra da oposição entre alta arte e cultura de massa quanto no entendimento de que o audiovisual é um campo fértil para a produção híbrida, na qual a representação ganha força não pela superfície dos limites específicos de cada parte, mas pela profundidade que a interação entre elas pode gerar.

Isso surgiu de um levantamento da configuração da arte autônoma e institucional que se deu a partir da modernidade, e das iniciativas de reação a ela, principalmente o que diz respeito aos esforços das vanguardas históricas, que

²⁵⁰ Disponível em: <<http://www.elpais.com/especial/pedro-almodovar/entrevistas/rodaje.html>>. Acesso em 26 jun. 2009.

propuseram a intersecção midiática como forma de ressignificar a produção artística e desafiar as suas fronteiras, com o objetivo de incorporar novas práticas subjetivas.

De fato, apesar do intuito de ruptura e quebra da tradição, as operações vanguardistas acabaram se tornando elementos assimilados pela dinâmica de mercado e disponíveis para a reprodução em série, o que não diminui o impacto gerado pelas obras e pela postura crítica dos artistas.

Esses elementos das vanguardas, formais e de conteúdo, são recorrentemente retomados e formam uma das estruturas da tendência contemporânea de cruzamentos e de deslizamentos midiáticos, ponto de partida para repensar a discussão sobre o estabelecimento de valores simbólicos dos campos artísticos.

A ideia é enxergar nos processos contemporâneos de circulação entre os meios os campos da arte como alternativas no diálogo entre a alta cultura e a cultura de massa, e como dispositivos capazes de multiplicar e disseminar os processos de subjetivação e restaurar a transição dos seres vivos para os sujeitos, seguindo a proposta de Giorgio Agamben (2009).

Além disso, as novas tecnologias, principalmente o uso da internet e o formato de *blogs*, aqui analisado através da seção *Notas sobre 'Los abrazos rotos'*, evidenciam de que maneiras as esferas artísticas podem entrar em contato e como a convergência digital extrapola a noção individual de materialidade e de expectativas de leitura de cada meio.

A noção de intertextualidade, isto é, a forma como os filmes de Almodóvar fazem uso de outros textos no seu desenvolvimento, já foi apropriada por outros cineastas. As obras de Almodóvar se tornaram textos referenciados em outros longas-metragens.

A transformação de Almodóvar em intertexto ocorre com a utilização de suas obras dentro e fora da Europa. Como critério de escolha, foram selecionadas para análise duas produções recentes (uma de 2009 e outra de 2005): *Vicky Cristina Barcelona*, do diretor norte-americano Woody Allen e *Rainhas*, do espanhol Manuel Gómez Pereira.

5.3.

Almodóvar em outros cinemas

5.3.1.

Vicky Cristina Barcelona

Meu único arrependimento na vida é que eu não sou outra pessoa.²⁵¹ (Woody Allen)

Pretende-se analisar, portanto, os deslizamentos das obras de Pedro Almodóvar na medida em que ela é reverberada para outros filmes, falados ou não em espanhol.

Vicky Cristina Barcelona teve um orçamento US\$ 15,5 milhões, e foi exibido no Brasil pela primeira vez na mostra *Panorama do Cinema Mundial*, do *Festival do Rio 2008*. As filmagens ocorreram entre 9 de julho e 23 de agosto de 2007, e a ideia do roteiro surgiu de um convite da prefeitura de Barcelona, que se ofereceu para cobrir parte dos custos da produção caso o filme fosse rodado na cidade.

A escolha de um diretor norte-americano para a feitura de um longa-metragem que colaborasse na promoção de Barcelona causou polêmica, especialmente entre alguns artistas espanhóis, que consideraram inapropriado que uma verba de cerca de € 2 milhões fosse entregue a um cineasta estrangeiro²⁵².

Na trama, um narrador em *off* apresenta as duas amigas que dão título ao filme, Vicky (Rebecca Hall) e Cristina (Scarlett Johansson). Elas viajam juntas à Barcelona, mas vão com propósitos diferentes: Vicky, prática e organizada, decide aprofundar a pesquisa da sua dissertação de mestrado, concentrado na identidade catalã, e aproveitar a oportunidade de uma última viagem turística antes do casamento com Doug (Chris Messina).

Cristina, por sua vez, prefere a espontaneidade e a impulsividade, e viaja em busca de aventuras que a ajudem a superar um coração partido e o fracasso da realização de um curta-metragem de 12 minutos sobre o amor. Em Barcelona, as mulheres conhecem Juan António (Javier Bardem), um artista plástico recém-separado de um relacionamento melodramático com María Elena (Penélope Cruz).

²⁵¹ Disponível em: <<http://www.woodyallen.com/quotes.html>>. Acesso em 22 nov. 2008.

Com ele, as duas viajam ao vilarejo de Oviedo e a convivência os faz estabelecer um jogo de relações a quatro (Vicky, Cristina, Juan António e María Elena) tão entremeadado de encontros e desencontros que poderia ser comparado aos desamores do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade.

O longa-metragem discute tanto os caminhos necessários para o autoconhecimento quanto a perspectiva cotidiana da construção das pontes que nos unem e nos separam da figura do outro.

No final, Vicky e Cristina voltam para os Estados Unidos completamente transformadas e ao mesmo tempo rigorosamente iguais. Através das lentes e das estratégias cinematográficas do diretor, que coloca em ação os meandros do desejo e os problemas da comunicação, as duas foram obrigadas a entrar em contato e compartilhar suas subjetividades, mesmo que isto tenha significado voltar ao ponto de partida.

Este movimento parece estar ligado ao próprio processo desenvolvido pelo diretor Woody Allen, conhecido por uma filmografia associada à cidade de Nova Iorque.

As questões existenciais de seus personagens sempre foram um interesse especial do diretor, que prefere concentrar o foco das narrativas nos detalhes dos conflitos psicológicos internos ao invés da descrição de ações expansivas.

Ele mesmo já foi ator em muitos de seus longas-metragens, tendo criado um tipo que se repete em diferença a cada história: o nova-iorquino problemático apaixonado pela metrópole: “Sinto que, se eu atuo num filme sofisticado, acabo fazendo o tipo do neurótico de Nova Iorque que você já viu tantas vezes, que é, digamos, tão inteligente quanto eu na vida normal, o que não é muito” (LIMA, 2008, p.38).

Há também a valorização de uma noção de olhar estrangeiro que perpassa a produção artística do diretor, uma vez que o estrangeiro, o não-familiar, possui a qualidade de trazer o frescor do olhar e a vigilância da estranheza, de novos pontos de vista, e essa parece que ser uma das estratégias utilizadas por Allen.

Esta concepção de estrangeiro aparece, além das marcas retrabalhadas de uma cultura judaica, na representação das cidades. Até 2004, Nova Iorque é um dos personagens principais nos filmes de Allen. Depois disso, o diretor realizou

²⁵² Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/dvd/vicky-cristina-barcelona/>>. Acesso em 22 nov. 2008.

três longas em Londres (*Match Point – Ponto final*²⁵³, de 2005, *Scoop – O grande furo*²⁵⁴, de 2006 e *O sonho de Cassandra*²⁵⁵, de 2007) e em seguida, *Vicky Cristina Barcelona*, na Espanha.

No período nova-iorquino, o cineasta incorpora a cidade não só como cenário e mediação das narrativas, mas principalmente como tecido no qual as tramas desenvolvidas puderam ser costuradas e entrelaçadas. A cidade interage, revela, organiza e é somente através do âmbito urbano que os signos garantem toda a potencialidade de sentido.

Mais ainda, a metrópole, centro dos excessos – de população, de imagens, de estímulos, de trabalho, de consumo – e da vida acelerada em ritmos cada vez mais rigorosos, contribui para o crescimento das angústias e da solidão.

Os personagens de Woody Allen sofrem por estar sozinhos, mas também sofrem no contato com o outro e com si mesmos, figuras desconhecidas dentro do turbilhão do caos urbano. Somos estrangeiros em nosso próprio cotidiano e sofrer parece ser inevitável: um diálogo do filme *A Última Noite de Bóris Grushenko* (1975) reitera o argumento:

Sonja: Natasha, amar é sofrer. Para evitar o sofrimento, é necessário não amar. Mas aí, sofremos por não amar. Então, amar é sofrer, não amar é sofrer, sofrer é sofrer. Ser feliz é amar, ser feliz, então, é sofrer, mas o sofrimento nos torna infelizes, assim, para ser infeliz é preciso amar, ou amar para sofrer, ou sofrer por muita felicidade, espero que você esteja anotando tudo isso.²⁵⁶

Win Wenders (1994) analisa a concepção de cidade e suas representações no cinema. Para ele, muito mais do que planos superficiais na composição das cenas e dos eixos narrativos, os elementos urbanos possuem as marcas de identidades próprias ligadas à memória, à história e aos modos de vida de uma sociedade.

Cabe ao cinema exhibir ou ocultar estas marcas, tratando os espaços cheios e vazios com a mesma importância para que os significados se desdobrem: “Eu gosto das cidades. Mas às vezes é necessário deixá-las, contemplá-las de longe para que possamos encontrar o que nos agrada nelas” (WENDERS, 1994, p.188).

²⁵³ MATCH point. Produção de Woody Allen, 2005. 124 minutos, son., col.

²⁵⁴ SCOOP. Produção de Woody Allen, 2006. 96 minutos, son., col.

²⁵⁵ CASSANDRA’S dream. Produção de Woody Allen, 2008. 108 minutos, son., col.

²⁵⁶ Disponível em: <<http://www.woodyallen.com/quotes.html>>. Acesso em 22 nov. 2008.

O autor defende que o imaginário exerce um papel fundamental no registro e na leitura do ambiente urbano, e é através deste imaginário, unido a uma contemplação dos detalhes, do pequeno, ao invés dos excessos que ofuscam a visão, que tanto espectador como realizador podem ser estimulados.

As cidades são, portanto, espaços imaginados que permitem a narração. Esta proposição está na escolha da música-tema de *Vicky Cristina Barcelona*, *Barcelona*, do grupo *Giulia y los Tellarini*²⁵⁷.

A letra trata do amor à cidade imaginada e da dificuldade em lidar com as muitas imagens que ela produz, numa confusão entre a paisagem urbana e os conflitos das existências humanas. A procura, sem encontro definitivo, do outro e de si, tem na cidade sua materialização mais contemporânea e os impactos mais imediatos no sujeitos:

Barcelona

*Porque tanto perderse
Tanto buscarse
Sin encontrarse
Me encierran los muros de todas partes*

*Barcelona te estás equivocando
No puedes seguir ignorando
Que el mundo sea otra cosa
Y volar como mariposa.*

*Barcelona hace un calor que me deja
fría por dentro
con este vicio
de vivir mintiendo*

*Que bonito seria tu mar
si supiera yo nadar.*

*Barcelona, y mientras estea llena
De cara de gente extranjera,
Conocida, desconocida ...
y vuelta a ser transparente.*

*No insisto más Barcelona
si no es cosa de tus ritos (o gritos?)
tu laberinto extrovertido.*

*No he encontrado la razón porque me duele el corazón
porque es tan fuerte que sólo podré vivirte en la distancia*

²⁵⁷ Curiosamente, a música foi selecionada porque o grupo deixou um CD na recepção do hotel de Woody Allen, que por acaso resolveu escutá-lo durante um trajeto de carro.

*y escribirte una canción.
Te quiero Barcelona*

*Ella tiene el poder
Barcelona es poderosa*

Os versos denunciam o binômio transparência-opacidade dentro da cidade, a transparência da familiaridade da ideia da cidade narrada e a opacidade do contato com o desconhecido, termos de uma configuração intercambiante – “*Barcelona, y mientras estea llena / De cara de gente extranjera, / Conocida, desconocida ... / y vuelta a ser transparente*”.

O estrangeiro é uma maneira de revelar a cidade e ao mesmo tempo um comportamento a ser assumido, já que o olhar de estranhamento é o que revigora a narração de Barcelona: “*porque es tan fuerte que sólo podré vivirte en la distancia*”. A vida na cidade só atinge a plenitude na escrita da canção.

Para Nelson Brissac (1992), é necessário converter a cidade em paisagem, para que ela possa ser redescoberta e revelada a partir do estranhamento. Esta habilidade de conversão está concentrada em três figuras principais - o *flâneur*, o viajante e a criança –, todas capazes, a seu modo, de construir através da experiência da distância, o olhar sem vícios que percebe os elementos a sua volta como se pela primeira vez.

A ideia é tornar desconhecido o que é conhecido para que as imagens da cidade ganhem vida, e não pareçam mera repetição, indistinguíveis na profusão de traços semelhantes e sem sentido²⁵⁸.

A partir do filme *Scoop*, o olhar cinematográfico de Woody Allen sobre a cidade é construído de maneira diferente. Ele se torna um estrangeiro em outro país, e assume esse papel para estabelecer uma relação entre as culturas, os valores e os idiomas, exercício que está mais evidente no caso de *Vicky Cristina Barcelona*.

Ao ser perguntado, em uma das entrevistas de divulgação do filme, se houve alterações em seu processo criativo por ter de gravar em locações na Espanha com

²⁵⁸ Diz o autor: “As cidades habitam os homens ou são eles que moram nelas? Hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre. Reduzidos a locais moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos. É o aparente paradoxo da obra de Benjamin: o encontro da cidade com os homens se dá quando estes percorrem terras desconhecidas ou quando se fazem estranhos em sua própria cidade” (BRISSAC, 1992, p.73).

parte da equipe sendo espanhola, o cineasta respondeu: “Sim, simplesmente por ir a um país estrangeiro e estar em um ambiente completamente diferente. O fato de que, neste filme, trabalhei com pessoas que não falavam minha língua me obrigou a ter ideias muito diferentes”²⁵⁹.

Enquanto a Nova Iorque da filmografia era retratada por um de seus habitantes, alguém que passou toda a vida na cidade e fez dela inspiração, tema e personagem, Barcelona e Olviedo, embora compostas com um preciosismo fotográfico, são capturadas pelas lentes de um visitante.

As cidades espanholas são apresentadas na sua camada mais externa, como cartões postais, em parte pela referência ao turismo que Vicky e Cristina (também estrangeiras) fazem, em parte pela cristalização de um olhar que propositadamente valoriza a superfície, justamente para denunciar que os conflitos estão nos interiores dos sujeitos e não no local onde eles se encontram:

A “terra estrangeira” não se define pelo que está territorialmente distante ou alheio, em oposição a um lugar de origem. A antiga preocupação antropológica com o outro e com os outros se reafirma enquanto importante questão da contemporaneidade, mas o estrangeiro se redefine como o que constitui a cidade que habitamos (VIEGAS, 2000, p.115).

Em análise do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, Ana Cláudia Viegas (2000) propõe que mais que revelar os conflitos interiores, a incorporação do estrangeiro na narrativa cinematográfica obriga o contato com o outro e com si mesmo, independente da locação escolhida para a ação. Enfrentar a questão da diferença nas muitas situações em que ela se apresenta é uma tarefa comum e necessária aos sujeitos na contemporaneidade.

Doug amava Vicky, que amava Juan António, que amava María Elena, que amava Cristina, que não amava ninguém. Doug se casou, Vicky recebeu um tiro, Juan António se separou, María Elena tentou se matar e Cristina continuou sem amar ninguém. A brincadeira com o poema de Drummond, embora despretensiosa, demonstra a dificuldade de relacionamento tematizada em *Vicky Cristina Barcelona*:

²⁵⁹ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,entrevista-woody-allen-fala-sobre-vicky-cristina-barcelona,224570,0.htm>>. Acesso em 22 nov. 2008.

Vicky Cristina Barcelona tem personagens movidos primordialmente por angústias interiores. São artistas e intelectuais que, embora inteligentes e sofisticados, têm dificuldade de lidar com as próprias emoções. (...) Esses personagens que passam a povoar os filmes do diretor a partir de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* e *Manhattan* serviam a uma finalidade dramática recorrente: mostrar como pessoas com muita sensibilidade ou alto QI podiam se comportar de maneira patética ou mesmo bizarra na hora de lidar com as próprias emoções (LIMA, 2008, p.36-39).

No choque entre o Novo e o Velho Mundo, países diferentes, línguas diferentes, projetos diferentes, tudo se direciona para que o contato com o outro seja constituído de uma complexidade ameaçadora.

O filme expõe a todo momento os modos de vida como sendo duplos – os caminhos que trilhamos e os desejos que são deixados de lado – e a alternância e a dúvida movimentam a narrativa.

É Vicky a protagonista do filme, quem centraliza a tensão psicológica principal. As experiências dos demais se cruzam e estabelecem pontes para a história de Vicky, e para o aprofundamento da discussão sobre os tabus e as convenções sociais que envolvem os relacionamentos humanos e a natureza dos sentimentos afetivos.

A dificuldade de adaptação, questão que aparece desde o início do cinema de Allen, é neste filme o cerne da trama. Isto fica claro, por exemplo, nas barreiras linguísticas enfrentadas pelos personagens: nem Vicky nem Cristina falam espanhol, e enquanto a primeira tenta aprender o idioma num curso – assumindo num dado momento sua incapacidade de lidar com a língua fora dos livros – a segunda não consegue se comunicar plenamente nem com Juan António nem com María Elena.

A diferença entre as línguas, mais do que uma marcação do elemento estrangeiro, é também um reforço dos problemas de comunicação entre as personagens. Problemas estes que estão presentes tanto no diálogo entre elas quanto na delimitação de seus próprios desejos.

Neste sentido, Homi Bhabha (2007) retoma de Benjamin o conceito de “estrangeiridade” para analisar a encenação da diferença cultural: a língua assume um caráter performático na medida em que a sua construção e as suas utilizações se dão em ato, em processo, e a associação da linguagem à comunicação cria sistemas diferenciais de significação social e cultural.

Em um diálogo com Vicky, Juan António explica que seu pai, apesar de poeta, não quis aprender outras línguas além do espanhol para não perder a pureza da língua pátria, que pode ser perdida na tradução.

Bhabha considera que no processo de tradução linguístico e cultural, o conteúdo é tornado desconectado pela forma da significação, mas isso pode enriquecer os sentidos a partir do estranhamento gerado:

A “estrangeiridade” da língua é o núcleo do intraduzível que vai além da transferência do conteúdo entre textos e práticas culturais. A transferência de significado nunca pode ser total entre sistemas de significados dentro deles, pois “a linguagem da tradução envolve seu conteúdo como um manto real de amplas dobras... ela significa uma linguagem mais exaltada do que a sua própria e, portanto, continua inadequada para o seu conteúdo dominante e estrangeiro” (BHABHA, 2007, p.230).

Esta “inadequação” é o que mantém o frescor das trocas, das apropriações mútuas e das resignificações propostas numa perspectiva transcultural, capaz de promover o contato sem neutralizar nenhuma das partes envolvidas, na medida em que resguarda as diferenças.

Durante todo o filme há o esforço de Juan António para que María Elena falasse inglês diante de Cristina. A sequência em que ela revela aos amantes sua infelicidade e a necessidade de terminar a relação é centrada na falta de diálogo.

A moça não sabe realmente o que quer, mas decide que aquele relacionamento não preenche seus anseios da forma como gostaria. Ela faz um discurso em inglês para explicar a situação e é recebida com uma reação extrema de María Elena, que, contrariada, começa a gritar ofensas e lamentos, em espanhol.

Cristina também busca ao longo da trama maneiras de se expressar, de exteriorizar suas angústias e sua visão de mundo. Ela vai à Espanha depois de um projeto cinematográfico mal-sucedido e, ao conhecer Juan António e os amigos dele, tenta escrever poesias para registrar seus sentimentos e apreensões. É na fotografia, graças ao apoio dos dois amantes, que ela encontra, mesmo que brevemente, uma linguagem artística.

Há muitas línguas presentes em *Vicky Cristina Barcelona*: a distância entre o inglês e o espanhol, trazidos em ato pelos personagens que carregam em si as

referências de suas origens, a expressão através da arte, fotografia, poesia, pintura, e a intertextualidade construída através do cinema.

Allen faz uso de clichês e de estereótipos para marcar, através do humor, o choque entre as culturas: os norte-americanos, racionais e analíticos, ponderam cada aspecto de cada situação e são um grupo envolvido em relações de trabalho – tanto Doug quanto Mark são bem-sucedidos profissionais de grandes empresas; Vicky analisa as vantagens do casamento a partir das possibilidades materiais e do conforto de uma relação previsível.

Os espanhóis, por outro lado, são passionais e caóticos: seus problemas são resolvidos não a partir de considerações e análises racionais, mas pelo embate direto entre corpos e sujeitos, que ao chegarem ao limite e ao extremo, podem atingir a catarse.

Além disso, a composição cinematográfica da Espanha retoma certas referências-tema a partir de duas orientações: a primeira delas, os pontos turísticos de Barcelona, clichês da expectativa da viagem turística retratados somente em sua superfície, como um cartão postal. Vicky e Cristina viajam para o autoconhecimento e não aprofundam sua relação com a cidade.

Mesmo assim, Barcelona dá nome ao filme²⁶⁰, e o cineasta pretende com isso apresentar a cidade que permite que a trama seja tecida e que as mulheres se encontrem, apesar de Barcelona, em muitos aspectos, se perder na tradução.

A segunda orientação é a referência ao cinema de Pedro Almodóvar. A influência almodovariana vai desde a palheta de cores fortes e o reforço dos tons vermelhos presentes na fotografia, passando pelos relacionamentos pontuados pelo desejo, pelas mulheres que dominam a narrativa e pelos tipos exagerados, até a escolha de Javier Bardem e Penélope Cruz como personagens do núcleo principal.

Os atores são presença recorrente nos filmes de Almodóvar, e diferentemente de quando participam de longas-metragens hollywoodianos, nas produções espanholas geralmente falam a língua nativa e não o inglês.

Penélope Cruz, em especial, atuou em *Carne trêmula*, *Volver* e *Abraços partidos*. A atriz, que já tinha sido indicada anteriormente por *Volver*, venceu o

²⁶⁰ Na maior parte dos mercados nos quais o filme foi lançado comercialmente, o título *Vicky Cristina Barcelona* foi mantido (Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0497465/>>. Acesso em 22 nov. 2008).

Oscar em 2009 na categoria de melhor atriz coadjuvante pela atuação em *Vicky Cristina Barcelona*. Cruz agradeceu justamente ao cineasta espanhol pelo apoio ao longo de sua carreira²⁶¹.

Vale ressaltar que os elementos almodovarianos são utilizados por Allen na forma de clichês, como estratégia de efeito para cristalizar uma visão de Espanha a ser problematizada e ironizada e para que o humor e a paródia ganhem mais força. Embora os dois diretores utilizem processos diferentes, a linguagem cinematográfica intertextual é uma das chaves de leitura para o filme.

A figura do narrador em *off* é outra referência à linguagem. Os personagens não se entendem entre si e não sabem exatamente o que querem, e no jogo do desejo e da decepção é preciso que o espectador participe da tensão e não se perca nos conflitos, percebendo a duplicidade entre falas e ações. O desfecho da história é apresentado da seguinte forma:

Narrador (em *off*): Vicky voltou para casa para ter o seu casamento grandioso com Doug. Para a casa que eles finalmente decidiram comprar. E para viver a vida que ela previu para si antes daquele verão em Barcelona. Cristina continuou procurando... certa somente, daquilo que ela não queria.²⁶²

O tema da dissertação de Vicky ressalta ainda mais a duplicidade: a identidade catalã, por si só um recorte problemático, é estudada através de uma análise, feita por uma estrangeira, dos pontos turísticos e saraus de Barcelona e Olviedo.

Porém, ninguém no filme fala catalão – uma língua historicamente marcada como a materialização de conflitos com a cultura espanhola – e esta intencionalidade parece ser o diretor perguntando: o que é identidade catalã? Será que isto existe?

²⁶¹ “A espanhola Penélope Cruz venceu o primeiro prêmio da noite e faturou o Oscar de melhor atriz coadjuvante por sua participação no filme “Vicky Cristina Barcelona”, de Woody Allen. Apesar disso, fez questão de homenagear o cineasta Pedro Almodóvar, “por tantas aventuras juntos”. (Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1014307-7086,00PENELOPE+CRUZ+GANHA+O+OSCAR+E+HOMENAGEIA+ALMODOVAR.html>> Acesso em 22 fev. 2009)

²⁶² Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0497465/quotes>>. Acesso em 22 nov. 2008.

Hans Ulrich Gumbrecht²⁶³ (1999) propõe que consideremos a noção fechada de identidade, sempre ligada ou à nostalgia de uma origem perdida, ou ao ressentimento da falta de liberdade pela opressão.

Por isso, esta perspectiva sempre tende a restringir a diversidade e a pluralidade, o que leva o autor a sugerir a iniciativa de “minimizar o uso dos conceitos coletivos e individuais de identidade” (1999, p.123) para que as experiências dos indivíduos e das coletividades possam ser multiplicadas.

A ideia é a abertura, não isenta de dificuldades, para a acumulação de várias identidades, um jogo flexível de papéis sociais que permita que o sujeito desloque constantemente a subjetividade e a alteridade.

Neste sentido, ao ironizar os estereótipos identitários, subvertendo os clichês de comportamento e de estilos de vida, Woody Allen monta sua “carteira de identidades”, no plural como a sugestão de Gumbrecht (1999), e cria uma narrativa que defende a necessidade de se arriscar para mantermos nossa humanidade.

5.3.2. *Rainhas*

A primeira versão do roteiro de *Rainhas* começou a ser desenvolvida dois anos antes do seu lançamento comercial, fruto da parceria entre Manuel Gómez Pereira, Joaquín Oristrell e Yolanda García Serrano, trio que já havia trabalhado em conjunto em três outros longas-metragens²⁶⁴.

Rainhas foi o primeiro filme completamente produzido pela *Warner Espanha*. O argumento já estava sendo desenvolvido por Oristrell e Serrano, mas Gómez Pereira não assumiu o projeto imediatamente devido a outros compromissos profissionais.

A *Warner* decidiu esperar pelo diretor e convidá-lo para também participar da feitura do roteiro. Desde o início, o mais importante para o cineasta era a escolha do elenco, conforme a vice-presidente de produções europeias da *Warner Bros.*, Simona Benzakein: “a ideia era reunir as atrizes mais famosas da Espanha para interpretar as mães, e a um grupo de jovens e promissores atores para

²⁶³ In: JOBIM, 1999.

²⁶⁴ Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0434304/>>. Acesso em 05 jan. 2012.

interpretar seus filhos. O argumento do filme, ainda que se tratasse de uma comédia, era delicado, e por isso a escolha do elenco não podia falhar”²⁶⁵.

Confome Peter Besas²⁶⁶ (1997), no que se refere ao mercado cinematográfico espanhol, historicamente as comédias no cinema que apresentam uma combinação específica de elementos têm tido um bom aproveitamento de bilheteria:

Aqui estão os gêneros com os quais a Espanha pode se manter: o humor local, as celebridades locais, as gírias locais, as situações locais que atraem a audiência, com o grupo atual de atores populares localmente. (...) Como as comédias de antigamente, tão difamadas na época pelos críticos e intelectuais, esses filmes podem por vezes ser muito engraçados e bem roteirizados. Mas eles são geralmente fracassos fora do país. No entanto, se os custos da produção forem mantidos com o menor valor possível, eles podem ser minas de ouro – bem... minas de cobre (KINDER, 1997, p.256. Tradução minha).

As filmagens começaram em 17 de agosto de 2004 e duraram nove semanas. Por contar com um elenco numeroso e uma grande quantidade de locações em Madri, durante o verão, quando a cidade recebe mais turistas, as gravações exigiram um esquema de preparação das locações e planejamento das agendas do elenco.

O filme se passa em um período de menos de uma semana, logo após a aprovação legal do casamento homossexual na Espanha. Vinte casais *gays* decidem realizar uma cerimônia de casamento civil coletiva, transformando o enlace num grande evento.

Apesar de o roteiro ter sido iniciado antes, o lançamento oficial do filme foi programado para o segundo semestre de 2005, depois que a Espanha se tornou, em 30 de junho de 2005, o quarto país no mundo a legalizar o casamento entre casais do mesmo sexo²⁶⁷. O objetivo era aproveitar a repercussão da decisão e aumentar a procura do público pelo lançamento.

O foco da narrativa está em cinco dos casais que participarão da cerimônia coletiva. A princípio, são apresentadas cinco histórias paralelas que só têm em comum o casamento, mas ao longo da trama cada núcleo interage com os outros.

²⁶⁵ Disponível em: <<http://www.warnerbros.es/movies/reinas/>>. Acesso em 05 jan. 2012. Tradução minha.

²⁶⁶ In: KINDER, 1997.

²⁶⁷ Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/world/2005/jun/30/gayrights.spain>>. Acesso em 05 jan. 2012.

Embora o título possa remeter a uma expressão associada ao universo *gay* (*queen*), as rainhas do filme são as mães dos rapazes que pretendem se casar. São elas também as protagonistas, cada uma encabeçando uma das tramas paralelas.

Ofelia (Betiana Blum) é a dona de um restaurante na Argentina que decide vender o seu negócio para presenciar o casamento do filho Óscar (Daniel Hendler) e morar em Madri na casa dele.

Reyes (Marisa Paredes) é uma atriz de sucesso que é contra o casamento do filho Rafa (Raúl Jiménez) com Jonás (Hugo Silva), o filho de Jacinto (Lluís Homar), o jardineiro da família.

Nuria (Verónica Forqué) é uma ninfomaníaca em tratamento psiquiátrico que vai de Barcelona até Madri de trem como convidada da união entre o filho, o deputado Narciso (Paco León), e Hugo (Gustavo Salmerón).

Magda (Carmen Maura) é a dona do hotel onde a cerimônia coletiva será realizada, e está mais preocupada com a promoção do hotel – que atende exclusivamente ao nicho homossexual – do que o casamento do filho Miguel (Unax Ugalde) com Óscar.

Por último, Helena (Mercedes Sampietro) é uma juíza divorciada que não quer chamar a atenção da imprensa sobre a união de seu filho Hugo com Narciso, e por isso recusa o convite para ser a celebrante da cerimônia.

Os preparativos e a antecipação do casamento, bem como o contato entre as famílias dos noivos acaba gerando uma série de conflitos que alimentam as situações de comédia e culminam na resolução dos problemas que cada personagem enfrentava.

Óscar e Miguel superam o excesso de zelo e a intromissão de Ofelia e a falta de interesse e carinho de Magda para começar a vida juntos; Rafa consegue se reconciliar com a mãe, que acaba assumindo um romance com Jacinto. O jardineiro se mostra um admirador de longa data de Reyes e retoma uma relação de afeto com o filho Jonás.

Hugo, após uma noite com Nuria, descobre a respeito das traições de Narciso e consegue se reaproximar do noivo e dos pais, e Helena aceita ser a juíza do casamento coletivo; Depois de resolver o problema da greve dos funcionários do hotel com a ajuda de Ofelia, Magda decide mudar a sua vida.

O filme recorre claramente a certos traços do cinema de Pedro Almodóvar, a começar pela seleção do elenco. Das cinco protagonistas, três são atrizes cujos

rostos são conhecidos no cinema de Almodóvar: Marisa Paredes, Verónica Forqué e Carmen Maura.

O objetivo inicial de Gómez Pereira era que fossem quatro as musas de Almodóvar trabalhando em seu filme. Quando Victoria Abril recusou o convite, o cineasta teve que adaptar a história a apenas três²⁶⁸.

Além de atuarem no mesmo filme, as personagens que as atrizes assumem estão relacionadas aos papéis de maior destaque que desempenharam no cinema almodovariano. Magda, bem-sucedida profissionalmente e com bom poder aquisitivo, se assemelha à Pepa, papel de Maura em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

O relacionamento dela com o marido distante é uma citação de aspectos da relação entre Pepa e Iván, desde a falta de contato entre o casal até a maneira como eles conversam – as mensagens na secretária eletrônica do início dos anos de 1990 são atualizadas em *Rainhas* pelas videoconferências.

Do mesmo modo que a separação desequilibra o cotidiano de Pepa, o caos se estabelece na vida da empresária Magda quando os funcionários do hotel, incluindo o seu amante Tito (Fernando Valverde), fazem greve por melhores salários. E como Pepa, Magda termina descobrindo a sua própria força e decide resolver seus problemas e se separar do marido ausente.

A Reyes de Marisa Paredes parece baseada na personagem Becky del Páramo, de *De salto alto*. As duas são atrizes de sucesso com relações conturbadas com seus filhos e mal-resolvidas amorosamente.

Como na casa de Becky, há imagens de Reyes no maior quadro exposto na parede de sua casa e em determinado momento, quando perguntada se já tinha passado por uma situação delicada, Reyes responde: “– Já trabalhei com Almodóvar!”

E da mesma forma que Becky, Reyes não se conforma com a escolha amorosa do filho. Enquanto Rebecca se casou com um ex-amante da mãe, Rafa escolhe o filho do jardineiro, que se torna o interesse amoroso de Reyes.

A personagem de Verónica Forqué se aproxima da maquiadora Kika, do filme de mesmo nome. Capaz de declarações de uma sinceridade extrema, tanto

²⁶⁸ Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0434304/>>. Acesso em 05 jan. 2012.

Nuria quanto Kika demonstram uma inocência que parece deslocada dentro do contexto sexual do filme.

Ao invés de sofrer violência sexual, como o abuso sofrido por Kika, Nuria é, ela mesma, a predadora sexual. Depois de já ter tido um encontro sexual com um estranho no banheiro do trem no início do filme, ela passa a noite com o noivo do filho, provocando a separação do casal.

Kika mantinha um relacionamento com pai e filho e, separada dos dois, termina indo embora de carro com um estranho que lhe oferece carona. Nuria faz sexo com Hugo, e depois de conseguir a reconciliação dele com Narciso, parte sozinha – dessa vez de trem – com a companhia de um estranho que lhe consola.

Juntamente com as mulheres, Lluís Homar também já havia trabalhado com Almodóvar em *A má educação* (e voltou a trabalhar posteriormente em *Abrços partidos*). Como Berenguer, Jacinto tem algo a esconder, um segredo que o atormenta: a admiração e o amor platônico que nutria pela patroa Reyes. A ideia de mostrar um personagem com várias camadas foi suavizada em *Rainhas* pelo tom da comédia.

Além da associação dos atores e dos personagens de Almodóvar, a estrutura de *Rainhas* resgata algumas das características mais célebres das produções do diretor. A primeira delas é centralizar a narrativa nas mulheres, que protagonizam a ação.

São elas que resolvem as dificuldades, seja revelando a infidelidade do próprio filho, seja preparando um banquete para mais de uma centena de pessoas com a ajuda de outras mães. O poder de ultrapassar os reveses está com elas.

Soma-se a isso o fato de todas as mulheres representadas em *Rainhas* serem personagens independentes. À exceção de Magda, nenhuma delas é casada e todas têm autonomia financeira.

A perspectiva da maternidade é explorada em *Rainhas* como ponto central. De acordo com o Gómez Pereira, o objetivo era “desmistificar o mito das mães. Contar que elas têm os seus defeitos, que não são perfeitas e que, acima de tudo, inclusive acima de seus filhos, são mulheres”²⁶⁹. O tema do casamento funciona como uma situação de estresse que desencadeia nas mulheres reações extremas, de ciúmes, solidão, raiva e vulnerabilidade.

²⁶⁹ Disponível em: <<http://www.warnerbros.es/movies/reinas/>>. Acesso em 05 jan. 2012. Tradução minha.

Novamente recorrendo a Almodóvar, as mulheres de *Rainhas* também estão à beira de um ataque de nervos. Cada uma tem que lidar com suas próprias inseguranças e acertar as relações com os filhos que estão prestes a se casar.

No que se refere aos elementos visuais do filme, mais uma vez a comparação com a filmografia almodovariana é inevitável. *Rainhas* faz referência especialmente à fase inicial do trabalho de Almodóvar, a década de 1980 e o começo da década de 1990.

Já no *trailer*, os personagens de *Rainhas* são apresentados em dois grupos – homens e mulheres – dentro de uma arte colorida e exagerada, que brinca com a ideia do arco-íris. Dentro do filme, os cenários, os figurinos e as situações criam um ambiente *kitsch* dá à narrativa um reforço visual para a comicidade, mas faz com que ela perca um pouco de sua atualidade.

Em outras palavras, ao investir no colorido exagerado dos cenários, dos figurinos e dos objetos de cena, *Rainhas* acaba parecendo mostrar uma década a menos do que em tese é o presente da narrativa.

O tema da homossexualidade também é um elo de ligação com Pedro Almodóvar. Apesar de possuírem origens distintas, os personagens estão ligados, além do casamento, pelo contato mais ou menos direto com a homossexualidade e as reações geradas a partir dela.

Ao mesmo tempo em que tenta construir um relato cômico das mudanças sociais da Espanha contemporânea, *Rainhas* quer também retratar o que permanece inalterado nas relações interpessoais, principalmente a maternidade e o amor.

Gómez Pereira afirma que “algo característico dos personagens de *Rainhas* é que todos, tanto as mães como os filhos, se esforçam para querer e ser queridos. Todos buscam o amor. Eles, em seus pares e em suas mães, e as mães em seus filhos e ao seu redor”²⁷⁰.

A busca pelo amor é um caminho tortuoso e complicado, mas essas dificuldades dão justamente a base para o tom de comédia que prevalece no filme. Além disso, embora o ponto de partida do longa seja o evento do casamento *gay*, o sentimento amoroso é também buscado pelas mães, que querem se sentir desejadas e amadas ainda mais do que os seus filhos.

²⁷⁰ Disponível em: <<http://www.warnerbros.es/movies/reinas/>>. Acesso em 05 jan. 2012. Tradução minha.

Apesar de mostrar um curto período de tempo, *Rainhas* é todo construído a partir de *flashbacks*. As sequências são divididas em episódios – cada grupo de cenas apresentado antes é sucedido pelo grupo cronologicamente anterior. Ou seja, o espectador vê uma parte da ação e em seguida assiste aos eventos que a desencadearam.

Organizar a narrativa através de grupos de sequências não lineares gera uma série de elipses que têm o intuito de ampliar a curiosidade do espectador acerca das razões que provocaram cada fato. Esse uso dos *flashbacks*, mesmo que para curtos períodos de tempo também pode ser referenciado ao cinema almodovariano, a exemplo da utilização da estratégia em filmes como *Tudo sobre minha mãe*, *Fale com ela* e *A má educação*.

Não por acaso, *Rainhas* foi editado por Pepe Salcedo, o principal editor da *El Deseo S.A.* Habitado a montar as películas de Almodóvar, Salcedo transmitiu a *Rainhas* certos elementos do ritmo dos primeiros filmes do cineasta.

Todas essas características e pontos de contato com a produção almodovariana funcionaram como chamarizes para o lançamento comercial do filme, mas o uso de alguns dos elementos recorrentes do cinema de Almodóvar – o elenco, o protagonismo feminino, a temática homossexual, o uso de *flashbacks*, a escolha de figurinos e cenários exagerados e coloridos – ficou deslocado dentro de *Rainhas*.

Isso porque o maior problema da aproximação entre o filme de Gómez Pereira e o trabalho de Almodóvar é que o uso dos intertextos não tem a intenção de deslizá-los ou resignificá-los, apenas a de apropriar-se deles literalmente.

As marcas almodovarianas em *Rainhas* são simplificadas e servem mais como estratégias para aumentar o apelo comercial do filme do que tentativas de multiplicar as camadas de leitura da obra. A expectativa da *Warner* era que sua primeira produção na Espanha arrecadasse bons números na bilheteria fazendo uso de elementos de sucesso.

É interessante notar que o adjetivo “almodovariano” produz efeitos comerciais mesmo quando não está relacionado aos filmes do cineasta. Parece que a ideia em *Rainhas* era justamente unir a atenção dada à polêmica da legalização da união civil homossexual ao prestígio que Pedro Almodóvar conquistou tanto na Espanha como no resto do mundo.

O movimento que os filmes de Almodóvar acompanham em termos de adequação às exigências dos grandes estúdios é bastante singular. Diferentemente de *Rainhas*, que teve todo o processo de planejamento e realização supervisionado pela *Warner*, os longas-metragens de Almodóvar, produzidos pela *El Deseo*, desfrutaram de uma autonomia produtiva.

Mesmo assim, ou talvez por isso, as obras já se tornaram expressivos casos de sucesso em quantidade de espectadores e bilheteria, dentro e fora da Espanha, sendo mobilizadas atualmente como intertextos para outros diretores.