JOÃO EDUARDO HIDALGO

O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR CABALLERO.

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, na área de concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática, Linha de pesquisa: Sistemas de Significação em Imagem e Som, sob a orientação da Prof^a Dr^a Mariarosaria Fabris.

São Paulo, 2007

A tese, *O Cinema de Pedro Almodóvar Caballero*, realizada por João Eduardo Hidalgo, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, foi _____ em defesa realizada no dia _____ de _____ de 2007, pela Banca composta por:

Prof.(a) Dr.(a)

Prof.(a) Dr.(a)

Prof.(a) Dr.(a)

Prof.(a) Dr.(a)

Prof.(a) Dr.(a)

Resumo

O presente trabalho investiga a obra de Pedro Almodóvar Caballero, cineasta espanhol; mostrando que sua principal marca autoral é trabalhar com elementos da Cultura *Pop*, fundamentalmente a citação, pastiche e a paródia; mesclados com sua experiência pessoal, da infância em La Mancha, e da busca pela liberdade na Madri, de *La Movida*, do final do franquismo e da transição para a democracia.

Usando a teoria da paródia, como fundamentação teórica, demonstram-se como os filmes de Almodóvar dialogam com textos fílmicos os mais variados, incorporando-os à sua narrativa e imprimindo nela uma marca original e internacionalmente reconhecível. Traça-se uma filmografia crítica da recepção de seus filmes, no contexto em que surgiram no cenário da cultura marginal *underground* dos anos 1970, e seu pleno desenvolvimento e maturidade no circuito comercial, a partir da década de 80.

Centrando-se a análise em *Todo sobre mi madre*, demonstra-se o nível de diálogo estabelecido com a obra de John Cassavetes, Federico Fellini e na retomada de sua própria obra, como fonte de citação, como o diálogo estabelecido entre *La flor de mi secreto*/*Todo sobre mi madre*.

Palavras-chave:

Pedro Almodóvar; Cinema Espanhol; La movida; *Pop* madrileno; Paródia.

Abstract

This study carries out research into the work of Pedro Almodóvar Caballero. The great Spanish director has, like author mark, working with icons of *Pop Culture*, essentially quoting and parody; mixing with his own childhood personal experience, in *La Mancha*, and the freedom conquered within the Madrid of *La Movida*; post-franquism period of transition through democracy.

Based on the parody theory, this work shows like the movies of Almodóvar talk/exchange subjects with others movie images of different kind, getting them incorporated on its narrative, providing his movies of an original and international hallmark. It sets a critical filmography of how was the reception of his films, within the *underground* culture they had born, in the '70, and its total development and maturity on the commercial circuit of the earlier '80.

The central point of the analysis is the movie *All about my mother*, fixing the level of the dialogue established with John Cassavetes' *Opening night* and some characters of Federico Fellini, like Cabiria and Gradisca; and so on, the recycle of the own Almodóvar's previous works, like source of quote, like the exchange made between *The flower of my secret* and *All about my mother*.

Key-words:

Pedro Almodóvar; Spanish Cinema; *La movida*; Madrid *Pop Culture*; Parody.

SUMÁRIO DA TESE

Introdução	07
CAPÍTULO I – Cinema espanhol	10
1.1 Nascimento, Barcelona, a capital do cinema mudo	10
1.2 Cinema dos anos 30 e 40	16
1.3 Cinema depois de franco, anos 50, <i>Conversaciones de Salamanca</i>	25
1.4 <i>Nuevo Cine Español</i> (NCE) e a <i>Escuela de Barcelona</i> (EB)	30
1.5 <i>El destape</i> e o cinema <i>Underground</i> , os anos 70 e 80, primeiros trabalhos de Almodóvar	35
1.6 Anos 90 e cinema da contemporaneidade	41
 CAPÍTULO II – <i>La Movida</i>	 43
2.1 Madrid a capital do <i>Rollo</i>	43
2.1.1 <i>A Pop Art</i>	49
2.1.2 Andy Warhol	51
2.2 Manifestações artísticas	56
2.2.1 A música é o centro do espetáculo	62
2.3 Os filmes de la movida:	65
2.3.1 <i>Arrebato</i>	65
2.3.2 <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón</i>	72
2.3.3 <i>Laberinto de pasiones</i>	78
2.4 <i>La Edad de Oro</i> de Paloma Chamorro e <i>Tráiler para amantes de lo Prohibido</i> (1984), único trabalho de Almodóvar para a televisão.	82
2.5 <i>La movida se fue</i>	90
2.6 A idade da paródia	94
 CAPÍTULO III – Pedro Almodóvar Caballero	 100
3.1 <i>La Mancha</i>	100
3.2 <i>La ley del deseo</i> , o estilo Almodóvar se internacionaliza	111
3.3 <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> e <i>¡Átame!</i> o reconhecimento mundial e o sucesso na Espanha	115

3.4	<i>Tacones lejanos</i> e <i>Kika</i> .	122
3.5	A trilogia Almodovariana fundamental: <i>La flor de mi secreto</i> , <i>Carne Trémula</i> e <i>Todo sobre mi madre</i> .	125
3.6	<i>Hable con ella</i> , domínio estilístico	127
3.7	<i>La mala educación</i> , uma pedra no meio do caminho	130
3.8	A auto-citação, o roteiro de <i>Volver</i> e <i>La flor de mi Secreto</i>	133
3.9	<i>La Almodóvar Factory</i> , a produtora <i>El deseo</i>	136
CAPÍTULO IV – Todo sobre mi madre		138
4.1	O 13º filme	138
4.2	Questão de gênero: um melodrama particular	140
4.3	As citações como matéria de construção do texto filmico	141
4.4	Citações literárias: Truman Capote, Boris Vian e García Lorca	147
4.5	Citações cinematográficas: <i>All about Eve</i> , <i>A street car named disare</i> , <i>Opening Night</i> e <i>O Sétimo Selo</i> .	148
4.6	<i>Cabiria</i> e <i>La Gradisca</i> , de Fellini, na composição de <i>La Agrado</i> .	151
Considerações finais		157
Bibliografia		160
Anexo 1: Indicações ao Óscar recebidas por filmes espanhóis		171
Anexo 2: Documentos sobre a indústria cinematográfica espanhola		173
Anexo 3: Listagem de filmes vistos		173

Introdução

Espanha, 1975, morre Francisco Franco, ditador que conduziu a nação por quase 40 anos, a vida cultural e social esteve sob seu estrito domínio. Sua sombra domina toda a produção cinematográfica do período, seu desaparecimento provoca uma ruptura e uma busca por novos destinos.

Durante os longos anos da ditadura franquista, o cinema espanhol ficou submetido aos desígnios do estado, o cinema chamado *franquista*, foi um cinema dirigido e censurado. O tradicionalismo, as idéias simplistas e uma ideologia reacionária, eram a base do governo de Franco; o cinema como veículo de massas o reproduzia. As produções, em sua maioria, eram filmes históricos, de exaltação patriótica, que davam a versão histórica que interessava aos dirigentes e muitos filmes religiosos. Um exemplo do cinema do período é *Marcelino pan y vino*, de Ladislao Vajda, de 1955, e *Balarrasa* de 1950, que consegue unir no protagonista a igreja e o exército.

Mas alguns cineastas conseguiam, através de metáforas e artifícios, mostrar as aspirações e desejos da sociedade submetida. São essenciais na filmografia da época Bardem com *Muerte de un ciclista* (1955) e *Calle Mayor* (1956), Marco Ferreri com *El Pisito* (1958) e *El Cochecito* (1960) e Carlos Saura com *Los Golfos* (1959) *Llanto por un bandido* (1963) e *Ana y los lobos* (1972).

Dentro do cinema espanhol Luis Buñuel (1900-1983), é uma figura emblemática. Buñuel que viveu na *Residencia Estudiantil* de Madrid, junto com Federico Garcia Lorca e Salvador Dalí, aderiu ao movimento surrealista de André Breton e realizou, em 1928, na França, seus primeiros filmes: *Un chien andalou*, em colaboração com Dalí, e em 1930, *L'age D'or*. Na Espanha rodou em 1932, *Las hurdes*,

tierras sin pan, com recursos próprios, tendo montado o filme na mesa da cozinha de sua casa. Com a subida de Franco ao poder Buñuel exilou-se no México e posteriormente na França, da obra mexicana destaca-se *El ángel exterminador*, de 1962, *Abismos de pasión*, de 1953, e *Ensayo de un crimen*, de 1955. Da fase francesa, muito mais produtiva, pode-se destacar *Belle de Jour*, de 1966, *Le journal d'une femme de chambre*, 1963, *Le charme discret de la Bourgeoisie* de 1972 e *Cet obscur objet du désir*, de 1977. Em 1961 Buñuel realizou em co-produção mexicana/espanhola *Viridiana*, ensaiando uma volta ao panorama cinematográfico espanhol. O filme foi censurado pela igreja e pela ditadura franquista e o afastou da Espanha definitivamente¹.

No ano da morte de Francisco Franco (1975), os mais significativos filmes produzidos foram: *Las bodas de Blanca* de Paco Regueiro; *Caudillo* de Basilio Martín Patino; *Cría cuervos* de Carlos Saura; *Duerme, duerme, mi amor* de Paco Regueiro; *Furia española* de Paco Betiu; *Furtivos* de José Luis Borau; *Pascual Duarte* de Ricardo Franco; *Pim, pam, pum... ¡fuego!* de Pedro Olea; *Yo creo que...* de Antonio Artero.² Em 1980, aparece pela primeira vez no circuito comercial um jovem diretor manchego, Pedro Almodóvar, com a película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Com o falecimento do ditador surgiu no país um clamor pela democratização; um dia após a morte de Franco, Juan Carlos tornou-se rei, por uma decisão prévia de Franco. Em 1978, aconteceram as primeiras eleições para o parlamento, em 1982, foi eleito o Primeiro Ministro e a Espanha voltou a relacionar-se com os outros países da

¹ Sobre a polémica podemos ler que “La década comienza con la ansiada llegada de Buñuel a Madrid para rodar *Viridiana*; cuando finalizó el rodaje, se decidió que ésta iría representando a España al *Festival de Cannes* 1961. Allí la película obtiene la *Palma de Oro*, pero unas críticas del *Osservatore romano*, que la acusaban de blasfema, y, más tarde, el problema de la propiedad de la obra, de la cual todavía hoy no conocemos a quién pertenece, provocaron “la inmediata prohibición de la película en todo el territorio nacional y la destitución del Director Nacional de Cinematografía” HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Op. cit. p.30.

² MONTERDE, José Enrique. *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Op. cit. p. 221.

Comunidade Européia. Posteriormente, em 1985, o país foi aceito na *Comunidade Económica Européia*, o país trilhava, finalmente, os caminhos da modernidade.

Neste período de transição, surgiu em Madrid, um movimento cultural conhecido como “La Movida”. Antonio Holguín define: “El término ‘movida’ fue acuñado, parece ser, por un periodista de Madrid, absorto ante la vida nocturna de la ciudad donde deambulaban una serie de personalidades que, además, mantenían relación amistosa, y que en poco tiempo convirtió a la capital en el centro de atención, no sólo de la Península, sino de todo el mundo. Este renacimiento artístico español fue muy bien acogido; incluso se creó el lema ‘España está de moda’, que la Administración Socialista aprovechó para lanzar una imagen de España moderna, para que se olvidase para siempre de la España de ‘charanga y pandereta’ que había exportado el régimen franquista.”³ Com o final do regime repressivo os espanhóis, de todas as idades, foram tomados por uma sede de viver, que se refletiu, principalmente, na vida cultural dos grandes centros, como Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia e Vigo.

Neste contexto surgiu Pedro Almodóvar, que trazia um cinema livre, descarado e com um toque *pop*, reinterpretado à luz de sua experiência pessoal. De entender obra Almodovariana trata este trabalho.

³ HOLGUÍN, Antonio. Pedro Almodóvar. Madrid, Cátedra, 1994.

CAPÍTULO 1. Cinema espanhol

1.1 Nascimento. Barcelona, a capital do cinema mudo.

Este capítulo apresenta uma visão panorâmica da história do cinema espanhol, destacando-se no período os fatos sociais e econômicos que influíram nesta produção cultural. A indústria cinematográfica espanhola nasceu no final do século XIX, tem-se registro destas obras, ou pelo menos de uma significativa parte pelo menos; contudo somente no final dos anos 80 e início dos anos 90, muitos destes clássicos puderam ser apreciados e reavaliados. Nos anos 50, na opinião de Juan Antonio Bardem, Luís García Berlanga e José Maria García Escudero (Diretor do Departamento Nacional de Cinematografia), o cinema espanhol era raquítico e praticamente insignificante. Os poucos argumentos que eles tinham para chegar a tal conclusão atenua a superficialidade da mesma. A *Filmoteca Española* só foi criada em 1953, poucos *Cine Clubs* existiam até então, os filmes ficavam apenas na memória do público que o havia visto e em esparsos artigos de crítica, nas pouco periódicas revistas especializadas. As publicações mais regulares foram criadas só na década de 40.

Em 1997 foi publicada a monumental *Antologia crítica Del cine español 1906-1995*⁴, sob a coordenação de Julio Pérez Perucha, contando com os melhores críticos de cinema já reunidos, o trabalho reúne mais de uma centena de filmes, e a trajetória de seus autores. Esta obra modifica definitivamente a compreensão da história do cinema espanhol e a ótica limitante existente até então, e prova que o cinema espanhol tinha sim uma massa crítica bastante significativa.

⁴ PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antologia crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

Com o desenvolvimento de novas tecnologias de restauração, filmes desaparecidos do cenário cultural puderam circular novamente, mudando o juízo crítico que se tinha até os anos 90. Um exemplo de resgate da memória filmica espanhola é a recuperação, em 1992, de *Carne de fieras* de 1936 dirigida pelo valenciano Armand Guerra. Rodada em Madri, depois de revelado o negativo o diretor fez uma pré-montagem e abandonou o projeto. Seguindo suas indicações a *Filmoteca de Zaragoza* terminou o trabalho e pode trazer a luz um filme realizado com uma liberdade inusual para o período, uma verdade cápsula do tempo; com a atriz francesa Marlène Grey falando o tempo todo em francês e o elenco respondendo em espanhol, recheado de cenas da atriz dançando nua dentro de uma jaula com leões, mostra uma moral bastante diferente da que se instalariam em seguida na Espanha.

Foram recuperadas pela coleção *Filmoteca Española* as duas versões de *Raza*, a de 1941 e a de 1950, modificada tecnicamente para eliminar as posições ofensivas ao Estados Unidos e a Europa do pós-guerra. Muitos outros filmes foram restaurados por novas pesquisas de críticos e atuação de várias entidades. Em 2004 a *Filmoteca Española* de Madri recuperou uma versão original de *Un chien andalou* (1929) de Luís Buñuel, que estava nos seus arquivos desde sua fundação, e que por falta de meios técnicos teve que esperar para ser feita. O resultado é impressionante, o filme tem uma luminosidade que não percebemos nas cópias existentes, a sincronia do som (dos boleros) com a imagem é absolutamente diferente; as referências a ele têm que ser revistas à luz desta nova versão.

O critério da escolha dos filmes e autores representados nesta visão panorâmica é a importância crítica reconhecida das obras.

O cinema espanhol surgiu, como a maioria do cinema europeu, na onda de entusiasmo que acompanhou a apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière no

Grand-Café, em Paris, em 22 de março de 1895, com o filme *Sortie d'usine*. Os irmãos Lumière produziram uma dezena de “vistas” como, *Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône*, *Arrivée d'un train à La Ciotat*, *Barque sortant du port*, e, um primeiro passo dentro da ficção, *Le jardinier et le petit espiègle* ou *L'arroseur arrosé*⁵.

O cinematógrafo francês fez sua primeira apresentação na Espanha em 13 de maio de 1896, no Hotel Rusia, Carrera de San Jerônimo, em Madri. A partir desta apresentação surgiram as primeiras “vistas” e “saídas” no território espanhol, como *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1897) de Eduardo Jimeno e *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe* (1896) de Charles Kall⁶.

Nos primeiros anos de existência o cinema era apresentado como atração em feiras, teatros e sempre com caráter de curiosidade científica. Só a partir de 1905 começaram a ser construídas as primeiras salas dedicadas exclusivamente às projeções.

Pela proximidade de fronteira com a França, e pela existência de uma burguesia muito ligada ao mecenato em arte, que já vinha desde a idade média, Barcelona foi a capital do cinema espanhol, nas duas primeiras décadas do século XX. Destes pioneiros da cinematografia espanhola destacam-se Fructuós Gelabert, Segundo de Chomón e Ricardo de Baños. Cabe lembrar que grande parte da produção destes realizadores se perdeu, pela precariedade do suporte da época e pela inexistência de uma cultura de preservação.

Fructuós Gelabert (1874-1955) entalhador de madeira no Ateliê de seu pai, muito cedo apaixonou-se pela fotografia, o que o levou a descobrir a invenção dos Lumière. Graças aos seus conhecimentos de óptica e mecânica, fabricou uma câmera e

⁵ PINEL, Vicent. *Le siècle du cinéma*. Paris: Larousse, 2002, p. 32-33.

⁶ “El invento francés se dio a conocer en uno de los lugares más concurridos del momento. El anónimo emisario francés se decide por los bajos de Hotel Rusia, situado en el número 34 de la Carrera de San Jerónimo –el mismo utilizado para la presentación del Kinetoscopio de Edson-. La primera proyección la ofrece, para gente ‘distinguida’ –típica expresión de la época-, el 13 de mayo de 1896 y, dos días más tarde, aprovechando la fiesta del patrono de la ciudad, muestra ya el Cinematógrafo a todo el público” GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. *El cine español entre 1896 y 1939*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 21.

produziu o primeiro filme de ficção espanhol *Riña en un Café* (1897). Inventivo Gelabert teve um papel muito importante na instalação de salas de cinema na Catalunha, criou novos projetores e aparelhos para a iluminação, e foi um grande documentarista da vida cotidiana de seus paisanos. Criou a *Films Barcelona*, uma das primeiras produtoras a construir um estúdio de filmagem na Espanha. Seu último filme de ficção estreou em 1928, *La puntaire*.

Segundo de Chomón (1871-1929), hábil em trucagem e exímio colorista, trabalhou mais no exterior, que em seu próprio país. Em 1898, viaja para Paris tendo contato com o cinematógrafo, na mesma época casa-se com a atriz francesa Julienne Mathieu que realizava trabalho de colorista para Georges Méliès. Chomón acaba incorporando-se ao grupo e inventa uma placa de celulóide transparente, que ele chama de *pochoir*, na qual se passa a tinta para agilizar o trabalho. No começo do século colabora com a casa Pathé onde realiza um grande número de obras como *La gallina de los huevos de oro* (1906), *La mariposa dorada* (1907) e o melhor de todos *El hotel eléctrico* (1908). Trabalha na Itália em *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, e de volta a Paris com Abel Gance em *Napoleon* (1926).⁷ Podemos observar as habilidades de trucagem (dupla exposição) e de colorista virtuoso em *La mariposa dorada*, além de possuir um argumento bastante imaginativo para seus 7 minutos de duração.

La mariposa dorada (1907), de Segundo de Chomón.

⁷ “Las decisivas figuras de Segundo de Chomón y Albert Marro constituyen – junto a las discontinuas aportaciones de Gelabert – los pilares sobre los que se asentará, en los primeros años del siglo, el preliminar armazón industrial y expresivo del naciente cine español.(...) Mientras todo lo anterior sucedía en Madrid no pasaba nada, dicho sea en términos cinematográficos. La razón era tan simple como sorprendente: no había público para el nuevo espectáculo.” GUBERN, Román et ali. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 35-45.

Barcelona polarizou este início do cinema, mas por toda a Espanha começaram a rodar-se “vistas” e pequenas obras de ficção, como a realizada por Antonio Cuesta em Valencia, *El ciego de la aldea* (1906). Em 1928, o escritor Ernesto Gimenez Caballero (1899-1988) criou o primeiro Cine-Club em Madrid, onde projetou-se *El perro andaluz* (Un chien andalou) (1929) de Luis Buñuel.

Passado o primeiro momento de registro de “vistas” e lugares exóticos, festividades, inaugurações das mais variadas, o cinema começou a produzir mais obras de ficção. As primeiras bastante esquemáticas, como *Riña en un café* e depois partindo para adaptações de obras literárias, um dos filões que sempre irá existir dentro do cinema daqui em diante.

Na contramão desta tendência, em Bilbao, foi realizada a experiência mais inovadora dentro do cinema mudo espanhol, Nemesio Manuel Sobrevila Sarachu (1889-1969) dirigiu *El sexto sentido* (1929). O filme trata do próprio cinema como registro verídico da realidade, o olho mecânico registra a realidade cientificamente, negada pela literatura e por nossos cinco sentidos. As imagens, ângulos e montagem dialogam com a vanguarda cinematográfica da época, principalmente com Friedrich Murnau, Dziga Vertov e Abel Gance. No plano aqui destacado, vemos o cientista apresentando a câmera ao seu aprendiz e alertando-o que este invento mostra a realidade como ela realmente é, e dentro deste registro científico a vida quotidiana pode ser vampirizada e aprisionada. A mesma temática de *Arrebato* (1980) de Ivan Zulueta, os dois são *cult movie* e seus dois diretores fazem parte do grupo de diretores ‘malditos’ do cinema espanhol. Depois de realizados estes filmes Sobrevila não conseguir realizar nenhum projeto posterior; Zulueta mergulhou numa crise muito parecida com a do protagonista de seu filme, agravada pela dependência de drogas, e voltou para o ramo publicitário de onde provinha.

El sexto sentido de Nemesio Sobrevila

Ainda nos anos 20, temos um dos primeiros filmes sonoro espanhol, *El Misterio de la puerta del sol* (1929), de Francisco Elias (1890-1977). Com um sistema sonoro de difícil assimilação pelas salas de exibição, o filme não foi bem recebido e teve muitos problemas de distribuição⁸. Tecnicamente ele se parece muito ao *Jazz Singer* (1927), com alguns momentos sonoros, alternados aos intertítulos em muitos trechos ainda mudos. Os trechos sonoros introduzem músicas, pequenos diálogos que tem um caráter de demonstrar as qualidades do novo invento. As dificuldades técnicas de produção de filmes sonoros retardariam, até 1931, o domínio e popularização do uso do sistema na Espanha.

Teresita Silva e Antonio Moreno em *El misterio de la Puerta del Sol*.

⁸ “El productor Feliciano Vitores estrena, el 11 de enero de 1930, en el Coliseo Castilla de Burgos, la primera película sonora española rodada en Barcelona por Francisco Elias, *El misterio de la Puerta del Sol*, un título que no deja de ser un curioso experimento. La repercusión popular tras su estreno fue llamativa, pero su circulación posterior generó críticas muy negativas, a las que se unió la incompatibilidad del sistema sonoro Phonofilm” GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *El cine español entre 1896 y 1939*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 51.

1.2 Cinema dos anos 30 e 40

Ainda dentro do cinema mudo é produzida uma das obras primas do cinema espanhol, *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey (1894-1962), que retrata a situação dos povoados espanhóis perdidos na miséria e nos costumes antiquados. A aldeia era assim denominada porque nos últimos três anos as colheitas haviam sido perdidas, a última por uma tempestade de granizo. O povo e a terra eram amaldiçoados.

Fotograma de *La aldea maldita*.

Florián Rey (pseudônimo de Antonio Martínez del Castillo) é uma figura chave do cinema espanhol dos anos trinta, do chamado “cinema de la República”, pela descoberta e colaboração com um dos maiores mitos do cinema espanhol Império Argentina (1906-2003), com quem se casaria. As produções *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935) e *Morena Clara* (1936) transformaram Império Argentina em estrela e a Florián no diretor de maior sucesso dentro do cinema da época. Durante a Guerra Civil os dois aceitaram o convite de Joseph Goebbels, ministro da propaganda do III Reich, para trabalhar na Alemanha. Desta colaboração foram rodadas versões bilíngües de *Carmen la de Triana* (1938) e *Canción de Aixa* (1939). Terminado o segundo filme Florián e Império se separaram e voltaram para a Espanha. Império

Argentina brilhou como estrela máxima nos anos quarenta em filmes como *Goyescas* (1942) de Benito Perojo, e prosseguiu com uma extensa carreira com títulos como *Con el viento Solano* (1965) de Mario Camus e *Tata mía* (1986) de José Luis Borau.

Outra novidade dos anos 30 é a produção de *El gato montés* (1935), de Rosario Pi (1899-1968), primeiro filme dirigido por uma mulher na Espanha. O filme baseia-se em uma *Zarzuela*⁹ de Manuel Penella e conta a história de dois ciganos andaluzes. A cópia que sobreviveu do filme tem muitos problemas de imagem e maiores de som, o que torna difícil apreciar os números folclóricos que são apresentados e alguns diálogos, mas a realização técnica é acima da média com bom uso de *travelling* e campo/contracampo.

Primeira realização de Luis Buñuel, considerada por muitos teóricos como um dos primeiros documentários¹⁰, outra obra fundamental do período é *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932). Buñuel conta que realizou o filme com o dinheiro que seu amigo Ramón Acín ganhou na loteria e que o montou na mesa da cozinha de sua casa, selecionando os fotogramas com uma lupa. Filmado no final dos anos vinte ele só foi concluído, quando a Embaixada da Espanha em Paris lhe forneceu o dinheiro necessário à sonorização, motivo pelo qual se incluiu uma narração em francês. Mostra a região de *La Alberca*, a miséria da população pelo isolamento geográfico e pela falta de atitude das autoridades competentes.

⁹ Zarzuela: obra de teatro onde se alternam: diálogos, canto e danças.

¹⁰ Segundo declaração de Buñuel (Mi último suspiro) as filmagens foram feitas entre 1922 e 1930, contemporâneas à realização de *Nanook, o esquimó* (Nanook of the north) por Robert Flaherty, em 1922, no norte do Canadá, que é considerado o primeiro documentário da história do cinema.

Povoado de La Alberca em *Las Hurdes, tierra sin pan*, de Luis Buñuel

Proclamada a República em 1931, a Espanha entra em um período de liberalismo cultural. Com a sublevação militar contra o Estado Republicano em 1936, e que duraria até 39, a produção fica limitada, mas não deixa de existir. São realizados filmes como *Nuestro Culpable* (1936) de Fernando Mignoni, que foi rodado em uma Madri sob o ataque de bombardeiros, e que não toma partido na contenda, apostando em uma comédia escapista. Já *Aurora de esperanza* (1937) de Antonio Sau (1919-1987) é uma resposta do Partido Anarquista, incitando o povo à luta e à resistência. Através da história do operário Juan e sua mulher Marta, que ao regressarem de suas férias anuais, se deparam com a perda do emprego do chefe da família. Com a falta de dinheiro vem os problemas, Juan, que não consegue encontrar emprego, manda a mulher e os dois filhos para o campo. Junto com outros trabalhadores organiza uma “*marcha del hambre*” que se dirige para Madri e que no caminho incita aos operários a pegarem em armas para ter uma esperança de futuro.

Durante a guerra civil a indústria do cinema sofreu bastante, pois a maioria das salas foi afetada ou destruída e poucas delas continuaram a ter uma programação regular.

Sobre a guerra civil e seu resultado o crítico Román Gubern escreve:

*“A guerra da Espanha supunha, sem sombra de dúvida, uma confrontação histórica e paradigmática em território europeu entre a revolução popular armada e o fascismo militarizado, cujas conseqüências seriam enormes, não só para os cidadãos espanhóis, para a correlação de forças internacionais e para os destinos da Europa e do mundo inteiro.”*¹¹

Em 1938 é criado o *Departamento Nacional de Cinematografía*, dirigido por Manuel Augusto García Viñolas. No ano seguinte, terminada a guerra, cria-se o *Sindicato Nacional del Espectáculo*, órgão encarregado de conceder crédito cinematográfico e o *Servicio Nacional de Propaganda*; está constituído o aparelho franquista de controle da indústria cinematográfica. Em 1941 torna-se obrigatória a dublagem de toda película estrangeira a ser mostrada nos cinemas espanhóis. Na opinião de José Luis Castro de Paz:

“Quando acaba o conflito bélico, a administração- tentando de certo modo seguir os modelos cinematográficos de la Alemanha nazista e da Itália fascista- vai pensar no cinema como uma arma moderna e muito poderosa de maneira a influir na sociedade e transformá-la em função de seus objetivos políticos. (...); o interesse pessoal do próprio general Franco pelo cinema e seu convencimento de que se tratava de um setor fundamental que a produção nacional tinha que se auto-abastecer para colaborar com a nivelação da balança de pagamentos e o seguinte e repentino entusiasmo de um capital bancário até então bem reacionário a participar na indústria do cinema, mas capaz agora de considerar secundario o beneficio econômico frente à prioritária necessidade de desenvolver um cinema nacional perante a perniciosa influência de certas cinematografias estrangeiras, liberais e democráticas; estes são os principais fatores que deven se ter em

¹¹ GUBERN, Román. *La guerra de España em pantalla (1936-1939)*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, p. 9.

conta para compreender porque, pela primeira vez na história da Espanha, a administração intervem decididamente no cinema.”¹²

Na Itália fascista é fundado o *Centro Sperimentale di Cinematografia* que influenciará a criação, em 1947, na Espanha franquista do *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas IIEC*. O primeiro diretor do *Centro Sperimentale di Cinematografia* Luigi Chiarini infere que foi importante a criação do centro para a indústria cinematográfica italiana, que já estava em plena produção, graças aos grupos de apoio à filosofia fascista de renovação cultural.¹³ Segundo o diretor dessa nova escola o cinema italiano até o momento é irrelevante, antiquado, raquítico e precisa da intervenção do Estado para desenvolver-se. A mesma filosofia será a diretriz básica da escola espanhola, que também tem a pretensão de controlar a produção ideológica dos futuros cineastas.

Prevalecerá na década de quarenta o cinema de fundo histórico, uma história dos vencedores franquistas, deturpada, modificada para justificar todas as atitudes de um grupo de dirigentes, que agora desejava um reconhecimento social e cultural. O período Republicano que propiciou um grande florescimento cultural foi atacado, com todos os recursos do aparelhamento, para que fosse esquecido rapidamente. Todo espanhol

¹² CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002pp. 25-26.

¹³“Tra i vari provvedimenti presi dalla Direzione Generale per la Cinematografia non devono passare inosservati due di particolare importanza, seppure non appariscenti. Voglio alludere alla creazione delle sezioni cinematografiche dei G.U.F.(Gruppi Universitari Fascisti) e alla istituzione del Centro Sperimentale di Cinematografia. È su questo piano che, seppure a non breve scadenza, si punta giustamente per il totale rinnovamento della cinematografia italiana. La quale, si badi, non potrà mai uscire dal basso fondo in cui fin’ora ha ristagnato sino a che non disporrà di uomini nuovi.(...) Così oggi, mentre per la prima azione gli stabilimenti cinematografici italiani sono in piena attività e la produzione ha avuto quel ritmo che è assolutamente necessario e indispensabile, per la seconda, sono già sorte in tutta Italia numerosissime le sezioni cinematografiche dei G.U.F., che hanno svolto, in un breve periodo, un lavoro non indifferente. Col 1 ottobre p.v., poi, si apriranno i corsi del Centro Sperimentale. (...) Si è molto parlato e discusso sul carattere amorfo della passata produzione italiana: anche gli uomini che oggi hanno la responsabilità di un rinnovamento, hanno condannato tale carattere rilevando che i films fatti in Italia, non solo mostravano una tecnica arretrata, ma soprattutto non risentivano affatto del nuovo clima portato dal Fascismo.”CHIARINI, Luigi. *Il cinema e i giovani*. Lo Schermo, Anno I, n.1. Milano, 1935, p.15-16.

deveria agora ser metade monge, metade soldado, a pátria deveria ser defendida perante o inimigo que podia ser o comunismo, a maçonaria, o liberalismo etc.

Como forte instrumento propagandístico apareceu no início da década o *NO-DO*, *Noticiarios y Documentales cinematográficos*¹⁴ de apresentação obrigatória antes de todo filme em cartaz. O primeiro número é apresentado em 4 de janeiro de 1943, e teriam uma vida longa desaparecendo somente em 1981. O *NO-DO* era um instrumento do Estado para divulgar sua ideologia, fazer apologia dos heróis por ele criados e louvar as obras e empreendimentos do grande caudilho Francisco Franco. Filmando-se com todas as trucagens disponíveis, os raquíticos espanhóis eram transformados em exemplo de força e vitalidade, bem ao gosto da ideologia das raças puras: Franco criou a imagem do corajoso guerreiro espanhol, tão ariano quanto os exemplares teutônicos.

Franco brindaria a década com uma fantasia nacionalista que serve de estudo para a produção simbólica atrelada ao regime. Com o pseudônimo de Jaime de Andrade escreveu o romance *Raza*, em 1940, e utilizando o aparato do Estado levou a história ao cinema no ano seguinte, sob a direção de J.L. Sáenz de Heredia.¹⁵

Com um enredo que lembra em muito a própria família do caudilho, o filme conta a saga da família Churruca, cujo pai, Oficial da Marinha, morre em Cuba, durante o enfrentamento com os Estados Unidos. A mãe sobrevive com a pensão e a dignidade paterna, que lhe permite viver num palácio digno de medir-se com o palácio Real de

¹⁴ “Esta entidad oficial fue creada por el Régimen de Franco mediante una Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular, de 17 de Diciembre de 1942, que le otorgaba el monopolio de la producción y la exhibición de noticiarios en salas cinematográficas. Esta situación se mantendría hasta el 22 de Agosto de 1975, fecha en que una Orden de Ministerio de Información y Turismo suprime su obligatoriedad. No obstante, la edición del Noticiario se prolongaría hasta la tardía fecha de 1981.” TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/filmoteca Española, 2002, p.15.

¹⁵ “El llamado desfile de la victoria del ejército del general Franco recorrió las calles de Madrid y el día 20 de mayo de 1939, el escritor Agustín de Foxá lo cantaba en el diario ABC con palabras entusiastas, inaugurando sí un nuevo estilo triunfal. Una frase, que bien podría iluminar a futuros historiadores, definía el paso de las tropas como ‘las pisadas de hierro de los fundadores del Imperio. Poco antes, en Burgos, capital provisional, Franco había fundado el Departamento Nacional de Cinematografía bajo el mando de un intelectual falangista, Dionisio Ridruejo, y la dirección de Manuel García Viñolas.’ IGNACIO TAIBO I, Paco. *Un cine para un imperio. Películas en la España de Franco*. Presentación Román Gubern, Epílogo Emilio García Fernández. Madrid: Oberon, 2002, p. 23.

Madri, cria seus filhos para que sigam o exemplo heróico do pai. Dos irmãos, Jaime opta pela vida religiosa, Pedro segue a carreira política, Isabel se casa com um militar e José (alter-ego de Franco) se unirá a um bando de ‘revolucionários’ que irá libertar a pátria dos opressores.

Alfredo Mayo no desfile final de *Raza* (1941)

O herói José, vivido por Alfredo Mayo, é o exemplo de um comportamento esquizofrênico e masoquista, entrega-se ao pelotão de fuzilamento, abrindo a camisa e gritando ‘*arriba España*’, defendendo um ideal que corresponde ao ponto de vista dele, e que por isto é o certo, e é o que todos devem obedecer.

A experiência de ver o filme traz um sentimento de choque, é fácil acreditar que na época de sua exibição tenha despertado sentimentos de repulsa e confusão, diante de um enredo tão absurdo. Perdido em justificativas voláteis, para o surgimento de um novo heroísmo no povo espanhol, baseado no extermínio de membros de sua própria família e dos seus semelhantes.

Na crítica que aparece em *Primer Plano*¹⁶, revista de difusão do ideário do franquismo, o crítico Antonio Mas-Guindal faz uma análise preciosista do filme:

“Grandiosa concepción da galhardia espanhola. Visão exata de um povo que arranca forças de suas fraquezas, porque em sua alma conserva acesa a chama inextinguível da raça”.¹⁷

Ao lado de *Raza* os títulos mais destacados da década são: *Locura de Amor* (1948) com Aurora Batista, em interpretação visceral, e uma das primeiras aparições de Sara Montiel. Típico drama histórico da década trata do amor entre Juana la Loca e Felipe el Bello, fundamental para entender o *cine cartón-piedra*¹⁸.

Dentro do ideário franquista de controle da indústria cinematográfica foi criado em 1947 o *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (I.I.E.C.).¹⁹

Importante centro de desenvolvimento profissional a escola formou até 1976, ano de seu fechamento, inúmeros profissionais de cinema como: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Julio Diamante, Carlos Saura, Miguel Picazo, Basilio M. Patino, Manuel Summers, Mario Camus, Angelino Fons, Francisco Regueiro, José Luis Borau, Victor Erice, José Luis Alcaine, Pedro Olea, Iván Zulueta, Álvaro del Amo, Josefina Molina, José Luis García Sánchez, Jaime Chávarri, Imanol Uribe, entre outros.

¹⁶*Primer Plano*. Revista oficial do aparelho franquista de crítica de cinema, seu primeiro número sai em outubro de 1940.

¹⁷MAS-GUINDAL, Antonio. *Página de crítica*. *Primer Plano*. Número 65, 11 de janeiro de 1942, p. 7.

¹⁸*Cartón-piedra*: Massa feita de papel, gesso e óleo, usada na construção de cenários e que acabou definindo o cinema dos anos quarenta, que usava muito este procedimento na construção de cenários históricos. “Comprendía hechos históricos recientes y otros del pasado que inevitablemente se relacionaban fácilmente com aquel presente. Lo histórico se reconstruía subjetiva e interesadamente. Su punto de vista era el del propio poder que alentaba este tipo de cine com ayudas y subvenciones . Se exaltaba el heroísmo, la fidelidad a los ideales oficiales y el amor a la pátria. COMAS, Ángel. *El star system del cine español (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores, 2004, p. 63.

¹⁹ “Una orden del Ministerio de Educación Nacional de 18 de febrero de 1947 creaba el Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas cuya tarea era ‘desarrollar y dirigir las investigaciones y enseñanza de carácter cinematográfico que se establezcan’. Pocos días después, el 26 de febrero, aparecía el reglamento del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), el primer centro oficial de enseñanza del cine, cuyas actividades se iniciaron en el curso académico 1947-1948.” FILMOTECA ESPAÑOLA. *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 11.

Em 1962 houve uma reestruturação da escola que passou a denominar-se *Escuela Oficial de Cinematografía* (E.O.C.), e, em 1971, a *Ley General de Educación* criou a *Facultad de Ciencias de la Información* da *Universidad Complutense de Madrid*, e os estudos de Audiovisual passaram a formar parte do *curriculum* da universidade.

1.3 O cinema dos anos 50 e as Conversaciones de Salamanca.

Os anos 50 significaram uma época de crescimento econômico, retomada de relacionamentos, antes rompidos com os Estados Unidos, e problemas sociais que começaram a crescer. A população rural emigrou para a cidade fugindo da pobreza e do isolamento do campo, ocasionando uma superpopulação nos centros urbanos de Madri e o aparecimento de problemas de desemprego e falta de moradia, (condições dignas de vida). Deve-se lembrar que a *Cartilla de racionamiento* só foi abolida em 1955.

Em 1950 o filme *Raza* (1941) teve uma nova versão lançada nos cinema, agora com o nome de *Espíritu de una raza*, com os diálogos ofensivos aos Estados Unidos suprimidos, novas dublagens e remontagem. Derrotados seus aliados na Segunda Guerra Mundial, com os novos problemas sociais, o Caudilho viu-se na necessidade de ter uma política externa mais realista.

Um retrato da situação social da época é o filme *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, que mostra os problemas vividos por uma família que abandona o *pueblo* e vai tentar a sorte em Madri. O *estraperlo*, a venda de produtos escassos por quantias altas, é retratado no filme, assim como a dificuldade de adaptação na metrópole de pessoas sem qualificação, como é o caso da maioria dos membros da família. Temos aqui um dos primeiros filmes espanhóis a dialogar como neo-realismo italiano, que influenciaria em muito a cinematografia mundial da década. O filme custou o cargo ao diretor geral de cinematografia García Escudero, que lhe deu a qualificação de *Interés Nacional*²⁰ e negou a mesma classificação ao convencional *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña.

²⁰ Gubern, falando do cinema da década de 40, comenta a criação da denominação ‘Interés Nacional’: “El nivel de producción es bajísimo, más en lo que atañe a la calidad que a la cantidad (24 películas en 1940; 31 en 1941; 52 en 1942; 49 en 1943; 33 en 1944; 32 en 1945). Tanto es así, que en 1944 el gobierno crea una categoría especial de películas, llamadas de ‘Interés Nacional’, tratando de remontar mediante

Com a criação da escola de cinema, o franquismo criou também um pólo de oposição ao tipo de cinema produzido até então, surgiu um grupo de profissionais que não podia ser manipulado facilmente, mesmo com as licenças de rodagem e os financiamentos controlados pelos órgãos estatais.

Da primeira turma a licenciar-se no IIEC, em 1950, temos a presença de dois autores fundamentais para o cinema espanhol, Juan Antonio Bardem (1922-2002) e Luis García Berlanga (1921). No ano seguinte juntos escrevem e dirigem o primeiro filme feito por alunos do IIEC, *Esa pareja feliz* (1951), festejada no instituto pelos alunos e professores, ficará sem estrear comercialmente por dois anos.

Fernando Fernán-Gómez e Elvira Quintillá em *Esa pareja feliz*.

Em 1952 escrevem juntos um roteiro para a produtora Uninci (Unión Industrial Cinematográfica), por motivo não esclarecido, Berlanga figurou sozinho como diretor e a Bardem restou-lhe o crédito como roteirista. *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952), ganhou a classificação de *Interés Nacional*, tornou-se grande sucesso do cinema espanhol e foi indicado para prêmio em Cannes. No filme nota-se que prevaleceu o

estímulos económicos la anemia artística crónica de la producción, polarizada hacia el falso cine histórico, el falso cine religioso, el falso cine social o el falso cine folclórico”. GURBERN, Román. *Historia Del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005, p. 412.

humor Berlanguiano, o esperpento²¹, talvez por isto a censura tenha deixado passar um retrato tão irônico e triste do pequeno povoado castelhano de Villar del Río.

Depois deste começo juntos, Bardem e Berlanga acabaram tendo mais divergências que convergências, e terminou uma colaboração que brindou o cinema espanhol com alguns de seus maiores clássicos e que era nomeada como “las dos palmeras en un desierto”, salientando a importância dos dois realizadores no panorama cinematográfico da época.

Lucia Bosé e Alberto Closas em *Muerte de um ciclista*.

Em 1955 Bardem faz o que a maioria dos críticos considera sua obra prima, *Muerte de um ciclista*. O filme critica a burguesia cínica e a miséria social criada pelo aparelho franquista. Teve muitos problemas para conseguir a permissão de rodagem e depois a sua aprovação pela censura e só chegou a ser liberado pela influência do produtor Manuel Goyanes e pelo prêmio outorgado pela Crítica Internacional em Cannes.

Apesar de todas as intervenções, o filme é eficiente em transmitir a postura inconformada do protagonista, que faz parte de uma série de personagens centrais

²¹ Esperpento: Gênero literário criado por Valle-Inclán no qual apresenta-se uma sociedade e indivíduos deformados. Claro que com o sentido de humor de Berlanga que podemos ver em *Patrimonio nacional*, *Escopeta nacional*, *Todos a la cárcel*.

chamados Juan na obra de Bardem. Temos o primeiro Juan de *Esa pareja feliz*, o Juan preso nas armadilhas de uma vida provinciana em *Calle Mayor* (1956), e o Juan que busca justiça, depois de passar anos preso, por um crime que não cometeu em *La venganza* (1958).

Um grupo ligado aos cineclubes e à escola de cinema, chefiado por Basilio Martín Patino, organizou em Salamanca, em maio de 1955, *Las Primeras Conversaciones de Salamanca*, conseguindo reunir um número diversificado de profissionais do cinema espanhol e do exterior. Entre eles José Maria Escudero, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Manoel de Oliveira e Guido Aristarco. O encontro fez algumas homenagens, como ao filme *Ladri di Biciclette* (Ladrões de bicicleta, 1948) de Vittorio de Sica, a *¡Bienvenido Mister Marshall!*, de Berlanga e estreou *Muerte de un ciclista* de Bardem. Mas principalmente ofereceu um espaço para que diretores, atores, iluminadores, montadores e estudantes de cinema debatessem sobre o cinema espanhol e ao final fizessem propostas para implementação de medidas que valorizassem a indústria cinematográfica espanhola.

“O ponto alto dessa cultura cinematográfica dissidente, de suas aspirações e contradições, chegaria com as famosas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, autênticos <estados gerais> da fração dissidente do cinema espanhol. Foram organizadas entre 14 e 19 de maio de 1955 pelo cine-club do SEU de Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino, com o apoio da reitoria e o suporte ativo da revista Objetivo, criada em julho de 1953 e em cujo número 5 (maio de 1955) se publicou um <chamamento> para as Conversaciones datado em fevereiro de 1955 e reincide em boa parte dos postulados regeneracionistas, com especial ênfase no valor do cinema como meio contemporâneo de expressão, sobre a necessidade de um cinema nacional que rompesse o isolamento internacional, com a apelação à tradição realista de nossa cultura e ao humanismo como marcos de ação cinematográfica, para o que se responsabilizava a intelectualidade e se convocava a profissionais, universitários, escritores, críticos, etc. (...) Dos postulados defendidos nas Conversaciones fica o testemunho das comunicações lidas, das projeções (a homenagem a Bienvenido Mr. Marshall e Ladrões de bicicleta, junto a estréia de Muerte de un ciclista de Bardem), dos artigos editados em um boletim diário e sobretudo das conclusões alcançadas e publicadas. Sua síntese foi felizmente alcançada pelo famoso pentagrama proposto por Bardem: O cinema espanhol atual é: politicamente

ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, esteticamente nulo e industrialmente raquítico.”²²

Conclusões um pouco pessimistas sobre o passado do cinema espanhol, que possuía algumas obras primas que mereciam atenção, mesmo antes de *Esa pareja feliz*, a primeira produção considerada profissional. As propostas para desenvolvimento da indústria cinematográfica, pela sua amplitude, não lograram respaldo dos órgãos governamentais. Apesar do esforço, continuaram a ser numericamente mais produzidos os filmes que provocavam constrangimentos em festivais internacionais, de tão estereotipados; mas que tinham um grande apelo popular, como *El último cuplé* (1957) de Juan de Orduña, a serviço da bela, porém limitada, estrela Sara Montiel.

²²

GUBERN, Román et al. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 282-283.

1.4 - O Nuevo Cine Español (NCE) dos anos 60 e a Escuela de Barcelona (EB)

Os anos 60 significaram movimentos contestatórios por toda a Europa. A Espanha apesar do franquismo arraigado passou por transformações sociais e culturais. O IIEC, agora chamado de *Escuela Oficial de Cinematografía*, foi o centro do movimento renovador no cinema espanhol. García Escudero, ocupando novamente o cargo de *Director General de Cinematografía*, apostou nos jovens cineastas saídos da escola como grande esperança do cinema nacional.

“Como em tantos outros lugares, o ‘nuevo cine’ esteve auspiciado na Espanha pela conjunção de uma necessidade e uma possibilidade. A necessidade de renovar a desgastada indústria cinematográfica espanhola, tanto em seu grupo de artífices (diretores, guionistas, fotógrafos, produtores, intérpretes, técnicos, etc.) como em suas obsoletas estruturas de produção e comercialização (por exemplo no mercado exterior) ou em sua significação cultural dentro e fora de nossas fronteiras (caso das participações em festivais internacionais). Para isto se usaram as plataformas habituais (escola de cinema, revistas especializadas, cine-clubs, etc.) por parte daqueles que dentro do Estado - como na maior parte de países - podiam possibilitar a renovação mediante medidas legislativas, ajudas à produção, promoção internacional, etc. (...)

Sem rejeitar a necessidade de renovação cinematográfica, o Estado franquista não estava disposto a renunciar da ideia central de sua política cinematográfica: a manutenção subordinada da indústria de produção mediante uma censura castradora e um protecionismo debilitador, correspondente ao perfil paternalista da ditadura franquista, distribuidora de prêmios e castigos. Daí a ideia, não de todo incorreta, de um NCE auspiciado pelo poder franquista em pleno travestismo e de uma EB tolerada por seu esoterismo no que diz respeito à realidade espanhola entendida em primeiro grau.”²³

Dentro do movimento, cineastas de maior talento conseguiram quebrar a camisa de força franquista, e realizar filmes que eram questionamentos pelos quais passava a

²³ HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (Orgs.). *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2003, p. 12-13.

sociedade espanhola da época, recorrendo a metáforas, que eram perfeitamente identificadas pelo público.

Alfredo Mayo e Emilio Gutiérrez Caba em *La caza*.

Exemplo disto é *La caza*²⁴ (1965) de Carlos Saura, que era um retrato do peso de um passado que determina de forma sufocante o presente, com suas feridas abertas e cadáveres ocultos; ganhou o Urso de Prata no Festival de Berlim. *Nueve cartas a Berta* (1965) de Basilio Martín Patino mostra um jovem que não vê perspectivas para sua vida, dentro daquela sociedade só restava conformar-se. A repressão e costumes anacrônicos são o mote de *La tía Tula* (1964), e as dificuldades dos rituais de passagem o de *Del rosa ...al amarillo* (1963). Como denominador comum da maioria dos filmes do movimento pode-se dizer que havia o desejo de abordar temas conhecidos através de uma perspectiva nova, a incerteza do despertar para a vida dos jovens; o desencanto com a vida cotidiana, que primava pela falta de liberdade na formação intelectual e

²⁴ “Tercera (y, por mucho tiempo, última) incursión de Saura por las arduas veredas que conducen a la declinación de la idea de ‘realismo cinematográfico’, *La caza* cierra, con su gusto por la ‘tipicidad’ de los personajes y por lo emblemático de un paisaje abrasado por un sol de injusticia, el recorrido iniciado con la asunción, bien patente en *Los golfos* (1959), de buena parte de los estilemas de lo que por aquellos años comenzaba a encuadrarse bajo la etiqueta de ‘nuevos cines’.” HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique. *Los ‘nuevos cines’ em Espana. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2003, p. 415.

afetiva; os difíceis vínculos com a família, representante de uma ligação com um passado soterrado de uma guerra civil.

Este rompimento com o cinema do passado realiza-se na prática através de inovações estilísticas e principalmente éticas. Os novos autores tinham acesso às novas produções do exterior como as de Jean-Luc Godard, e todo o grupo da *Nouvelle Vague* francesa, e mais, através de Paris, - por seu conhecido circuito de filmes internacionais - , tinham contato com uma filmografia que continuava proibida na Espanha como *Encouraçado Potemkin* (1925), *Gilda* (1946), *Viridiana* (1961) etc.

Mas não se deve esquecer que este novo cinema já tinha raízes autóctones delineadas em obras de Berlanga, Bardem, Fernando Fernán-Gómez com *La vida por delante* (1958); o próprio Saura com *Los golfos* (1959), Marco Ferreri e *El cochecito* (1960), Mario Camus e o surpreendente *Young Sánchez* (1963).

José Isbert em seu melhor papel em *El cochecito*.

Na onda do *Nuevo Cine Español*, surgiu em Barcelona um movimento de elite, que não ofereceu perigo ao regime, já que tinha um caráter escapista. Tinha entre seus dogmas opor-se ao grupo de cineastas de Madri e da *EOC*. O grupo foi chamado de *Escuela de Barcelona*.

Como todo movimento estético de vanguarda a *Escuela de Barcelona* teve um manifesto:

“Houve, isso sim, um Manifesto fundacional que, curiosamente, estava mais inspirado no *New American Cinema Group* que na *Nouvelle Vague*. Resgistrou Joaquim Jordà em uma “falsa” entrevista com Carlos Durán a raiz da estréia do seu filme *Cada vez que...* y foi publicado em 1967 na revista madrilenha *Nuestro Cine*. Estas eram as características da EB:

Autofinanciamento e sistema cooperativo de produção.

Trabalho em equipe com um intercâmbio constante de funções.

Preocupação preponderante formal, referida ao campo da estrutura da imagem e da estrutura da narração.

Carácter experimental e vanguardista.

Subjetividade, dentro dos limites que permite a censura, no tratamento dos temas.

Personagens e situações distantes das do cinema de Madri.

Utilização, dentro dos limites sindicais, de atores não profissionais.

Produção realizada de costas a distribuição, ponto este último não desejado senão forçado pelas circunstâncias e a estreiteza mental da maioria dos distribuidores.

Salvo escassas exceções, formação não acadêmica nem profissional dos realizadores.”²⁵

Interessante destacar a ligação com o cine *underground* Novaiorquino, que influenciou esta escola espanhola. A mais significativa tendência notada no grupo de Barcelona, e que é característica fundamental dos filmes *underground* ingleses e americanos do final dos anos 60 e começo dos 70, é a busca de obras não narrativas. E também não tinha nenhuma preocupação com sua distribuição comercial, tanto que o acesso a obras como *Dante no es unicamente severo* (1967) de Jacinto Esteve e Joaquim Jordà e *Nocturno 29* (1968) de Pere Portabella²⁶ é até hoje muito restrito. Pere

²⁵ HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique. *Los ‘nuevos cines’ em Espana. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2003, pp. 178-179.

²⁶ PORTABELLA, Pere (Figueres, 1927). Diretor e produtor fundou a *Films 59* e produziu *Los golfos* de C. Saura, *El cochecito* de M. Ferreri e *Viridiana* de Buñuel. Unidos ao grupo vanguardista barcelonês da

Portabella é uma figura chave no movimento vanguardista de filmes experimentais em 16 milímetros, que irão culminar nos grupos produzindo em Super-8, no circuito Barcelona-Madrid, onde aparecerá a figura de Pedro Almodóvar e seus inusitados curtametragens.

revista *Dau al Set*, iniciou a sua extensa filmografia, que tem por característica um grande rigor formal na realização dos trabalhos e do rompimento da narrativa cinematográfica tradicional; e um ataque ao modo de vida burguês. Principais filmes *No compteu amb els dits* (no contéis en los dedos, 1967), *Nocturno 29* (1968), *Umbracle* (1972) e *Miró tapís* (1974). A partir de 1966 tem forte militância política em grupos anti-franquistas.

1.5 – *El destape* e o cinema *underground*, os anos 70 e 80, primeiros trabalhos de Almodóvar

Os anos 70 marcam o final do franquismo, pela própria extinção física do ditador. A continuidade do regime já tinha sido seriamente afetada em janeiro de 1973, quando o ETA (Euskadi ta askatasuna²⁷) grupo terrorista vasco, assassinou em Madri o Presidente do Governo Luis Carrero Blanco²⁸. Com a incerteza que se criou com a morte do sucessor franquista os anseios de mudança começaram a ser renovados, e Franco já mostrava sinais evidentes de senilidade e incapacidade de escolher outro líder para continuar seu regime. Com a luta interna entre seus seguidores para manter o poder e a morte em 1975 de Franco, a Espanha entrou no período chamado de transição, onde o denominador comum era a incerteza. O aparelho franquista tentou fazer uma “abertura” controlada, mas as inúmeras greves que surgiram pelo país em 1976 causaram a saída do Presidente de Governo franquista Arias Navarro, a nomeação de Adolfo Suárez e a convocatória de *Elecciones Generales* em junho de 1977. O período de incerteza duraria até 1981, quando em 23 de fevereiro, o tenente-coronel da Guarda Civil, Antonio Tejero, fez o intento de Golpe Militar, e o Estado espanhol provou que estava maduro para reagir a ele e seguir o caminho da democracia desejada.

O cinema do período sofreu com os avanços e recuos pelos quais passou o regime durante a década. O cinema continuou sofrendo censura rígida, seqüestros de negativos, como a sofrida por *El crimen de Cuenca* (1979) de Pilar Miró, só estreada em 1981; e *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, que teve seu negativo confiscado e destruído, e só sobreviveu pela existência de outra cópia com o produtor mexicano, o que possibilitou sua estréia na Espanha em 1977.

No cinema comercial da época começaram a surgir filmes que exploravam, com muita ingenuidade a nudez primeiro feminina e depois a masculina e que recebeu o nome de *El destape*. As produções eram modestas com estrelas muitas vezes já decadentes, prevalecendo a comédia de costume. Dentro da sociedade reprimida da

²⁷ EUSKADI TA ASKATASUNA. Literalmente Pátria (Basca) e Liberdade, movimento armado de ideologia independista marxista que luta pela libertado do País Basco, *Euskal Herria*. O grupo surgiu durante os anos 60 em oposição ao franquismo. Seus membros são chamados de etarras, a denominação no País Vasco é *etadideak*. Em março de 2006 o grupo declarou um cessar-fogo permanente, rompido em dezembro do mesmo ano.

²⁸ Luis Carrero Blanco (1903-1973). Homem de confiança de Franco, limitou o poder dos Falangistas e apoiou a sucessão de Juan Carlos I e da Monarquia. Significaria para a Espanha a continuação do franquismo sem Franco. Era conhecido por suas atrocidades como *El ogro*, nome dado a operação do ETA que o matou. Gillo Pontecorvo realizou um filme sobre o fato, em 1979, *Operazione Ogro*.

época elas foram um estrondoso sucesso. Antes do fenômeno *Destape* para ver qualquer tipo de filme adulto, era necessário cruzar a fronteira com a França. Estas escapadas, principalmente até aos cinemas das cidades francesas de Biarritz e Perpignan, eram célebres nas piadas masculinas da época. Satirizando este fato, foi feito *Lo verde empieza en los Pirineos*²⁹(1973) de Vicente Escrivá.

*“Segundo contam as crônicas, o termo ‘destape’ foi alcunhado por Ángel Casas, jornalista musical que alcançaria um notável sucesso ao final da década de oitenta com o programa de televisão Un día es un día, no qual se incluía um striptease no encerramento. Seja como for, a palavra em questão foi introduzida no vocabulário cotidiano para descrever qualquer atrevimento erótico, por pequeno que fosse. E eram pequenos .”*³⁰

Diretores como José Antonio Nieves Conde, que tinha em seu curriculum *Surcos* (1951) realizou *Las señoritas de mala compañía* (1973). Teresa Gimpera, atriz fetiche da *Escuela de Barcelona*, participou de títulos como *Más fina que las gallinas* (1976) de Jesus Yaguë e *Climax* (1977) de Fernando Lara Polop. A musa da contra-cultura, Emma Cohen, que trabalhou com Pere Portabella em *Vampyr* (1969) e Glauber Rocha em *Cabezas cortadas* (1970), entrou na onda e participou de *Cuentos eróticos*(1979) de Juan Tébar.

O mercado editorial também abriu espaço para versões censuradas de *Playboy*, *Interviú*, e proibidas para menores como *Film Documento*, que tinha como principal atração reproduzir fotogramas de filmes proibidos na Espanha como *O último tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci, *Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin e *Saló, ou os 120 dias de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini.

Neste período os circuitos alternativos de Madri, Barcelona e de outras capitais de província começaram a sentir os ares de renovação, trazidos pelas vanguardas artísticas, principalmente ligadas à *Pop Art*. Este renascimento cultural começou a ser percebido a partir de 1977, recebeu vários nomes como *El Rollo*, *Reinaixença* e finalmente *La movida*.

²⁹ Vocabulo *Verde* no *Diccionario de La Real Academia*: “adj. Dicho de un cuento, de una comedia, de una poesía, etc.: Libres, indecentes, obscenos.”

³⁰ PONCE, José M. *El destape nacional. Crónica del desnudo en la transición*. Barcelona: XII Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona, 2004.

A facilidade de acesso aos negativos e as câmeras de 16 milímetros e depois 8 milímetros e ao vídeo, favoreceu o surgimento de um cinema *underground*, que tinha um circuito próprio, chamado de marginal, que trouxe inovações que foram depois incorporadas, incluindo alguns autores, ao cinema comercial. Este tipo de produção *underground* floresceu no vácuo de um cinema oficial, que continuava controlado pelo pós-franquismo na aprovação, produção e distribuição.

No seio deste movimento cultural surgido em Madri aparece a figura de um cineasta autodidata e que realiza produções modestas em Super-8. Os atores são seus amigos do mundo *underground* de “*La movida madrileña*” e o circuito de apresentação são os bares, boates, *clubs* e teatros de Madri e Barcelona: Pedro Almodóvar.

Uma colaboração que foi influência fundamental na obra de Almodóvar foi o contato nos anos 70 com Iván Zulueta, cineasta que representava a própria vanguarda dentro do cine *underground* madrilenho, e que já tinha um extenso currículo dentro da experimentação imagética com seus curtas: *Na-da* (1976), *Leo es pardo* (1976); e com seus longas *Uno, dos, tres... al escontide inglés* (1970) e *Arrebato* (1979), no qual Almodóvar colaborou, inclusive fazendo figuração em uma cena eliminada na montagem, e colocando voz numa das personagens femininas. Deve-se lembrar que desde 1978 Almodóvar estava rodando, nos finais de semana, durante a noite e em qualquer tempo livre, seu filme de estréia no circuito comercial *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, que a princípio ia chamar-se *Erecciones Generales*, e só foi terminado em 1980 com a entrada da produtora *Figaro Films* no projeto, que possibilitou a passagem da película de 16 para 35 milímetros. Vale destacar uma crítica de 1979 que comenta, com riqueza de detalhes, a obra de Almodóvar.

Andy Warhol *Various Box Sculptures*, serigrafia sobre madeira, 1964.

“Um singularíssimo aparte merece *Pedro Almodóvar* e seu ‘show’... *Almodóvar* vem do campo da interpretação. Seus filmes são mudos e têm a peculiaridade de que todos os sons – diálogos, canções, comentários, ruídos... - são produzidos por ele mesmo no momento da projeção. Nomeado ‘chamada direta’ (de sua boca ao ouvido do espectador, sem intermediários). Neste sentido cada projeção se converte também em um tipo de show, cheio de humor, onde todos os acidentes típicos da Súper 8 estão integrados na história como parte da mesma. Os filmes de *Pedro Almodóvar* são paródias das banais histórias produzidas pelo ‘mass-media’ (melodramas, histórias de amor, bíblicas...) transformadas tendo como base uma grande fantasia e um senso de humor único.

Entre sua vasta produção se destacam ‘Sexo va y sexo viene’, ‘El sueño’, ‘La caída de Sodoma’ e alguns anúncios e ‘trailers’. Também realizou uma particular versão de ‘Salomé’ em 16 milímetros’. (comentário aparecido no ‘Millenium Film Journal’ de New York. Vol. 1. Núm. 2 –verão 78).

Pedro Almodóvar concebe o cinema em Súper 8 como um espetáculo, ao estilo dos pioneiros que criavam a trilha sonora ao vivo, cara a cara com o público. Este cineasta possui grande quantidade de ‘quadros’ e os transmite ao espectador com um estilo irreverente, com humor inteligente e imaginativo que provoca rebuliço na concorrência. Deste caldo saem os ‘films-shows’:

‘Blancor’, articulado como um ‘spot’ publicitário para o lançamento de um produto, joga com as diferentes acepções do conceito ‘branco’: a pureza da noiva, a limpeza da roupa e outros objetos relacionados com a cor branca.

Os filmes-shows ‘El sueño’ e ‘Quién teme a Virginia Woolf?’ são fórmulas para serem ambientadas no café-cinema (a maneira do café-teatro). Assim é sua ‘Homenaje’ dedicada a Marilyn Monroe. Seu último ‘show’ é um longa em Súper 8, intitulado ‘Folle, folle, fólleme, Tim’ é a história de um casal composto por uma balconista de uma sórdida loja de departamentos madrilena e um simples escrivão... ‘Com este filme abandono minha produção humorística para lançá-la, sem pudor e profundamente, à análise das relações humanas, passando a

engrossar essa longa lista de autores consagrados que ultimamente tem dado para imitar ao mestre Bergman.

Atrás de uma fachada romântica e abençoada o casal desta história esconde as mesquinhezas mais sinistras e as traições mais inverossímeis.

O longa não é somente um filme sobre o casal, é também a história dos perdedores que, por circunstâncias da vida, alcançam a consagração, o equilíbrio emocional e a glória, através da música’.”³¹

Na construção de seus curtas percebe-se a influência da *Pop-Art* e especificamente da obra de Andy Warhol, nos curtas *Blancor* e *Homenaje* (a Marilyn) o universo dos envolvidos em *La Movida*³² e a chegada da sociedade de consumo na Espanha. Almodóvar usou pequenos *spots* publicitários em seus filmes até *Átame!*(1989), o de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* retoma *Blancor*. Carmen Maura é a mãe do “famoso asesino de Cuatro Caminos” e quanto seu filho volta para casa, depois de cometer um de seus famosos crimes, ela usa *Ecce Omo* para devolver a brancura a suas roupas, e no final o *slogan* ‘*Ecce Omo, parece mentira*’.

Ainda no panorama madrileno deve-se lembrar de Álvaro del Amo e seu filme *Dos* (1979), um filme minimalista e não narrativo, que combina planos estáticos com criativas panorâmicas de até 360 graus das várias partes de um apartamento, com dois personagens que contam histórias, dançam e se perdem dentro de uma fantasia hedonista não argumental. E de Javier Aguirre com sua série de experimentos ópticos, realizados entre 1975 e 1980. Em Barcelona as produções do *Grupo Barcelona Super-8* que exploravam os vários suportes e metragens em obras como, *Brutal ardour* de Manuel Hueriga, *Paisatges interns* de Sierra Fornells e *Temps (Més enllà de l'objecte)* de Ferrán Cremades.

Dentro deste cinema experimental, marginal, *underground* movimentou-se o primeiro Almodóvar. O momento *sui generis* vivido pelo país moldaria um estilo particular, que teria plena realização no cinema comercial dos anos 80 e 90.

A década de 80 trouxe uma maior proteção ao mercado espanhol e a possibilidade do aparecimento de um número significativo de produtoras, que foram importantes para a realização cinematográfica. A maior bilheteria da década foi a de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Mulheres a beira de um ataque de nervos,1988) Almodóvar. A década que o viu estreiar no circuito comercial trouxe-lhe o reconhecimento do mercado

³¹ ANTOLIN, Matias. *Cine marginal en España*. Valladolid: XXIV Semana internacional de cine de Valladolid, 1979, p.118-119.

³² O segundo capítulo deste trabalho trata especificamente do movimento.

nacional e internacional. Também viu chegar o primeiro Oscar para um filme espanhol, *Volver a empezar* (1982) de José Luis Garci, crítico de cinema e roteirista experiente, ele já tinha angariado grandes êxitos como diretor com *Asignatura pendiente* (1977) e *Las verdes praderas* (1979).

Em 1985, foi criado o *Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA) para substituir a *Dirección General de Cinematografía* na normatização e financiamento do mercado cinematográfico espanhol.

1.6- Anos 90 e cinema da contemporaneidade

O início dos anos 90 correspondem ao que podemos chamar de cinema do período socialista, um dos fatores mais importantes foi a *Ley Miró*, de 1984, que regulamentada possibilitou o aparecimento no cenário de novos realizadores³³. A lei se fundamentou no modelo francês, buscando uma melhor divisão do mercado e maior incentivo aos profissionais espanhóis.

Nos anos 90 Almodóvar firmou-se como principal representante do cinema espanhol, e o reconhecimento internacional veio em 1999, com *Todo sobre mi madre*, que ganhou uma dezena de prêmios, no Festival de Cannes, no Oscar entre outros.

Nesta década assistimos ao desgaste criativo de alguns veteranos como Carlos Saura, com o pálido *Pajarico* (1997) e o grandiloquente *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001), de Victor Erice e o mal roteirizado *El sol del membrillo* (1992) e de Francisco Regueiro e o interessante, mas barroco, *Madregilda* (1993).

Os ciclistas afixam os cartazes de Gilda no filme *Madregilda*

A Lei Miró criou um incentivo especial para primeiros filmes de jovens diretores, medida que possibilitou o aparecimento de diretores fundamentais como:

³³ “Ahora bien; evaluar el alcance exacto que ha tenido la incorporación de una nómina tan extensa de nuevos directores exige pasar del dato absoluto y aislado a los datos y porcentajes relativos, que nos ayuden a clarificar la naturaleza del recambio y a situar su verdadera dimensión dentro de una perspectiva histórica. Para empezar debe recordarse que, en la mal llamada ‘ley Miró’ (publicada en diciembre de 1983), cuyo espíritu impregna toda la filosofía de la protección pública vigente hasta los primeros años noventa, se establecían ya para la concesión de las subvenciones anticipadas unos criterios de prioridad que debían atender, primeiro, a ‘la calidad del proyecto’ y, después, a ‘los proyectos de nuevos realizadores’. Esta orientación facilitó una primera cosecha de debutantes: un total de 62 entre 1984 y 1989. O lo que es igual: 62 primeras películas sobre un total de 391 títulos producidas en aquellos seis años. Es decir, un porcentaje del 15,8% de ‘operas primas’ y una media de 10,3 por año. HEREDERO, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares: Festival Alcalá de Henares, 1997, p. 25.

Vacas (1991) de Julio Medem; *Acción mutante* (1992) de Alex de la Iglesia; *Familia* (1995) de Fernando León de Aranoa; *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995) de Agustín Díaz Yanes e *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar.

Vacas de Julio Medem e sua câmara subjetiva, que perdeu significação em *La ardilla roja* (1993).

Foi também a década do segundo e do terceiro *Oscar* para o cinema espanhol, *Belle Époque* (1993), de Fernando Trueba, e *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.

O cinema espanhol tem hoje cinco *Oscars*, o último conquistado pelo polêmico filme de Amenábar *Mar Adentro* (2004), e dois obtidos por Pedro Almodóvar, um em 1999 de Melhor Filme Estrangeiro, com *Todo sobre mi madre*, e em 2002, de Melhor Roteiro Original por *Hable con ella*.

Conta também com um número significativo de produtivos diretores entre os quais merecem destaque: *La madre muerta* (1993) de Juanma Bajo Ulloa; *A los que aman* (1998) de Isabel Coixet; *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) de Gracia Querejeta; *Volavérunt* (1999) de Bigas Luna; *Plenilunio* (2000) de Imanol Uribe; *Octavia* (2002) de Basilio Martín Patino; *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba; *Te doy mis ojos* (2003) de Iciar Bollain; e *Tiovivo c.1950* (2004) de José Luis Garcí.

CAPÍTULO II La Movida

2.1 Madri a capital do Rollo.

O termo *La Movida* é associado, na maioria das vezes, à Madri do final dos anos 70 e começo dos anos 80. Na verdade *La Movida* aconteceu em várias capitais espanholas, em Vigo e em Bilbao, com seus grupos de rock; Barcelona com seus *cantautores* Joan Manuel Serrat e Lluís Llach; Sevilha com Triana e Paco de Lucía. Em Barcelona já circulava a idéia de *Reinaixença*, nomeando a onda criativa que o período trazia, com grupos de vanguarda com *Els joglars*. Madri tinha a maior concentração de ‘modernos’ e quem sabe pelo sofrimento imposto à cidade, sede do poder, a força da renovação foi-lhe igualmente proporcional. *La movida* marca um renascimento cultural depois de quase quatro décadas de um panorama limitado, fechado em si mesmo, repetitivo. O ditador morreu de senilidade, e a transição foi feita sob os auspícios de personagens já velhos conhecidos, que apesar de muito tentar não conseguiram conter a renovação cultural e social que surgiu. *La movida* foi uma explosão de cor, de liberdade e irreverência, em um país que saía de uma época dura para ingressar na modernidade. O que não se pode deixar de registrar é que *La Movida*, *Rollo*, *Reinaixença* foi um fenômeno urbano restrito, isto sim, a algumas capitais espanholas.

A princípio a nomeação e definição do movimento não era preocupação de nenhum dos implicados nele, diziam “*estamos en el Rollo*”³⁴ ou “*yendo de movida*”. Em 1975, celebrou-se em Burgos um dos primeiros festivais de rock do país, e os meios de comunicação deram ampla voz a estes jovens irreverentes, que chamaram o evento de

³⁴ No vocabulário específico criado na época: *Rollo* era o ambiente em que se vivia, que tanto podia ser uma situação boa e prazerosa ou ruim. Podia-se ter um *ligue*, uma relação passageira, dizia-se “*tengo un rollito guapo*”.

“*Festival de la Cochambre*”³⁵. Um ano depois se festejou em León o festival do “*Enrollamiento Internacional*”. O que se pode afirmar é que *La Movida* foi principalmente uma questão de imagem³⁶, ou de criá-la; as inspirações foram o *Glam Rock*³⁷, a *New Wave* de grupos como Depeche Mode, The Cure, Queen, Velvet Underground, David Bowie e a *Blank Generation* da onda *Punk* londrina.

Foto Pablo Pérez-Minguéz

Sala de concertos *Rock-ola* durante apresentação Almodóvar-MaCnamara (1983)

O movimento é herdeiro direto da *Pop Art* americana e realiza-se dentro de um sistema capitalista e tecnológico, em uma sociedade mediatizada, onde os bens de consumo tomam protagonismo. Os grandes centros como Nova York e Londres são irradiadores de uma cultura que valoriza a trivialidade, o efêmero e o estereotipado,

³⁵ Gíria que pode ser interpretada como “pântano da fome”, referindo-se a paúra social da qual o país provinha.

³⁶ Depois de fazer dois filmes Almodóvar está pronto para invadir o circuito comercial, e a principio tenta criar um imagem mais aceitável fora do mundo *underground*. “P. (Pergunta) Todo el mundo dice que eres uno de los personajes que mejor se autopromocionan. R.(Resposta) – Sí, se ha convertido en un tópico. Te diré la verdad, no soy ni genio, ni homosexual, ni drogadicto. Ha sido todo una pose.” Diario 16, 16.01.83, *A título personal. El estado de mis cosas*, Pedro Almodóvar.

³⁷ *Glam Rock*. Nascido em 1971 na Inglaterra, as músicas do movimento tinham uma ligação com o que chamavam de “energia vital” do ser humano, acompanhada de uma exagerada ambiguidade sexual. Roupas coloridas, penteados estravagantes e muita maquiagem eram os artificios. Principais representantes New York Dolls, Alice Cooper, Lou Reed e Bryan Ferry.

valores que se refletirão no comportamento dos jovens. Este comportamento será estudado pelas ciências sociais, o hábito do consumidor será conhecido e os produtos desta sociedade não serão mais regidos pelo gosto de um conjunto, ou grupo de pessoas, mas serão voltados para as massas.

Com as mudanças sociais, a classe média espanhola começou a enviar seus filhos para intercâmbios, dentro de uma esperança geral de, finalmente, uma integração com os outros países europeus. A Inglaterra e a França eram as escolhas mais comuns, pela liberalidade já conhecida dos costumes, pela efervescência cultural pós-1968 e pela proximidade geográfica. A alta burguesia enviava seus filhos aos Estados Unidos.

Costuma ser apontado como um dos primeros deflagadores do movimento, a criação, em Madri, do grupo *Kaka de Luxe* em 1977. Dele faziam parte 7 amigos de famílias de classe média e alta³⁸, que iriam trazer para o panorama musical um visual inusitado, uma incrível capacidade para a paródia e o escracho. A ausência de compromisso político também era marcante no grupo, e seria uma das características fundamentais de *La Movida*. Depois de anos de proibições, de ausência de direitos, os jovens queriam viver a vida sem preocupações, sem se comprometer com o intrincado jogo protagonizado pelos políticos das mais variadas orientações.

*“La Movida foi um reflexo na juventude urbana do desejo generalizado de liberdade, de poder respirar sem espartilho depois da triste e aborrecidíssima ditadura de um general insubordinado cuja juventude consistiu em comer o grude do quartel e matar rifenhos e espanhóis. Ninguém sonhava com louvores pátrios nem com imensos impérios, nem com revoluções e utopias: o que todos queriam era divertir-se, e ao máximo. Pode ser que La Movida fosse uma época de hedonistas, mas não eram indiferentes a tudo.”*³⁹

³⁸ Formação original: Alaska, figura chave de *La Movida*, Carlos Berlanga, Nacho Canut, Manolo Campoamor, El zurdo, Enrique Serra e Pablo Beneyto.

³⁹ LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Agaba Ediciones, 2005, p. 15.

La movida reflete-se na linguagem dos jovens da época, surge uma gíria que os diferenciava da geração imediatamente anterior. Usando um palavreado criado com referências ao estilo de vida da *cultura pop*, muitos destes termos surgiram nos fanzines dos aficionados, nas letras das músicas e no discurso de todos os ‘modernos’. Alguns exemplos: *caballo* (heroína); *camello* (traficante); *carroza* (velho, antigo, coisa ou pessoa); *colocarse* (drogar-se com qualquer agente químico); *flipar* (alucinar, sensação provocada por drogas); *estar al loro* (estar atento); *mono* (síndrome de abstinência); *porro* (cigarro de maconha ou haxixe); *tronco* (colega); *Yonqui* (viciado).

Pelos termos pode-se notar que o elemento onipresente em *La Movida* foram as drogas, de qualquer tipo, seguindo a tríade pop: sexo, drogas e *Rock’n’Roll*. Começando pela bebida, o vinho foi abandonado pelos licores mais fortes como, a vodka, Whisky, e cerveja, em grande quantidade, acompanhados por ácidos, cocaína, anfetaminas e um largo et cetera.

Na entrevista-prólogo que concedeu para o livro do jornalista Rafael Cervera, Almodóvar define o movimento da seguinte maneira:

“É difícil falar de La Movida e explicá-la para os que não viveram estes anos. Não éramos nem uma geração, nem um movimento artístico, nem um grupo com uma ideologia concreta, éramos simplesmente um montão de gente que vivíamos em um dos momentos mais explosivos do país, e de Madri em particular. Esse momento se materializa sob o governo da UCD, não sob o governo do PSOE, ainda que os socialistas tentaram capitalizá-lo de todos modos, e conseguiram entre 84 e 86, quando o único que sobrava eram os restos do naufrágio. Como dizia, houve um momento em que de repente as pessoas perdem o medo, da polícia, dos vizinhos, da própria família, do ridículo, e delas mesmas. Constatas que Franco morreu de verdade há dois anos e isso provoca uma explosão de liberdade enorme em todo o país, ainda

que eu me refira sempre a Madri e ao pequeno círculo no qual eu me movia.”⁴⁰

Avaliação feita, vinte anos depois do movimento, traz já no discurso de Almodóvar uma tomada de posição política, que tem raiz na sua história pessoal e na importância que sua figura tem nos meios de comunicação atualmente.

No muitos livros que foram escritos sobre o movimento, principalmente nos anos 90, quando já se tinha um distanciamento crítico, um se destaca: *Madrid ha muerto, esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*, de Luis Antonio de Villena, escritor e personagem de *La Movida*, lançado em 1999. A obra seria uma encomenda de Pedro e Agustín Almodóvar para que Villena fizesse uma crônica da época. Villena cria um alterego, Rafa Antúnez, o que lhe permite colocar encontros com todos os personagens envolvidos, inclusive com ele mesmo. Em vários trechos do livro aparece, ...como me disse Villena,...encontrei na festa todo a *panda*, Alvarado, Villena, Almodóvar, MacNamara....

Todos os capítulos do livro têm uma vinheta-síntese do que se irá tratar, o primeiro capítulo anuncia: “Donde aparece el narrador y va a una fiesta. Es decir, donde su vida, de repente, le parecen frutas, picante y guindas varias.”⁴¹ Já no início ele explica a gênese do livro:

“A coisa é enraçada sim. Vocês verão. Os assuntos da vida dão voltas como as roletas e os trevos das rodovias. Agora para mim – que já detonei tudo e estou contente de ter feito isto- me pedem que escreva um tijolão sobre a Madri dos anos 80. E me pagam uma bolada por isto. Principalmente se eu exprimer bem meus miolos e que dele saia muito brilho e luxúria no caldo. Ao menos foi o que me disse – e deve ser verdade – Agustín Almodóvar, o irmão calvo, gestor e sombra de Pedro.

⁴⁰ CERVERA, Rafael. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2002, pp. 14-15.

⁴¹ VILLENA, Luis Antonio de. *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. Barcelona: El Aleph, 2006, p. 7.

Seu irmão não tem tempo para escrever esse livro – que, obviamente, pediram para ele-, e então, batendo papo, Agustín se lembrou de mim, e Pedro – da sua produtora El Deseo, manda incentivos-, ainda faça anos que não me ve, disse que como não, que idéia barbara, que eu era o cara para escrever esse livro sobre a vida e a morte de tudo aquilo, porque eu tinha estado vivo e agora –como quase todos os demais- estava praticamente morto, e porque além disso eu sempre tinha sido um porra loca assanhado – loquinho dizia Agustín- e isso era fenomenal para um livro que tinha que tratar de amor, desordem, luxúria e morte...”⁴²

A frase que nomeia o livro “Madrid ha muerto”, foi dita pelo estilista Manuel Piña no início dos anos noventa, quando foi impedido de fumar um cigarro de maconha num club, já que estas drogras eram consumidas em público sem nenhum tipo de constrangimento. Era o começo do que o autor denomina da volta ao conservadorismo.

Ao analisar a vida cultural e política da época (1975-1989), percebe-se que com a morte de Franco, o processo de renovação tomou uma força, que não podia ser controlada pelos escassos personagens do cenário de então, muitos dos quais estavam o ligados a tudo o que se queria esquecer e mudar. Esta confusão de poderes permitiu uma busca louca da juventude pelo prazer, não havia parâmetro para proibições, já que eles estavam irremediavelmente ultrapassados. *La Movida* é um milagre da transição para a nova vida social e política, e quando os grupos reorganizaram-se no final dos anos 80 o clima mudou; e determinou a nova feição, mais conservadora em alguns aspectos e mais atualizada em outros, mas já se viviam novos ares.

⁴² VILLENA, Luis Antonio de. *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. Barcelona: El Aleph, 2006, p. 7.

2.1.1 A Pop Art

Roy Lichtenstein,

Still life with glass and peeled lemon, 1972.

M-MAYBE HE BECAME ILL
AND COULDN'T
LEAVE THE
STUDIO!

Roy Lichtenstein, *M-Maybe (A girl's Picture)*, 1965.

A *Pop Art* nasceu nos Estados Unidos, no final dos 50, com reflexos da *Art Beat*⁴³; fundamentalmente ancorada na nova sociedade mediática que nascia. Giulio Carlo Argan define *Pop Art* como:

“Uma concepção não-utópica, e até mesmo desalentada e passiva, da realidade social encontra-se na raiz de outro amplo fenômeno (na verdade, não se pode qualificá-lo de movimento ou tendência): a chamada *Pop Art* (pop de *popular*). O Termo *popular*, ao menos no sentido que tem na Europa, é impróprio: a chamada *Pop Art* expressa não a criatividade do povo, e sim a não-criatividade da massa. É verdade que manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo, e por vezes suas inúteis veleidades de rebeldia; todavia, sabe-se que, sem uma orientação

⁴³ “Embora as discussões sobre a geração *beat* se concentrem, em geral, nas criações literárias, trata-se, na verdade, de um movimento social e artístico, que incluiu a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema. (...) Algumas vezes denominados existencialistas americanos sentiam-se apartados de tudo, mas, ao contrário da *lost generation* que os antecedeu, não queriam mudar a sociedade, apenas se esquivar dela, a fim de criar sua própria contra-cultura. As drogas, o jazz, a vida noturna, o zen-budismo e o oculto participaram da criação da cultura *beat*.” DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 195.

ideológica, o mal-estar e as rebeliões secretas dos indivíduos não ameaçam o sistema.”⁴⁴

Todos os elementos da vida urbana, que gravitavam na imaginação do indivíduo moderno, tornaram-se de interesse da produção simbólica. Os produtos consumíveis: latas de comida, caixas de sabão em pó, as estrelas de cinema, o dinheiro que se utilizava, as revistas e seus anúncios passam a fazer parte da arte do período. Reproduzidas múltiplas vezes, estas imagens perdem seu significado original, e passam a ser ícones artísticos, numa intenção de tornar a arte banal e o banal, ele mesmo, objeto de arte.

O movimento valoriza o *american way of life*, o consumismo ao estilo americano, a reprodução e acumulação de seus ícones da cultura de massa; histórias em quadrinhos; anúncios de publicidade; astros de cinema, televisão, música; hambúrgueres; objetos do cotidiano produzidos em escala industrial.

Por suas características, muitos críticos chamaram o movimento de “baixa cultura”, considerando-o como uma antiarte e seus autores “novos vulgares”, “mastigadores de chiclete”. O que é verdadeiro é que a *Pop Art* foi uma reação ampla de rejeição ao domínio dos estilos modernistas do pós-guerra, nos Estados Unidos, ao elitismo de movimentos como o Expressionismo Abstrato, ao Purismo, a Bauhaus. A mesma atitude seria notada na Espanha uma década depois.

⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.575.

Andy Warhol , *Marilyn* (acrílico e serigrafia sobre tela, 1964).

2.1.2 Andy Warhol

Um dos personagens mais influentes dentro da *Pop Art* foi Andy Warhol. Pelo seu caráter complexo atuava com marchand, produtor, realizador, da sua própria obra e da de vários artistas, na sua *Warhol Factory* em Nova York. De ascendência polonesa Andrew Warhola (1928-1987), dito Andy Warhol, estudou Artes Gráficas no *Carnegie Institute of Technology* de Pittsburgh, Pensilvânia, trabalhou na revista *Glamour*, em 1950, em Nova York, e até o final da década tornou-se o maior *designer* de sapatos da cidade. Também produziu cartazes, ilustrações em livros, ilustrou inclusive um livro de Truman Capote, e produziu uma famosa série de desenhos, como *Love is a Pink Cake* (1953), *25 Cats Name Sam One Blue Pussy* (1954), *A Gold Book* (1957). De 1953 a 1955, também trabalha como cenógrafo de um grupo de teatro novaiorquino.

Enquanto seus contemporâneos preferiam instalar-se em um Ateliê, ele constrói sua *Factory*, um espaço de criação coletiva, de produção de uma pintura industrial, filha legítima do capitalismo puro. O trabalho de Warhol leva ao limite a relação:

imagem » representação x objeto representado, criando um processo de ação e reação permanente.

Warhol leva a arte aos bastidores do quotidiano, ao insignificante, e aos fenômenos subculturais, *underground*, marginais tornam-se, através de sua obra, ‘apresentáveis’. Seus primeiros quadros aparecem em 1960, sem que isto signifique uma ruptura com sua obra gráfica anterior, *Peach halves* (1962), uma lata de pêssegos em calda, pintada em óleo sobre tela, já delinea o desenvolvimento posterior. A partir daqui as serigrafias de Marilyn, Elvis Preley, Jackie Kennedy, a Cadeira Elétrica, acidentes de carro, tudo o que a mídia destaca é material de criação. Warhol cria o dogma, ‘todos podem ter seus 15 minutos de fama’, seja ela da maneira que for; com este propósito cria em 1969 a revista *Interview*⁴⁵.

O que interessa da obra de Warhol, para este trabalho, são os curta-metragens que ele passa a realizar na década de 60. Totalmente fora dos padrões cinematográficos ele registra: *Sleep* (1963), filme onde um ex-amante dorme durante 6 horas; *Empire* (1964), oito horas de filmagem da fachada do Empire State Building, em Nova York. Todas as exposições e estréias de seus filmes eram *Happenings*, que se transformavam, eles próprios, em produto consumível na mídia.

A importância da *Pop Art* e de Andy Warhol é vital para entender a gênese do estilo Almodóvar, durante o período de *La Movida* Almodóvar apresentava-se repetidamente como o Warhol espanhol. O ponto culminante de sua inspiração é a visita do muso a Madri efervescente de *La Movida*.

“Naqueles primeiros anos da década de 80 vivíamos em uma permanente-fábrica-de-Warhol. Quando li as memórias de Edie Segwick compreendi até

⁴⁵ “En 1969, se propone un nuevo reto. Funda la revista *Interview*. Después de haber parodiado a la prensa, se da el gusto. En 1970, mientras que acumula exposiciones y se convierte en el mayor propagandista de una América cuyas representaciones se disputa el mundo, *Big Torn Campbell's Soup*, pintura de 1962, es subastada por sesenta mil dólares en Nueva York.” TRETICK, Phelippe. *Andy Warhol*. Madrid: H. Kliczkowski, 2002, p. 17.

que ponto dez anos depois certos círculos de Madri eram idênticos a certos círculos de Nova York.(...) Sempre me apresentavam como o Warhol espanhol, na quinta vez (na casa dos March) ele me perguntou porque eu era o Warhol espanhol. Porque não lhes ocorre outro modo de apresentar-me, lhe disse. A simples vista não nos parecemos, me disse. Ele levava sua famosa peruca platina e eu meu natural cabelo negro carvão. Deve ser porque nos meus filmes eu também coloco travestis e drogados, lhe respondi envergonhado, consciente que a conversa e meu papel nela eram bastante ridículos. »⁴⁶

Andy Warhol esteve em Madri em janeiro 1983, expondo sua obra na Galeria Vijande, foi um alvoroço, o personagem mais admirado, copiado, parodiado, seguido estava ali, *en el Rollo*. Almodóvar foi apresentado várias vezes ao seu Deus e inclusive cantou para ele na festa de Hervé Hachuel, produtor que tinha encomendado para sua mulher Cristina Sánchez Pascual, o terceiro longametrage do diretor *Entre tinieblas* (Máus hábitos). Almodóvar & MaCNamara cantaram para Warhol várias músicas de seu repertório, como *Satanasa*.

Satanasa, satanasa
Yo te invoco, yo te invoco.
Desde casa, desde casa
Con un moco, con un moco.

Un mundo de placer y sensaciones
Donde reina el rencor y la discordia.
Todos juntos en un bus
Hacia Ibiza al Nepal o hacia Galicia.

Matanasa, matasana
En la olla está la grasa
Tía pasa de la Tass A
Que no pasa de la grasa.

⁴⁶ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991, p.8.

La TASS no pasó
Y así se quedó
Un disco grabó
Y nadie lo compró
¡Qué divina es TASS!
¡Qué sílfide es TASS!
Todo el día en Ras
Porque eres lo más

¿Dónde está la TASS?
La estás buscando tú.
La estoy buscando yo.
Está en Ras, está en Ras...

Satanasa, Satanasa...

A música Satanasa é de composição de Pedro Almodóvar, Fabio MaCnamara (Fanny), Bernardo Bonezzi e Carlos Berlanga. Na capa do disco da dupla alerta-se para explicação para TASS e RAS: “RAS el lugar de Madrid con más humo y petardeo. La TASS es una persona que por su capacidad para el chisme obsesiona a Almodóvar & MaCnamara.” (RAS é o lugar de Madri com mais fumaça e ambiente. A TASS é uma pessoa que, por sua capacidade para a fofoca, é uma obsessão para Almodóvar & MaCnamara.)⁴⁷ Warhol passou uma semana em Madrid e sua exposição, que segundo Paloma Chamorro era muito boa, causou muito estardalhaço, mas não rendeu-lhe

⁴⁷ “El artista (Warhol) fue retratado por Alberto Schommer, visitó el Museo del Prado, el Palacio de Liria, el Palacio de los Duques de Lerma y viajó a Toledo. Las fiestas se sucedían a diario durante la semana que pasó en España. Hubo cenas privadas para atraer clientes. Y también las hubo algo más públicas como cuando los Fierro y los March agasajaron al pintor. (...) Hachuel ofreció también su fiesta de despedida al artista y quiso música en directo para agasajar a su homenajeado. Los elegidos fueron, además de un cuadro flamenco, Dinarama + Alaska, aunque al final se les unirían como espontáneos Almodóvar & MacNamara, que formaban parte de la escudería Roll. El dúo había actuado en Rockola tan sólo diez días antes.” CERVERA, Rafa. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002, pp. 270-271.

encomendas de obras, como ele e seus promotores esperavam. Quem mais aproveitou e alegrou-se com a visita foram todos os envolvidos em *La Movida*.

Andy Warhol e Carole Bouquet em *Blank Generation* (Geração Punk) de Ulli Lommel, 1979.

2.2 Manifestações artísticas

La Movida não foi um movimento aprisionado dentro de um ramo artístico específico, ela teve representantes em todas as áreas da vida cultural: na literatura, nos *comics*, na pintura, na fotografia, no cinema, no teatro, na moda e gerou várias tribos. O que a caracterizava era a presença de um espírito criativo, no grupo, que trouxe frutos os mais diversos (e de qualidade idem). Muitos dos protagonistas de *La Movida* atuavam em vários campos, Almodóvar (digamos) cantava, atuava com o grupo de teatro *Los Goliardos* e dirigia seus curta-metragens. Carlos Berlanga, filho do cineasta Luis García Berlanga, era cantor e compositor e também desenhava, é dele o cartaz do filme *Matador* (1984).

Na literatura temos vários representantes, Almodóvar escreveu periodicamente para revistas, jornais e criou Patty Diphusa, a atriz pornô e estrela internacional que publicava crônicas sobre sua vida⁴⁸. Juan José Millás publicou *Visión del ahogado*, em 1977, falando da fauna urbana e seus personagens⁴⁹. A obra considerada a mais catártica é *Todos los chicos y las chicas (Historias de la Nueva Ola)* de Fernando Márquez, que assinava suas canções, artigos em jornais, em fanzines como *El Zurdo*.

Os *comics*, ou como muitos de *La Movida* gostavam de nomeá-los *Los Cómix*, foram um dos veículos mais utilizados. Os *TBOs*, ou *Tebeos*, como eram chamados até

⁴⁸ “Lo más difícil para una persona como YO, que tiene tantas cosas que decir, es empezar. Me llamo PATTY DIPHUSA y pertenezco a ese tipo de mujeres que protagonizan la época en la que viven. ¿Mi profesión? Sex-symbol internacional, o estrella internacional del porno, como quieran llamarlo. Mis fotonovelas y algunas películas de Super 8 mm se han vendido muy bien en África, Portugal, Tóquio, en el Soho y en el Rastro. Mis interpretaciones eróticas, según los críticos especializados, están provistas de algo inclasificable, algo que me convierte en única, y que no suele aparecer en ese tipo de sub-productos.” Publicado originalmente no fanzine *La Luna de Madrid*, em 1981, com o título – Yo, Patty Diphusa. ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991, p. 15.

⁴⁹ Trecho do livro onde o triângulo amoroso se conhece: Jorge pergunta ao Vitaminas sobre Julia, que acabou de conhecer. “—Oye, Vitaminas, ¿no estudia aquí la chica de la reunión del otro día? — ¿Quién, Julia? — Sí, la que me parece que estaba contigo — No, no. Es una chica del barrio. — ¿Por dónde vives? — En la Concepción. ¿Vas hacia bajo? — No, vivo ahí al lado, en Malasaña. ¿Dónde está esto de la Concepción? — Más Allá de las Ventas. Hacia la Cruz de los Caídos. Es un barrio en el que todas las calles tienen nombre de vírgenes.” MILLÁS, Juan José. *Visión del ahogado*. Madrid: Suma, 2001, pp.100-101.

então, foram sempre muito populares, na Espanha pós-Guerra Civil, pois o país era constituído por um número grande de analfabetos. Os novos *Cómix* romperam com a tradição, espelhando-se nos novos modelos americanos, que chegavam apesar da censura. Um autor de *Cómix* que interessa especialmente é *Ceesepe*, acrônimo de Carlos Sánchez Pérez. Ele participou de todos os fanzines importantes *El Víbora*, *Madriz* e *La Luna*; decorou paredes e tetos em bares da moda, livrarias e fez o cartaz e os letreiros para *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* e o cartaz de *La ley del deseo*.

Abertura de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Ceesepe.

A característica principal dos *Comix* era a irreverência e a possibilidade de criar histórias fantásticas, cheias de humor negro e sexo violento, *todo lo prohibido*. A igreja, a ditadura, a burguesia hipócrita, foram devidamente eschachadas pelas publicações, e claro, algumas sofreram com a censura que agonizava, mas ainda mordida e feria.

Na pintura, os principais representantes são a dupla que ficou conhecida como *Costus*, diminutivo de *Las Costureras*. Uma dupla formada por Juan Carrero e Enrique Naya, dois filhos de militares, que haviam se conhecido em 1977, em Madri, e foram viver juntos. Como Juan ganhava a vida fazendo almofadas para algumas lojas, Fabio (Fanny) MaCnamara, que se tornou amigo dos dois, lhes deu o carinhoso apelido.

Todos os personagens que começaram a freqüentar a *Casa Convento de las Costus* se referiam a eles desta maneira, sem que os dois soubessem; quando descobriram vingaram-se colocando codinomes em todos. Esta casa ficava na *Calle de la Palma*, 14 perto da *Plaza 2 de Mayo*, no coração do bairro que concentrou os lugares de ambiente de *La Movida*, o bairro de Malasaña⁵⁰. Neste reduto, todos os principais personagens se reuniam, Alaska, Carlos Berlanga, Nacho Canut, integrantes de Kaka de Luxe, Tino Casal (o Iggy Pop madrilenho), Almodóvar, Pablo Pérez-Mínguez e toda a fauna que *se movia*. Aqui foram gravadas muitas cenas de *Pepi, Luci y Bom...*, numa delas Enrique aparece pintando. Alguns quarteirões dali abriu as portas a sala de espetáculos *El Pentagrama*, onde se apresentaram novos grupos como *Zombies*, *Mamá*, *Ejecutivos Agresivos*, *Radio Futura*.

No que se refere ao estilo da obra das *Costus* poderíamos compará-las a fotografias solarizadas. Apesar de terem exposto inclusive na Galeria Vijande, onde Warhol expôs, passaram uma temporada em Nova York, mas nunca tiveram reconhecimento, até hoje o valor de suas pinturas é muito discutível. Eles são de um dos mitos de *La Movida*, em 1989 Enrique morreu de Aids e Juan suicidou-se, extinguíram-se junto com o movimento.

Um pintor com uma trajetória já reconhecida, Guillermo Pérez-Villalta envolveu-se no momento cultural, e produziu obras a ele ligadas. O mural do quarto de Sexilia (Cecília Roth) em *Laberinto de Pasiones* (1982), que fica no apartamento/estudio fotográfico de Pablo Pérez-Mínguez é de sua autoria.

⁵⁰ “La decoración de Casa Costus era toda una proclama: paredes rojas con nubes negras, lamé y lentejuelas por todas partes, serpientes, sapos, huesos y santos... Una estética – o antiestética – muy influyente en otros personajes del momento. Su obra era deudora del arte pop estadounidense, aunque ellos supieron llevar el colorismo hasta límites extremos. (...) Kitsch y horterada, apología del mal gusto, acumulación de iconos de la España rancia (toros, mantilla, vírgenes y santos)... Se acumulaba todo de tal manera y con un recargamiento tan barroco (el estilo de aquel imperio tan grande en el que nunca salió el sol), que el resultado final era de una estética originalísima y muy expresiva.” LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005, p. 207.

Na fotografia o grande representante é Pablo Pérez-Mínguez. Sendo ele próprio um personagem de *La Movida*, soube como ninguém olhar ao seu redor e registrar o momento único que se vivia. Nos últimos anos tem feito muito para resgatar a memória da época, lançou em 2006, uma exposição e livro intitulados: *Mi Movida* (1979-1985). Uma de suas mais interessantes coleções é a que ele chama de *Foto-Poro*, fotos instantâneas tiradas do rosto de personagens famosos, com uma óbvia influência das *polaróides* de Warhol.⁵¹

Foto: Pablo Pérez-Mínguez

Foto Poro que mostra a fauna de *La Movida*, de cima da esquerda para direita:
 Ouka Leele (fotógrafa), Juan Carrero (Costus), Sigrifido Martín-Begué (pintor)
 Nacho Canut (Kaka), Carlos Berlanga (Kaka), Ana Curra (Pegamoides)
 El Hortelano (desenhista), Alberto García-Alix (fotógrafo), Fabio (Fanny) MaCnamara.

O teatro de *La Movida* realmente foi pouco representativo. O grupo mais característico foi *El joglars*, de Barcelona, que sim procuraram reinventar o veículo, mas com a especificidade da *Reinaixença* catalã. Um único grupo de teatro tem uma

⁵¹ “A polaróide acaba com as rugas de todo mundo, como se simplificasse o rosto... Eu tento fazer com que todo mundo fique maravilhoso. Algumas pessoas depois reclamam. Dizem: ‘Cadê meu narigão?’ ou algo parecido, o que não consigo entender. Mas eu ponho de volta, se é isso o que querem.” RATICLIF, Carte. *Andy Warhol*. New York: Abbeville, 1983, p. 114.

ligação com o movimento em Madri, são *Los Goliardos*. Nele estava Carmen Maura, que incentivou que Almodóvar começasse a escrever e até atuasse em pequenos papéis dentro do grupo, e Felix Rotaeta, que produziu e atuou em *Pepi, Luci, Bom...* Eles tiveram pouca importância no cenário artístico, além da aparição destas figuras importantes no ambiente artístico.

“Somente um grupo pode ser ligado – pelas melenas – a *La Movida* madrilenia, e esse é *Los Goliardos*. Dizemos pelas melenas, porque este coletivo funcionou entre 1965 e 1972, e sua única relação com o que viria depois consiste em que uma de suas atrizes principais era Carmen Maura, através da qual um jovem Pedro Almodóvar dá seus primeiros passos com textos para montagens e inclusive com algum pequeno papel sobre o palco.”⁵²

Na moda vários nomes apareceram, como Pepe Rubio, em cujo Ateliê fez seu aprendizado uma figura importante atualmente, Aghata Ruiz de la Prada. Merecem lembrança também os estilistas Antonio Alvarado e Manuel Piña.

Como *La Movida* era um renascimento depois de um período de roupa negras e cinzas, o *atrezzo* era fundamental, para a construção da imagem dos personagens e com ela contribuíam os novos estilistas. Outra figura que deve ser destacada, pela ligação de admiração de Almodóvar, é Sybilla Sorondo, que se projetou dentro do movimento e teve um reconhecimento internacional, ao ganhar o primeiro prêmio na Feira de Moda de Munique, em 1987. Em *Hable con ella* (Fale com ela, 2001), Lydia, a toureira, ao fugir de casa sem pegar nada, com medo da cobra que apareceu na cozinha, pede para ser levada por Marco a Sybilla, para comprar novas roupas.⁵³

⁵² LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005, pp. 214-215.

⁵³ “Lydia – Solo tengo este vestido. Debería comprarme algo de ropa. Marco – Puedo ir a tu casa a buscar lo que necesites. Lydia – (Sombria y decidida.) No. No quiero nada de esa casa. Ya habrá tiempo. Marco - ¿Dónde vamos? Lydia – (Sugiere.) ¿A Sybilla?”. ALMODÓVAR, Pedro. *Hable con ella* (Guión). Madrid: El Deseo, 2002, pp. 49-50.

As tribos nasceram em consequência desta preocupação exacerbada com a imagem. Os jovens começaram a pertencer a grupos de bairro, que saíam para divertir-se e que começaram a vestir-se de forma a criar uma marca. Alguns grupos tinham uma pretensa filosofia de criação, mas que na prática revelava-se muito tênue ou mesmo inexistente. A revista *Madrid Me Mata* descreve os diferentes grupos da época (1981): *Los Nuevaoleros*, uma mistura de *New Wave* com *New Romantics*, vestiam-se de forma elegante, com gravata, mini-saia, roupas, sapatos e óculos todos de marca; *Los Modis*, cabelo curto e bem penteado, meninas sempre com vestido, um *look* anos 60 comportados; *Los Punkis*, cabelos coloridos e pontiagudos, roupas negras, muitas correntes pelo corpo e alguns alfinetes inclusive enfiados na própria pele; *Los Modernos*, que são os legítimos representantes de *La Movida*, pois são ecléticos, uma mistura de *punks*, *new wave*, *glam*...como traço distintivo muita maquiagem, tanto nos homens e nas mulheres, e muita produção; *Los Rockers*, topete, jaqueta de couro com marcas famosas como *Harley-Davidson* e as mulheres à imagem de Olívia Newton-John em *Grease*; *Los Jevis* (Heavy), cabelos compridos, roupas rasgadas e aparência nada cuidada, suja, muita bebida e disposição para briga.⁵⁴

⁵⁴ “La tribu urbana no es lo mismo que la banda callejera. El heavy, el punk, el rocker o el mod no forman una verdadera hermandad dentro de su tribu, ni suelen dedicarse a actividades delictivas: simplemente son personas que se visten de una determinada manera, porque así lo hacen todos sus amigos, porque lo han visto en sus hermanos mayores, o porque es norma en su barrio: Por eso hay más heavys en los suburbios que en las urbanizaciones de lujo de la alta burguesía.” LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005, p. 220.

2.2.1 A música é o centro do espetáculo

O panorama musical oferecia o mais requeitado prato aos jovens, Julio Iglesias, Raphael e uma dezena de cantores românticos e derivados de um Flamenco estereotipado, já sem nenhum interesse. Em 1975, o escândalo do ano foi a estréia do filme *Jesucristo Superstar* de Norman Jewison, beatas faziam fila para protestar contra a exibição, e excomungar os pecadores que compravam as entradas para o filme. Neste desalentador cenário surgiu *Kaka de Luxe*⁵⁵ (Merda de Luxo) em 1977. Liderados por Olvido Gara, que escolheu chamar-se Alaska, o grupo que se conheceu no burburinho de *El Rastro*, o mercado de bugigangas madrileno, que é feito aos domingos, perto da *Plaza del Cascorro*. O entorno do *Rastro* era tão importante, que ali se fixaram alguns artistas e a região começou a denominar-se *Cascorro Factory*, onde produziam autores como Ceesepe, El Hortelano, Berlanga e outros. Kaka evoluiu para *Alaska y los Pegamoides*, um dos primeiros sucessos do grupo foi *Bailando*.

⁵⁵ “La primera formación de Kaka de Luxe (Alaska y Enrique Sierra, guitarras; Nacho Canut, bajo; Pablo Martínez, batería; el Zurdo, Campoamor y Berlanga, voces) era un ejemplo típico de grupo: panda de colegas de edades, gustos y tendencia muy distintas, con conocimientos musicales entre irregular y nulos, mucho entusiasmo y ganas de obtener fama y algo de pasta con rapidez.” LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005, p. 44.

Bailando

Bailando, me paso el día bailando
Y los vecinos mientras tanto no paran de molestar

Bebiendo, me paso el día bebiendo
La coctelera agitando llena de soda y vermut.
Tengo los huesos desencajados,
el fémur lo tengo muy dislocado;
tengo el cuerpo muy mal,
pero una gran vida social.

Bailo todo el día, con o sin compañía.
Muevo la pierna, muevo el pie,
muevo la tibia y el peroné,
muevo la cabeza, muevo el esternón,
Muevo la cadera, siempre que tengo ocasión.
Bailando...

Mais grupos musicais surgiram nesta efervescência como *Zombies*, onde temos a presença do Ítalo-Brasileiro, Bernardo Bonezzi, colaborador de Almodóvar em trilhas sonoras de *Laberinto de Pasiones* até *Mujeres...*; *Gabinete Caligari*; *Loquillo y los Trogloditas*; *Siniestro Total*, *Parálisis Permanente*⁵⁶, com Poch, que protagoniza *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985) e a já referida dupla (ou como preferia denominar Fábio, *El Dúo aerodinámico*) *Almodóvar-MacNamara*⁵⁷.

⁵⁶ Música *Ahora quiero ser tu perro* (Agora quero ser seu mascote) de *Parálisis Permanente*: “Estoy muy solo, te quiero aquí/ tirado en el suelo, te quiero aquí./ Verte cara a cara, mirarte bien,/ verte cara a cara pegándome./ Ahora quiero ser tu perro./ Tumbado en mi cama te quiero aquí,/ sola en mi cuarto, te quiero aquí./ Ahora quiero ser tu esclavo,/ tenerte cerca y hacerte dano./ Ahora quiero ser tu perro.”

⁵⁷ Em entrevista ao caderno de Cultura de *Diario 16*, Fabio MacNamara responde: “¿Y por qué rompieron con su dúo vocal? – Nuestra relación se rompió porque ni Pedro era cantante ni el grupo daba pasta. En los conciertos sí funcionábamos, pero luego los discos no se vendían. Solo ganábamos fama, no dinero. Y

Bonezzi (1964) é um bom compositor, fez um trabalho eficiente em várias trilhas sonoras de filmes de vários diretores, como *Sin noticias de Dios* (2001), de Agustín Díaz Yanes, e teve durante muito tempo um selo independente que produziu novos artistas.

Foto Pablo Pérez-Minguéz
Bernardo Bonezzi um 'brasileiro' em *La Movida*,
o quadro em suas mãos é de sua autoria.

O que se pode dizer de todos estes grupos, com algumas raras exceções, é que tirando a veia paródica-esperpêntica de seus participantes, o denominador comum era: a falta de talento para a música e a falta de qualidade vocal. A maioria deles deixou de existir terminada *La Movida*, pois só faziam sentido dentro desta *tomadura de pelo*, que caracterizava o período, não tendo nenhum apelo comercial e nenhuma qualidade artística que lhes permitisse transcender o movimento, a cultura e geografia em que nasceram.

de algo tínhamos que viver.” *Diario 16*, 30/03/2000. Fábio montou com outros personagens o grupo *Fanny y los más*, que também não chegou a obter repercussão. Na época da entrevista tentava de novo a sorte no ressurgimento GLS que o bairro madrileno de Chueca teve, mas a falta de interesse por suas músicas e sua figura envelhecida e ultrapassada foi total.

2.3 Os filmes de *La movida*

Os filmes diretamente ligados ao movimento são três: *Arrebato* (1980) de Iván Zulueta; de Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) e o representante máximo *Laberinto de pasiones* (1982). Foi produzido ainda *¡A tope!* de Tito Fernández, reunindo a maioria dos grupos jovens *Gabinete Caligari*, *Aviador Dro(gadicto)*, *Derribos Arias*, *Alaska*, era um veículo de promoção das músicas e conjuntos, e seu diretor nada tinha a ver com *el Rollo*.

2.3.1 *Arrebato*

Cecilia Roth em *Arrebato*.

Iván Zulueta (Juan Ricardo Miguel Zulueta Vergarajauregui, San Sebastián, 1943) fez o filme mais cultuado dentro do movimento. Numa narrativa circular autodestrutiva, em que o cinema é o centro, vemos José, alter ego de Iván, atormentado pelas drogas (cocaína), pela namorada e pela vampirização que o cinema tem sobre sua

personalidade. Logo no início do filme, José diz uma frase enigmática que sintetiza o filme: “Não sou eu que gosto do cinema, é o cinema que gosta de mim.”

Num dos primeiros planos do filme vemos Pedro, um jovem cineasta em crise, montando um de seus filmes em *Super 8*. Em seguida temos uma panorâmica da região de Plaza de España; Pedro pega um gravador e deixa a mensagem para José: “Se acontecer o que eu estou imaginando, não vou poder enviar-lhe o último filme, você terá que vir buscá-lo.” Todo este início rodado em suporte de Super-8, tem uma imagem problemática, granulada, a cor é quase ausente, mas intencionalmente, vai construir um significado com o desenrolar do filme.

“Os personagens de *Arrebato* são: José, um diretor de fitas de terror B (Eusebio Poncela) que não se acomoda à mediocridade cotidiana, sua ex-amante (Cecilia Roth) que aparece de repente com uma crise de abstinência de heroína nas costas, e Pedro (Will More), um enigmático personagem que se dedica a rodar filmes alucinados (como as de Zulueta, naturalmente) que estão sempre numa viagem entre o infantil e o alucinado, e a enviar gravações e filmes para José, que produzem neste um efeito bastante forte. E existem também alguns personagens secundários bastante divertidos (o de Marta Fernández Muro, por exemplo). A história trata de muitas coisas. Podia-se dizer que fala da recusa da realidade, a sede de intensidade, elogio a alucinação, a inocência perdida, a vampirização que comporta toda paixão, o cinema dentro do cinema... e algumas coisas mais. Na primeira montagem durava três horas, mas para sua estréia foi reduzida a 110 minutos. Da mesma maneira calculavam que sua produção custaria três milhões de pesetas, mas finalmente custou cinco. A fita é em cores, com uma iluminação bastante especial, e logicamente em 35 mm, apesar de incluir fragmentos (os supostamente rodados por Pedro) filmado inicialmente em Super-8 depois transferido: um tipo de textura que quase não foi vista no cinema comercial.”⁵⁸

⁵⁸ BUFILL, Juan. Entrevista con Iván Zulueta. *Dirigido por*, número 75, 1980, p. 39.

A recepção da crítica a este filme de Zulueta foi morna, ficou um ano em cartaz no *Cine Azul* da *Gran Vía* madrilena, mas não obteve reconhecimento de público e não foi aceito para participar do Festival de Cannes. Os modernos o transformaram em um Cult Movie, e a indisponibilidade da fita nos anos posteriores, criou uma áura e uma curiosidade nos que não o viram. Poucas vezes era mostrado em festivais, Iván voltou para o país basco e mergulhou numa crise pessoal e na dependência química, não conseguiu realizar nada que se equipare a esta obra, nos anos seguintes. Continuou sua carreira de desenhista de publicidade, fez pôsters publicitários de vários filmes de colegas, inclusive o de *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel para sua estréia tardia, em 1978, na Espanha.

Foto: João Eduardo Hidalgo

Calle de Alcalá com o predito Metropolis e seu anjo fluando sobre a cidade, a esquina Almodóvar.

No filme, José, um cineasta, depois de sair do estúdio onde monta seu último filme, passeia pela *Gran Vía* e, do seu ponto de vista, mostra o que estava sendo oferecido ao público da época: *Super Man* (1978), *Quo Vadis* (1951), *Nosferatu, the*

phantom (1979), *Bambi* (1942), com um plano que detalha que o filme é em *Technicolor* e *El Cazador* (The deer hunter/O franco atirador, 1978), também com um plano de detalhe que mostra que foi eleito o melhor filme do ano, pelos críticos de Nova York. Tudo isto o cineasta acompanha com um olhar triste e desiludido, como mostrando - veja o que temos de oferta depois de tanto esperar. Arrebato como documento da vida na metrópole, apresenta imagens que se incorporaram na retina da geração de *La Movida*, um *traveling* alucinado do edificio Metrópolis, rocorando e ressaltando o anjo que o preside, como uma carranca de navio que separa o curso de duas vias emblemáticas de Madri; a esquerda *La calle Alcalá* e a direita *La Gran Vía*. Almodóvar tem fixação por esta esquina, que ele chama de *minha esquina*, e possui uma série de fotografias, em vários horários e épocas (um impressionista tardio) e publicou um texto inferindo, que esta esquina é para ele *a síntese de Madri*.⁵⁹ A esquina, precisamente a *Calle Alcalá* é o lugar do atropelamento de Esteban em *Todo sobre mi madre*. Em *Carne Trémula*, a mãe (Penélope Cruz), em trabalho de parto, se ve sob o olhar do anjo e diz: “Ele vai cair, é o anjo. Parece que vai se jogar, como se quisesse matar-se, coitadinho.”, no final da *Calle Alcalá*, na *Puerta de Sol*, o seu anjo caído nasce. A cafetina (Pilar Bardem), que a acompanha, levanta o menino e diz: “Veja Victor, Madri”.

Zulueta tinha um amplo domínio da técnica e da linguagem cinematográfica, estudou cinema na *Escuela Oficial de Cine* (antigo IIEC), como Juan Bardem nunca conseguiu a titulação. Ficou algum tempo em Nova York, estudando na *Arts Students League*, conheceu diretamente a obra de Lichtenstein, Rosenquist, Jasper Johns e

⁵⁹ “Me obsesiona esa esquina. Años atrás, ya la había fotografiado mucho desde Cibeles, en coche o desafiando el tráfico. Pero ahora me he cambiado de casa y casualmente vivo muy cerca. ¿Casualidad? No lo sé. He tenido que romper con muchas cosas, incluida una relación sentimental, hasta llegar a instalarme en mi actual domicilio. Tal vez esta fractura, ruptura o factura múltiple haya sido el precio que he tenido que pagar por estar cerca de Mi esquina.” STRAUSS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p.143.

acompanhou as primeiras manifestações do *New American Cinema* de John Cassavetes, Kenneth Anger e Gregory Markopoulos, que influenciariam muito seu universo visual. Frequentou a *Warhol Factory* e chegou a mostrar seus curtas em Super-8, no mundo *underground* novaiorquino. Muito de seus curtas perderam-se, Iván foi preso várias vezes e seu apartamento em Madri, saqueado pelas forças de segurança. Entre eles estavam obras como *Kinkón* (1971), *Te veo* (1973), *Mi ego está en Babia* (1975), das sobreviventes temos exemplos como *A mal gam a* (1976), *Frankstein* (1972), *Masaje* (1972) e *Leo es pardo* (1976).

Imagem da cultura de massas, Jogos Olímpicos de Munique, reutilizado em *Masaje*.

O primeiro longa de Zulueta foi, *Uno, dos, tres al escondite inglés* (1970), influenciado por Richard Lester e *Help*, Iván queria chamar o filme de *Caca, culo, pedo, pis* ou *Popilandia y cacalandia*, o produtor José Luis Borau, preocupado em não falir, fez com que um nome mais aceitável comercialmente prevalescesse. Quando se pensa na produção em Super-8 dos anos 70, Zulueta está no Olimpo, sua bagagem e experiência eram fonte de inspiração no meio alternativo *del Rollo*. Almodóvar bebeu nesta fonte, colaborou inclusive com *Arrebato*, fez figuração em cena eliminada, e pôs a

voz na personagem de Helena Fernán-Gomez, que aparece quase no final do filme. Quando se pensa no estilo *pop* de Almodóvar, hoje em dia, a ligação/colaboração com a obra de Zulueta não é comumente lembrada.. A influência dos filmes experimentais americanos, autores inclusive, Warhol, Waters tiveram um caminho direto até Almodóvar e os outros superoitistas, via Zulueta; e as trocas foram mútuas. Em entrevista Zulueta esclarece, que do cinema espanhol *underground* conhece bem a obra de Almodóvar. Deve-se lembrar que em *Arrebato*, o diretor de curtas alucinado, em Super-8, chama-se Pedro. E no que tange ao circuito de realizadores do final dos anos 70, Zulueta comenta com seu entrevistador:

“De Bergman ele gosta de *Persona*, de Bertolucci quase tudo, e do último cinema espanhol, *Bilbao* de Bigas Luna. Herzog não lhe interessa, ainda que não tenha visto seus primeiros e melhores filmes, começando por *Fata Morgana* (espelhismos). E naturalmente ele gosta do cinema experimental, especialmente um autor holandês cujo nome não recorda e alguns do *underground* americano (os marginais, sempre tão malditos, ficam uma vez mais anônimos). Do espanhol, só conhece a Pedro Almodóvar, para o qual trabalhou (câmera e iluminação) em *La Estrella*.”⁶⁰

Arrebato nunca foi lançado em vídeo, até recentemente, o que dificultou muito a sua circulação, segundo alguns críticos ela jamais chegaria a ser popular, pois se trata de um cinema feito para um público específico. O filme saiu finalmente em DVD na coleção *El País*, em 2004. Zulueta voltou a produzir e realizou o interessante *Párpados* (1989) com Marisa Paredes, onde a moradora de um apartamento Madrileno parece ter, no seu teto, uma passagem/comunicação para outra dimensão. Realizou trabalhos para a televisão e continuou sua carreira de desenhista de cartazes para filmes; como por

⁶⁰ BUFILL, Juan. Entrevista con Iván Zulueta. *Dirigido por*, número 75, 1980, p. 39.

exemplo os de, *Ataque Verbal* (2000) e *Leo* (2000). Os fãs estão sempre esperando que ele volte a encontrar produtor, para colocar de pé seus particulares projetos.

2.3.2. Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

O primeiro filme com pretensão comercial de Almodóvar, foi rodado nos finais de semana, em plano cooperativa, ou seja, ninguém cobrava salários, todos estavam interessados em participar do filme. Com uma idéia muito tênue Almodóvar lançou-se a procurar atores para seu filme, escolheu Alaska por seu figurino, pois queria uma moderna sádica no papel de Bom. Alaska, sem experiência como atriz, fez ela mesma no filme, personagem que interpreta até a atualidade em seus Clips e Shows. Carmen Maura era a base dramática em que se apoiava o projeto, e também a financeira, pois conseguiu dinheiro com amigos. Camuflada sob o pseudônimo de Eva Siva, Mercedes Guillamón, filha de um diplomata, já era uma colaboradora habitual nos curtas de Almodóvar, o papel de Luci foi um presente para esta atriz que, terminada *La Movida*, praticamente encerrou sua carreira.

Cartaz de Ceesepe para o primeiro filme de Almodóvar, *Archivo El Deseo*.

Pepi, Luci, Bom... tem defeitos técnicos imensos, cabeças cortadas, enquadramentos amadores, principalmente o de abertura, em que temos um *traveling* da

fachada do prédio de Pepi. José Salcedo, o montador fez o que pode, mas a continuidade de sentido do filme tropeça a todo momento. Almodóvar declarou: “Quando um filme tem um defeito, é um filme incorreto, mas quando tem muito mais que um, a isso se chama Nova Linguagem, Estilo.”⁶¹ Boa justificativa para a falta de direção, falta de atores que consigam sustentar personagens, de cenários próprios, figurino etc. Pepi... lembra bastante a tosca produção, já em 16 milímetros, do curta Salomé, de 1978.

O que o filme tem de interessante é o recorte das gerações que participaram de *La Movida*, Pepi é uma trintona, Luci uma quarentona dona de casa, dominada pelo marido Policial, e Bom é a jovem moderna, que quer gozar a vida e fugir de um passado que não chegou realmente a conhecer. Os que plenamente viveram o movimento, são os trintões, ou quarentões, que tinham vivido sob o repressivo franquismo e podiam extravazar seus desejos, estes personagens que já tinham uma história de vida pior, pelo menos cronologicamente, na gíria da época eram chamados de *Pepis* (derivado obviamente de *papa, papito*).

Quando se procuram as influências na trama de *Pepi, Luci, Bom...* a de Zulueta é bastante óbvia, a de John Waters com *Pink Flamingos* (1972) e *Female Trouble* (1974), também é bastante lembrada, pelo próprio Almodóvar inclusive. Mas deve-se fazer uma ressalva, nos filmes de Waters, principalmente em *Pink Flamingos*, temos o nu real, sexo explícito e a famosa cena em que Divine come, realmente, coco de cachorro. Em *Pepi, Luci, Bom...* a personagem Luci tem a intenção de ser uma “guarra” (um capacho) e no primeiro encontro, Bom lhe proporciona uma ‘chuva dourada’ (de urina), por idéia de Pepi, que é claramente simulada, assim como a surra que o marido policial da em

⁶¹ “Cuando una película tiene un defecto, es una película incorrecta, pero cuando tiene bastantes más de uno, a eso se le llama Nuevo Lenguaje, Estilo. Y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* lo tiene. Es esencialmente una película amorosa; los valores no están ni subvertidos ni transgredidos, sencillamente no existen. Es una película feminista porque trata de mujeres absolutamente dueñas de sus destino.” *El País*, 26/10/80.

Luci, finalmente satisfeita. A irreverência e a ausência de censura realizam-se nos diálogos e nas situações inusitadas.

No jornal *El País* de 26 de outubro de 1980 aparece o seguinte comentário:

“Provavelmente um dos aspectos mais notáveis do filme de Pedro Almodóvar seja seu radical conceito amoral. Os mais puritanos vão escandalizar-se pelas propostas de comportamento, os mais liberais ficarão surpreendidos por sua agressividade”.

Bom (Alaska), Pepi (Carmen Maura) e Luci (Eva Siva)

A apresentação do filme em San Sebastián não chega a ser um acontecimento, exceptuando-se a crítica de *El País*, a recepção do filme é fria, muitos inferem que a direção é inexistente e a maioria não gosta nada do que vê, caracterizando-o como grotesto, de mau gosto. Os que disfrutaram com ele são Almodóvar e todo o grupo de *La Movida*. A valorização do filme é feita *a posteriori* pela carreira desenvolvida por Almodóvar como cineasta, coisa que nesta época ele estava longe de ser, pelas próprias

características do movimento onde todos desenhavam, fotografavam, pintavam... *Pepi, Luci, Bom...* e *Laberinto de Pasiones* tem paralelismos com os filmes da *Warhol Factory*, são uma obra coletiva, todos contribuem com dinheiro (*Laberinto* foi uma encomenda dos Cines Alphaville), idéias, muitos atores improvisam ou vivem o personagem que criaram dentro do *rollo* de *La Movida*.

Programa do Festival de San Sebastián em 1980, *Archivo El deseo*.

O filme foi produzido em 16 milímetros e depois transferido para 35. Nota-se bastante diferença de imagem entre algumas cenas. A cena do comercial das calcinhas *Ponte* deve ter sido feita já em 35 milímetros, pela sua qualidade fotográfica. Bem ao gosto *pop* temos o anúncio de um produto impossível, que está parodiado uma campanha da época, sobre o uso de preservativos. Almodóvar não hesita, cria uma calcinha que guarda o xixi, transforma um flato em perfume e enrolada de modo

apropriado, pode funcionar como fogaço amante, o locutor emocionado diz o *slogan* “Haga lo que haga, *Ponte* Bragas!”⁶² (Faça o que fizer *ponha* calcinha).

Preservativos distribuídos em campanha em Madri no final dos anos 70.

No filme, Alaska é a vocalista do grupo de rock *Bomitoní*, no dia da apresentação, vemos na platéia Augustin Almodóvar, Las Costus, Ana Belén e quase todos do *rollo*. Na apresentação, o suposto grupo, que é uma mescla dos Pegamoides (grupo de Alaska) com alguns atores, cantam *Muy certa de ti*, e uma música especialmente composta, por Almodóvar, para a cena *Murciana*:

Te quiero porque eres sucia, (Eu gosto de você porque você é suja)
guarra, puta y hortera, (pistolera, puta e vulgar)
La más obscena de Murcia, (a mais obscena de Murcia)
Y a mi disposición entera. (e sempre a minha disposição)
Solo pienso en ti, (Só penso em você)
Murciana! (Murciana)
Porque eres (Porque você é)
Una marrana. (Uma piranha.)

Bom canta, a poética música, para Luci, personagem que é de Murcia e ela, que está na platéia, vai ao delírio.

⁶² Almodóvar já tinha realizado um curta em Super-8 com o título de *Las tres ventajas de Ponte*, em 1977, com duração de 5 minutos.

Toda a escatologia *pop* de *La Movida* estava presente no filme, a linha narrativa é bastante simples, Pepi é violentada por um policial, para não ser denunciado por cultivar maconha em sua sacada (Em *Volver*, Agustina cultiva a *Juana* no pátio de sua casa no povoado). Pepi resolve vingar-se e encomenda uma surra no policial, não sabia que o policial era gêmeo e que a agressão cairia sobre o inocente, irmãos que trocam de identidade, pelo bem ou pelo mal (deles ou dos outros), como voltaria a aparecer em *La mala educación*. Seguindo seu plano Pepi conhece Luci, a mulher insatisfeita do policial, e lhe pede aulas de tricô. Numa destas aulas Bom chega e dá um banho de urina em Luci, que fica apaixonada. Pepi transforma-se numa publicitária de sucesso, Luci acaba cansando-se de Bom e volta para o marido, depois que este lhe proporciona uma tremenda surra, pois ela é sadomasoquista; Bom vira cantora de bolero.

Depois da estréia em Madri, o filme circulou pelo país, Alaska conta que ela e Pedro viajaram bastante para promovê-lo. Em Murcia ela ficou nervosa, pois a música que canta para Luci, que é Murciana no filme, não é nada elogiosa, o filme ficou apenas um dia em cartaz na cidade.⁶³ Em Madri ele foi veiculado durante dois anos, e vê-lo era considerado um item necessário no rol de quem se julgava moderno. Por este sucesso madrileno o *Cine Alphaville* de Madri decidiu produzir outro filme de Almodóvar.

⁶³ Alaska relata: “Estuvimos en Zamora, Palencia, Valladolid... A Salamanca fuimos para la sesión de tarde, y luego un taxi nos llevaba a Valladolid, para la sesión de noche. Después volvíamos a Madrid en tren, en segunda. (...) En aquel cine de Murcia el dueño hizo primero una rifa de un coche o una moto. Nosotros fuimos allí tan cucos. Hicimos la presentación, nos sentamos, y cuando se apagaron las luces nos marchamos. Luego supimos que al día siguiente la habían quitado. En Barcelona gustó mucho, fue un acontecimiento como muy moderno, nos dieron muchas fiestas.” CERVERA, Rafa. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002, pp. 176-177.

2.3.3. Laberinto de Pasiones

Laberinto de Pasiones (Laberinto de Paixões), de 1982 é o segundo longa de Almodóvar, foi rodado graças ao *Cine Alphaville*, que resolveu entrar na produção de filmes e com o sucesso de *Pepi...* resolveu apostar no jovem diretor. O filme é um grande mosaico da cena pop cultural madrilenha. Os personagens mais conhecidos aparecem no filme, ali estão Cecilia Roth, Poch, Fanny MaCnamara, Pablo Pérez-Mínguez, em cujo estudio de fotografía foi rodado a maioria dos interiores do filme, Alaska, Carlos Berlanga e os desconhecidos atores Imanol Arias e Antonio Banderas.

O estudio de Pérez-Mínguez era um dos lugares de encontro de *La Movida*, como era também a *Casa Convento de las Costus*. Até hoje o estudio de Pablo existe, e é tão grande que, segundo ele, até cem pessoas podem estar ali, sem que uma incomode a outra. Várias festas e eventos aconteceram ali, como a exposição das Costus, *El Valle de los Caídos*. Por estar na rua do mesmo nome, começou a ser nomeado como *Estudio Montesquinza*, os personagens foram fotografados em sessões aqui. O cenário do quarto de Sexilia (Cecilia Roth) de *Laberintos...* foi pintado por Guillermo Pérez Villalta auxiliado por Almodóvar, e consta no seu livro de fotos *Mi Movida*, Pérez-Mínguez garante que ele continua existindo em um dos quartos do apartamento/estudio.

Cecilia Roth, de azul, em *Laberinto de Pasiones* (1982), com o painel de Guillermo Pérez Villalta ao fundo.

O cartaz do filme foi feito por Iván Zulueta, que fará também o de *Entre tinieblas* (Maus hábitos, 1983) além do mais criativo de todos, o de *¿Qué he hecho YO para merecer esto!* (O que eu fiz para merecer isto?, 1984). No livro *Conversaciones con Almodóvar*, de Frédéric Strauss, o único cartaz destes primeiros filmes que aparece é o de *¿Qué he hecho YO para merecer esto!*, com um comentário de que o título não cabia no cartaz, que foi muito difícil terminá-lo; quem lê a declaração fica com a impressão de que o autor do mesmo é o próprio cineasta.

Cartaz de Iván Zulueta para o segundo filme de Almodóvar

O valor de documento de época do filme é ressaltado por Cervera:

“Ainda que, evidentemente, não era esse o objetivo do filme, *Laberinto de pasiones* transformou-se quase num catálogo da emergente movida. Nela pode ver-se desde músicos convertidos em atores – Poch, Santiago Auserón, Javier Furiá -, há quartos decorados por Guillermo Pérez Villalta, fotos de Ouka Leele, trajes desenhados por Carlos Berlanga, aparições de musas como Maya, de locutores como Paco Pérez Bryan – condutor naquela época do program *El búho* – e do próprio Pérez-Mínguez. A música original é assinada por Bernardo Bonezzi. Antonio Banderas e Imanol Arias,

desconhecidos ainda para o grande público, protagonizavam junto a Cecilia Roth e Marta Fernández Muro uma enloquecida história de amores entrecruzados.”⁶⁴

O impacto que o filme causou foi tão grande, que ele ficou em cartaz durante dez anos, nas salas do *Cine Alphaville*⁶⁵. Vemos a folhetinesca história de um príncipe islâmico que foge de seu país, alguns guerrilheiros que vem a Madrid com intenção de sequestrá-lo; sua madrasta, princesa Toraya, que quer fazer inseminação artificial e Sexilia, uma ninfomaniaca que detesta o sol, por identificá-lo com o seu pai.

No plano de abertura vemos Sexilia e Riza Niro (o príncipe islâmico), filho do imperador do Tirán, passeando pelo mercado dominical madrilenho *El Rastro*. Ambos admiram o sexo dos homens que passeiam pelo rastro, a imagem é construída parodiando a famosa capa do disco dos *Rolling Stones*, feitas por Warhol, com o modelo Joe Dallesandro. Sexilia chama onze rapazes para uma festa privada, e anuncia - será a única mulher da festa-, Riza encontra Fanny MaCnamara em um café, Fanny (Fábio) está cheirando esmalte e tomando álcool por um tubo, acabam tendo um *rollito*. Riza acompanha a Fábio a uma sessão de fotos para a fotonovela *Patty Diphusa*, personagem criado por Pedro, que aparece dirigindo as fotos. Pablo Pérez-Minguez está fotografando, Riza se dirige ao diretor –“ Pedro, posso falar com Fábio um momento”-. Fábio, sempre *colocado*, pronuncia alguns cacos de diálogos, onde entendemos que ele

⁶⁴ CERVERA, Rafa. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002, p. 235.

⁶⁵ No artigo do jornal madrilenho *El País* de 10 de janeiro de 1993, Alberto San Juan comenta a proeza da permanência por uma década em cartaz do segundo filme de Almodóvar: “*Laberinto de pasiones*, la reliquia de la movida madrileña, cumple diez años en cartel (Título) Ouka Leele, Guillermo Pérez Villalta, Bernardo Bonezzi, Cecilia Roth, Imanol Arias, Antonio Banderas, Costus, Pablo Pérez-Minguez, Santiago Auserón, Poch, Jesús Gracio o Zulema Katz son algunos de los artistas plásticos, actores y músicos que contribuyeron a crear *Laberinto de pasiones*, una película que cuenta, entre muchas otras cosas, cómo un príncipe islámico queda fascinado por la trepidante noche madrileña, se hace cantante de rock y acaba huyendo al Caribe con Sexilia, una ninfómana de la que se enamora.” Na mesma página a jornalista Elsa F. Santos faz um balanço do movimento: “Hoy, de las personas que pasaron por el rodaje de *Laberinto de pasiones* se sabe que Antonio Banderas y Pedro Almodóvar son estrellas internacionales; Alaska regenta dos de las discotecas más populares de Madrid; Cecilia Roth vive en Argentina, donde trabaja con éxito en el cine y en el teatro; Zulema Katz tiene su propia escuela de teatro; Jesús Gracio sigue dirigiendo teatro en pequeñas salas y Radio Futura ya no existe.”

vai mudar o visual de Riza, para que o mesmo não seja reconhecido, pois um grupo guerrilheiro de Tiranies está em Madri para sequestrar-lhe. Um destes tiranies é Sadec (Antonio Banderas), que acaba apaixonando-se por Riza sem reconhecê-lo.

Numa das melhores cenas vemos a atuação do duo Almodóvar-MaCnamara cantando *Suck it to me* e *Gran gang*⁶⁶ :

Gran Ganga

Cocaína-tonifica

Marihuana-coloca

Bustaid-relaja

Cicloro-estimula

Cicuta-desinfecta

Nembutal es mortal

Amoníaco-reactiva

Cetrina-enloquece

Sosegón-alucina

El opio-amodorra

Neste mesmo dia, Riza substitui um cantor, que se machucou, no conjunto *Ellos*, Sexilia o vê e fica apaixonada e Riza corresponde ao sentimento. Depois de muitos desencontros os dois fogem juntos para o Panamá. Muita improvisação e uma vontade enorme em todos de auto promover-se.

⁶⁶ “*Gran ganga* y *Suck it to me* son los temas musicales de una película que resume en gran parte lo que era aquel microcosmos en continua expansión. Almodóvar, Berlanga, Fabio, Bonezzi y Sigfrido Martín Begué hicieron de lugares como la terraza del café Teide, en Recoletos, o el Ras, en Chueca, sus cuarteles generales. Allí se reunían a *petardear* y su diversión se transformaba en energía para sus respectivas obras. Su euforia formaba parte de un sentimiento general de ganas de dejar atrás para siempre el pasado y de afrontar un cambio hacia lo nuevo.” CERVERA, Rafa. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002, p. 236.

2.4 La Edad de Oro de Paloma Chamorro e Tráiler para amantes de lo prohibido, único trabalho de Almodóvar para a televisão.

Paloma Chamorro era formada em filosofia e já vinha atuando na *Televisión Española* há algum tempo, quando conseguiu realizar o programa *La Edad de Oro*. Ele tinha um formato inovador, já que haveria entrevistas, reportagens, exibição de fotos, *comics*, cinema, pintura; e todo programa se encerraria com uma atuação musical, ao vivo. Chamorro começou seus contatos para criar seu programa piloto, logo fez contato com Alaska, *Loquillo y los trogloditas* e todos os grupos modernos, que *La Movida* havia feito nascer. Durante os dois anos de sua existência, todos os nomes importantes da vanguarda artística espanhola passaram pelo programa. Ele começou a ser emitido em 1983, para muitos considerado o ano cume de *La Movida*, coroado com visita de Warhol, pela importância que o movimento tomava na mídia, com o sucesso das músicas, filmes, exposições que seus participantes vinham realizando.

“Se houve um acontecimento que pode considerar-se a consagração definitiva da modernidade madrilenha, esse foi a visita que em janeiro de 1983 realizou Andy Warhol a Madri. Fernando Vijande havia organizado uma exposição dele na sua galeria e o artista vinha para a cidade para o delírio de uma multidão. O financista e empresário Hervé Hachuel – cuja produtora Tesouro, estava trabalhando no terceiro largametrage de Almodóvar- aportou o apoio econômico para o evento.”⁶⁷

Este terceiro filme de Almodóvar é *Entre Tiniebras*, de 1983, que foi uma obra feita sob encomenda. Hachuel marido de Cristina Sánchez Pascual, que havia participado de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, pediu-lhe um filme no qual

⁶⁷ CERVERA, Rafa. *Alaska y otras historias de la movida*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002, p. 270.

sua mulher fosse o personagem principal. Almodóvar não teve dúvidas e escreveu o delirante roteiro, com as freiras *Redentoras Humilladas*, com seus característicos nomes: Sor Víbora (Lina canalejas), Sor Estiércol (Marisa Paredes), Sor Perdida (Carmen Maura), Sor Rata de Callejón (Chus Lempreave), e a Madre Superiora (Julieta Serrano). O convento se dedica a recuperar drogadas, prostitutas, traficantes e já faz algum tempo tem pouca procura, já que na Madri de La Movida estes grupos não querem ‘curar-se’.

A longa cena de abertura mostra Madri ao entardecer filmada da *Torre España*. Depois vemos Yolanda (Cristina S. Pascual) chegando ao apartamento de seu namorado (Will More), este lhe pede a droga que ela trouxe e, enquanto ela vai ao banheiro, ele se aplica, Yolanda escuta um ruído e ao sair encontra-o caído na sala, morto por overdose. Foge desesperada, cruza as ruas de Madri, a pé, tomando qualquer ônibus e, de repente, se lembra da visita das *Redentoras* e vai até o convento pedir ajuda. A Madre Superiora, que já nutria um sentimento especial por Yolanda, pois era sua fã, acaba apaixonando-se e faz tudo para agradá-la inclusive dar-lhe droga. O convento passa por dificuldades pois o Marquês que os ajudava morreu, sua atual mulher não vai seguir com os donativos, pois está mais preocupada com questões estéticas, fazer as sunhas, maquiarse, vestir-se.

No grupo de freiras vale destacar *Sor Estiércol*, que é uma assassina sádica e está sempre tendo alucinações, pois consome ácidos constantemente. *Sor Rata de Callejón* é uma escritora nata e costuma registrar a história das internas em romances picantes e publicá-los com um pseudônimo, como vive reclusa no convento, é sua irmã que acaba ficando com o dinheiro e se faz passar por Concha Torres (questão de autoria que voltaria em *La flor de mi secreto*). Um único homem habita o convento, o Capelão, que tem como *hobby* desenhar roupas para os santos, e tem um amor oculto por *Sor*

Vibora. Deve-se destacar outro elemento masculino, que é o tigre de *Sor Perdida* (Carmen Maura) que é chamado de “El niño” e que Almodóvar colocou para representar o lado surreal de aprisionamento vivido pelas freiras, perdidas dentro de uma metrópole caótica. Este é o primeiro filme de Almodóvar com uma marca autoral mais perceptível, aqui a inspiração são os melodramas americanos dos anos 50, principalmente os de Douglas Sirk. E o elemento melodramático mais forte no filme são as músicas, elas vão esclarecendo os sentimentos entre Yolanda e a Madre Superiora e o seu destino. No final Yolanda rejeita a Madre Superiora e volta para a sua vida, a Madre Superiora para não deixar que o convento seja fechado,- pois existem muitos pecadores que merecem ser salvos-, entra no mundo do contrabando de drogas. No auge de *La Movida*, Almodóvar começa a trilhar um caminho mais pessoal, que leva a marca do movimento, mas que apresentam um reelaboração autoral.

Collage pop de Zulueta para Entre tinieblas.

Tráiler para amantes de lo prohibido (1985), foi uma encomenda de Paloma Chamorro, sugerida para que Almodóvar fizesse a promoção do seu novo filme *¿Qué he hecho YO para merecer esto!* (1984). No depoimento que dá a Strauss em *Conversaciones...* ele diz que “pediram-se, na *Televisión Española*, que fizesse um trailer para anuncia-lo (*¿Qué he hecho YO para merecer esto!*), e como a idéia de um

trailer convencional me aborrecia, resolvi rodar um filme em vídeo”. Neste depoimento, de 2001, Almodóvar esquece-se de Chamorro, que reiteradamente lhe cobrava a encomenda e foi quem apoiou o projeto, que acabou ficando com 17 minutos, bem mais que um *trailer* normal. Na apresentação do vídeo, em 1985, foi realizada a seguinte apresentação/entrevista:

“Paloma – Falemos do que vamos ver, como nasceu este trailer?

Almodóvar – Bom, desde que começou este programa você vinha me propondo que eu fizesse algo.

P. – E você me deixava a ver navios, um mês atrás do outro.

A. – Sim, porque estava ocupado em demonstrar ao mundo que era um diretor de cinema aceitável, porque havia muitos lugares que tinha que ganhar. Todo esse tempo estive ocupado em conquistar estas cidades.

P. – Muito bem, mas por quê um *Trailer*?

A. – Um *trailer* porque você como é muito esperta me propôs um *trailer* para fregar-me. Propuseste que eu fizesse o *trailer* de *¿Qué he hecho YO...* aceitei e apresentei um roteiro.

P. – Bom, eu supunha que você se divertiria, porque, ao que me consta, você adora os *trailers*.

A. – Sim, eu gosto muito. Realmente, eu gostaria que existissem cinemas, e acredito que em alguma parte do mundo exista, onde só se projetem *trailers*. Principalmente *trailers* de filmes ruins.”⁶⁸

Almodóvar teve problemas com os atores, e com a produção do media-metragem, pois os técnicos de televisão não queriam passar tanto tempo gravando. Os técnicos fizeram inclusive uma greve, que foi contornada por Chomorro, que deu o tempo todo carta branca para o cineasta realizar a obra. O gosto por trailers ruins, coincide com declarações ao mesmo programa, onde Pedro demonstra sua admiração

⁶⁸ Vídeo do programa gravado da *Televisión Española* do acervo da Videoteca da Facultad de Ciencias de Información, Universidad Complutense de Madrid, consultado em março de 2004.

pelos sub-produtos, pelas ex-estrelas, ex-cantoras, ex-atrizes, ou atrizes marginalizadas, como a atriz porno que é chamada para um filme sério em *¡Átame!*.

O *trailer* é uma comédia musical sobre uma dona de casa (Josele Román), mãe de dois filhos, que é abandonada por seu marido, um rumbeiro (Poch, líder da banda *Derribo Arias*), que foge com uma sedutora mulher (Bibi Andersen). Os atores dublam as músicas e cantam com vozes muito diferentes (pois mudam os cantores que estão dublando), as músicas são escolhidas para contextualizar a situação dramática. Sem meios para sobreviver, a mulher abandonada, fica na porta dos supermercados e assalta donas de casa, para roubar suas compras e depois vai ‘fazer a vida nas ruas de Madri’. Neste meio tempo conhece um pintor de cartazes de cinema, que se apaixona por ela e a convida para ver *¿Qué he hecho YO para merecer esto!* Ao saírem da sessão do filme os dois são abordados pelo ex-marido, que foi abandonado pela amante e quer voltar para a mulher, este lhe insulta por já estar com outro homem, ela lhe dá um tiro na testa e o mata. Libertada do marido agora ela está livre para viver, e cantar, seu grande amor.

O filme tem cenas rodadas nas ruas de Madri, sem nenhum tipo de preparação, as pessoas passam e ficam olhando para a câmera. Na cena de Bibi cantando no bar há um grupo de curiosos na porta observando a filmagem. A casa da família é filmada numa loja de móveis, sem que haja nenhuma preocupação em disfarçar isto. As interpretações são exageradas, no caso de Poch é de uma canastrice total, o travesti/transexual Bibi Andersen (atualmente Fabiana Fernández) simboliza ‘Lo prohibido’ e introduz uma ambigüidade ao papel bem ao gosto Almodóvar. O filme é divertido, mas tem um resultado bastante irregular, é uma peça absolutamente fora do mercado, os direitos são da *Televisión Española* que nunca o comercializou, a cópia utilizada para a pesquisa foi uma gravação feita diretamente do canal.

Quando se comenta o estilo Almodóvar atualmente, ele, no geral, é apresentado como o diretor que trouxe para a tela travestis, prostitutas, homossexuais, drogados e sub-produtos marginalizados pela sociedade. O terceiro e quarto longas de Almodóvar, *Entre tinieblas* e *¿Qué he hecho YO para merecer esto!* contribuíram muito para que esta imagem se consolidasse, pois até a realização do quarto filme, conforme ele mesmo admite, ele sequer era considerado cineasta. Principalmente fora da Espanha esta imagem ficou bastante cristalizada, mas é uma imagem equivocada e errônea. Eloy de la Iglesia (1944) já tinha apresentado em filmes como *La otra alcoba* (1976) e *El diputado* (1978) enredos que investigavam a sexualidade feminina e masculina, o mundo das drogas em *Navajeros* (1980) e *El Pico*⁶⁹ (1982) filme que teve um público de mais de um milhão de espectadores. A abordagem é muito diferente em Eloy, ela é profunda e traz toda uma contextualização social dos temas tratados, em Almodóvar a paródia e o excesso são a sustentação dramática.

Outro exemplo de tratamento de temática posteriormente considerada Almodovariana é *Cambio de sexo* (1976) de Vicente Aranda. No filme Aranda mostra a luta de José Maria (Victoria Abril), um jovem de província que tem características femininas e o sexo de um homem. Fugindo de um pai machista que o castiga, encontra apoio em Bibi Andersen, um travesti que lhe ajuda e serve de modelo. O filme não economiza nos nus, temos Bibi em nu frontal com pênis e sem, depois de se ‘operar’ em Paris, cenas de lesbianismo, protagonizadas por José Maria, agora Maria José, que recebe a visita da irmã, que imediatamente se sente atraída pela nova imagem (feminina) do irmão. Nove anos antes de *Tráiler para amantes de lo prohibido*, a

⁶⁹ “El problema irresoluble de una juventud sin expectativas de futuro que interroga, a través de la heroína y el sexo, el vacío que dejan en ella la acción política (los protagonistas, hijos de un guardia civil y un diputado *abertzale* respectivamente, se desentienden de ella en una actitud que a la sazón era clasificada como *pasota*), la vida académica y la propia familia.” HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 212.

imagem de Bibi já aparecia nas telas com toda a sua carga de transgressão, dezessete antes de protagonizar o nu frontal de *Kika*.

A recepção aos trabalhos de Almodóvar na época dava-se dentro deste contexto, com o seu protagonismo na última década, as interpretações foram mudando com a chegada de um público que desconhece as obras em questão, e de uma crítica também com os mesmos problemas. Os festivais internacionais de cinema espanhol dificilmente, ou quase nunca, trazem nomes como Eloy de la Iglesia, Vicente Aranda, Iván Zulueta, Pere Portabella em seu programa. O tempo só vai piorar este panorama. Mas que fique registrado que deferentemente de todos os autores citados, Almodóvar seguiu construindo um estilo único e ao mesmo tempo ganhou respeito e admiração do público e da crítica e continuou fazendo filmes com um sucesso popular em quase todo o mundo.

O quarto filme de Almodóvar *¿Qué he hecho YO para mercer esto!* foi o filme que lhe trouxe os primeiros olhares mais atentos, principalmente fora da Espanha. Os críticos americanos logo ressaltaram a inspiração no neo-realismo cinematográfico italiano deste seu filme. A história de Gloria (Carmen Maura), que vive num conjunto de apartamentos na periferia de Madri, num opressivo apartamento de 40 metros quadrados, com o marido, dois filhos e a sogra é contundente. Para dar um ar depauperado à personagem de Carmen, Almodóvar pediu as roupas velhas de suas irmãs e vizinhas. O cenário do apartamento foi construído com um erro, que não permitia que se movessem as paredes, durante a filmagem. Almodóvar incorporou esta limitação espacial para simbolizar o confinamento psicológico de Gloria.

O marido é taxista e Gloria é faxineira, ela tem uma vida bastante triste e desalentadora, para agüentar toma anfetaminas. Sua melhor amiga é sua vizinha Cristal, uma prostituta de bom coração (na linha de Cabíria) e que lhe ajuda sempre que pode. A ótima Chus Lampreave é sua sogra, rouba todas as cenas em que aparece, a melhor

delas é quando está assistindo televisão e aparece Almodóvar, canastrão, dublando *La bien pagá* acompanhado de MaCnamara, que se passa pela mulher de vida fácil”.

Gloria acaba matando Antonio, seu marido, com um golpe de uma peça de *jamón* na cabeça, se auto-acusa, mas os policiais não acreditam em sua confissão. A avó resolve voltar para o povoado, levando o neto mais velho que é drogado, para que este comece nova vida, o outro filho, homossexual, vai viver com um dentista que se apaixona por ele. Quando Glória sozinha pensa em suicidar-se, vê da sacada seu filho mais novo voltar, pois se sentiu sufocado pelo dentista, lhe dando algum alento para seguir vivendo. O cartaz do filme sintetiza todos os elementos dramáticos; ao fundo vemos o assustador conjunto habitacional, sobreposta a imagem de Gloria com seu aspecto triste, o lagarto *dinero* sendo banhado pelo sangue do assassinato cometido no filme.

O criativo cartaz de Iván Zulueta para o quarto filme de Almodóvar.

2.4 *La Movida se fue*

Com a década de 80 em sua metade, *La Movida* dá sinais de esgotamento e seus personagens começam a trilhar caminhos próprios, morrem, abandonam Madri. O começo do movimento é mais ou menos aceito como 1977, o ano da formação de Kaka de Luxe, e seu final é geralmene fixado entre 1984 e 1985, com o final do programa *La Edad de Oro* e o fechamento da sala de espetáculos *Rock-Ola*. A morte do prefeito de Madri, Tierno Galván, que havia apoiado e acreditado no movimento, é considerado o golpe final no sentimento de renascimento que imperava.

Fazendo um balanço do movimento, José Manuel Lechado o sintetiza da seguinte maneira:

“*La Movida* tinha suas falhas, mas também rompeu muitas convenções que pareciam eternas. Fou uma respiração breve mas produtiva: as pessoas começaram a misturar-se na rua e nos bares sem prestar demasiada atenção a classe social, e, acima de tudo, as mulheres conseguiram livrar-se – pelo menos começaram a fazê-lo – do peso da tutela masculina. A condição sexual de cada um deixou de ser motivo de vergonha, pecado ou delito e, em geral, a sociedade se refrescou um pouco. Pelo menos colocou em dúvida o princípio de autoridade e conseguiu que o Exército e a Igreja, os dois lastros que haviam impedido o desenvolvimento da Espanha desde o século XVIII, passassem a um merecido segundo plano. Só por estes fatos já vale a pena recordar e valorizar aqueles anos.”⁷⁰

O ponto de inflexão na carreira de Almodóvar é *Matador* (1985), um filme já bastante distanciado do grupo de *La Movida*, e ao mesmo tempo o seu trabalho mais confuso e carente de assinatura autoral. Isto é explicado pela exigência do produtor do filme, Andrés Vicente Gómez, de que Almodóvar trabalhasse em colaboração com o

⁷⁰ LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Barcelona: Algaba, 2005, p. 262.

escritor Jesús Ferrero. Numa pretensa busca de sofisticação da narrativa, vemos uma descaracterização do que era mais inovador em Almodóvar, a sua veia paródica. Outra experiência onde ele teve colaborador no roteiro *Carne Trémula* (1997), com Jorge Guerricaechevarría, além de ser um roteiro baseado no romance *Live Flash* de Ruth Rendell, também é um trabalho menor dentro de sua carreira. Almodóvar é criativo em roteiros originais, ele não é um autor que consiga lidar com as limitações de histórias alheias.

Matador conta a história de um casal de assassinos compulsivos, o toreiro aposentado por acidental-se Diego Montes e a advogada Maria Cardenal. No início do filme, enquanto Diego dá instruções aos seus alunos na *Escuela de Tauromaquia*, vemos Maria em ação atraindo uma vítima e matando-o com uma agulha enfiada entre as omoplatas, lugar chamado de ‘*el ojo de las agujas*’ no mundo dos toureiros. Antonio Banderas, faz um joven sensitivo que tem transe, onde vê todos os crimes que são praticados em Madri, desorientado e querendo autopunir-se assume a autoria dos crimes de Diego e Maria. A cena final foi toda construída por Ferrero, segundo depoimento do próprio Almodóvar; nela os dois amantes ferem-se mortalmente ao mesmo tempo, para morrerem juntos. Todos os elementos *pop* dos filmes anteriores não formam parte da construção narrativa nesta obra.

O grupo de autores reunidos pelo renascimento madrilenho de La Movida começou a perder seus personagens já no final dos anos 80, Tino Casal morreu em um acidente de carro, da mesma maneira Eduardo Benavente dos Pegamóides de Alaska. A aids levou Fernando Vijante, Las Costus e muitos mais. Dos amigos que frequentavam este ambiente a perda de um deles, Carlos Berlanga, simbolizou uma despedida, para Almodóvar, de todo este delírio juvenil. Carlos Berlanga morreu em junho de 2002, muito depois do final do movimento, mas em consequência dos exageros alcóolicos da

juventude, que destruíram seu fígado. Na ocasião Almodóvar escreveu para El País, de 16 de junho de 2002, a *Crónica de un adiós*.

“Foi um dos enterros mais tristes que eu me lembro. (...) A tarde estava escura e logo começou a chover com uma violência tropical, que se manteve durante o resto do dia. Porque chove tanto nos enterros? Através da chuva eu reconhecia, desgraçadamente sem saudade, o lugar onde tinha filmado durante seis semanas (*Hable con ella*). Comentei com meu irmão que se o filme fosse rodado depois disto teria que procurar outra localização. Não teria suportado voltar ao lugar onde Carlos tinha morrido e muito menos para rodar um filme onde haviam duas mulheres em coma. (...) Todos suportávamos a chuva, uns com guarda-chuva, outros sem nada. Eu sabia que tínhamos um guarda-chuva no carro, mas um absurdo preconceito me fazia duvidar em utilizá-lo. O guarda-chuva tinha tantas cores, quanto são os gomos de uma tangerina. (...) Meu irmão buscou o guarda-chuva multicolorido. (...) Uma vez protegido da chuva, minha apreensão deu passo a uma consciência de algo paradoxo e amargo. Em ocasiões como esta, odeio que o cinema pareça com a vida, o ao contrario. Acabava de lembrar que o guarda-chuva multicolorido era o mesmo que usava Cecilia Roth em *Todo sobre mi madre* quando via como atropelavam a seu filho diante de seus olhos, em uma noite que também chovia. O mesmo guarda-chuva, a chuva e a morte de um filho. (...)

Nestes vinte e dois anos todos mudamos muito. O amor por Carlos, contudo, era o mesmo: para Blanca Sánchez, com quem viveu e trabalhou durante anos, provavelmente a mulher mais generosa com ele, além de Olvido (Alaska). Paloma Chamorro, valorosa, fan, íntima e polícia nos últimos anos quando Carlos esquecia que vivia sob a férrea ditadura de seu fígado. Sigfrido, Fabio, Ana Curra, Miguel Bosé... Nacho Canut não veio, aterrorizado, suponho, de exibir sua dor em público. Carlos também era muito tímido, como Nacho e Olvido e Fabio e eu mesmo. Aqueles anos maravilhosos, que deram de chamar ‘la movida’, estavam formados por gente descarada, atrevida, frívola e iconoclasta, mas terrivelmente tímida.”⁷¹

O texto é de uma imensa tristeza, mas também um ponto de inflexão, de relembrar o período que fez aflorar nele a vontade de aprender e fazer cinema. Foi

⁷¹ ALMODÓVAR, Pedro. *Crónica de un adiós*. El País, domingo 16/06/2002, p. 34.

durante *La Movida*, que Almodóvar teve contato com determinadas pessoas e situações cotidianas que o catapultaram para o seu caminho dentro do mundo da imagem. Sobre *Volver*, Almodóvar escreveu que sentia o roteiro como uma despedida, tardia da juventude, e um enfrentamento corajoso à idéia da morte. Nos últimos anos Almodóvar encontrou, por si só, o que se chama maturidade plena.

O guarda-chuva usado por Pedro.

Cartaz de Carlos Berlanga para *Matador*.

2.6 A idade da paródia

Como já foi dito, o estilo Almodóvar nasceu durante o período de experimentação em Super-8, influenciado pela cultura *Pop*,⁷² que chegava ao país e enchia de energia e cor os seus habitantes. O movimento *Pop* tem como característica ontológica a auto-referência, dentro de uma sociedade extremamente mediatizada, que criou uma indústria cultural, onde todos os seus elementos simbólicos podem ser transformados em produto, reproduzidos e comercializados.

O grande instrumento da *Pop Art*, e inequivocamente de Almodóvar, é o uso da paródia, no sentido abrangente do termo, não se limitando ao, genericamente lembrado aspecto negativo, de escárnio de uma obra ou autor, mas sim no de uma incorporação à nova obra, do elemento parodiado. Como foi definido por Linda Hutcheon:

“A paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico.”⁷³

A partir da modernidade, ou pós-modernidade, as ciências e manifestações artísticas passaram a procurar uma verossimilhança intrínseca às próprias:

⁷² “A *Pop Art* não é um estilo, mas antes uma palavra que reagrupa fenómenos artísticos intimamente ligados ao espírito de uma época. Liga à palavra ‘arte’, a palavra ‘pop’ leva a associações com numerosas características superficiais de uma certa sociedade. A *pop art* oscila entre as perspectivas eufóricas assentes na noção de progresso, e aquelas, mais pessimistas, de grandes catástrofes. Dentro do contexto de uma comercialização crescente no seio da realidade comercial, os valores que cobrem certas palavras, tais com – ‘belo, bom, verdadeiro’- tornaram-se invólucros verbais cheios de sentido, intercambiáveis e moldáveis à vontade. (...) O conteúdo das imagens veiculadas pela *pop art* retrata à mesma o quotidiano, reflecte a realidade dos tempos, induz e repensa as transformações culturais. A tendência da nova geração em considerar a subida do *underground* como a maior transformação cultural e o impacte determinante desta época estava ligada à importância crescente da língua falada no espírito do tempo. Os comportamentos inesperados e provocantes, a vontade de chocar e ferir susceptibilidades, a abolição de tabus e o fim de preconceitos eram parte integrante desta cultura.” OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Lisboa: Taschen, 1999, pp. 6-7.

⁷³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 13.

“O mundo ‘pós-moderno’, como Lyotard (1979) chama ao nosso Ocidente pós-industrial desenvolvido, pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca. (...) As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, a ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal.”⁷⁴

O mundo moderno criou uma rica gama de referenciais e com o desenvolvimento dos meios de comunicação; os quais puderam ser difundidos pelo planeta, quase todo o ocidente tem os mesmos ícones como referência. A marca do sabão em pó; o refrigerante que está em cartazes, revistas; as estrelas de cinema cheias de glamour; os grandes milionários; as personalidades do mundo da música; príncipes, reis, nobres, conteúdos simbólicos, pura matéria de construção poética. Elementos que aparecem em obras que retomam, modificam, acrescentam significados, constroem, segundo Linda Hutcheon, o hipertexto, que abrange as técnicas da citação, citação em abismo (*mise-en-abyme*), referência. O hipertexto paródico incorpora os sentidos do referencial e os transforma em outro elemento cognitivo⁷⁵. Um exemplo do processo é *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) de Cervantes, sendo uma

⁷⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 11.

⁷⁵ “A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer ‘contra-canto’, e fica-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de ‘contra’ ou ‘oposição’. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. (...) No entanto, *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, por tanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas.” HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 47-48.

paródia das novelas de cavalaria, ela as supera magnificamente, e transcende a significação a um outro patamar, criando o romance moderno.

Como uma das formas de comunicação mais eficientes do século XX, o cinema também suscitou o aparecimento do hipertexto paródico. Depois dos pioneiros que criaram o veículo, e desenvolveram nas primeiras décadas do século a sua linguagem, a partir dos anos 50 nasceram os autores que podiam, através de uma cultura de preservação e resgate, das obras iniciais nas recém criadas cinematecas, dialogar com obras que faziam parte do imaginário da cultura ocidental.

A cinefilia foi um fenômeno que nasceu nos anos 50 e firmou-se nos anos 60, os clássicos cinematográficos passaram a dialogar com os textos filmicos dos novos autores, ou mais bem o contrário. Um dos primeiros a utilizar-se deste instrumento foi Jean-Luc Godard.

“Durante seu primeiro ano na Sorbonne, o ano propedêutico onde, é bem conhecido, os estudantes não tem nada que fazer, ele descobre o cinema graças ao *Cine-Club* do Quartier Latin, a verdadeira fonte de onde vem a nova geração atual. De 1950 a 1952, ele escreve sete ou oito artigos no *Bulletin du Ciné-Club* (o cinema é a arte dos bons sentimentos), *La Gazette du Cinéma* (ele fez um dos primeiros textos sobre Mankiewicz) e os *Cahier du Cinéma* (defesa e ilustração da decupagem clássica), que são geralmente bizarros e medíocres, apenas em alguns momentos, e incompreensíveis na maior parte do tempo.”⁷⁶

Uma das figuras mais importante da *Nouvelle Vague* foi um frequentador assíduo de cinema escreveu e refletiu sobre ele. Uma geração diferente de suas antecessoras, que na maioria das vezes, para realizar seus projetos não tinham outra escolha, a não ser fixar a atenção nas grandes obras

⁷⁶ MOULLET, Luc. *Jean-Luc Godard*. Cahiers du Cinéma, nº 106, avril, 1960, p.64.

literárias da cultura ocidental, já que os textos filmicos só estavam disponíveis através da lembrança da geração que com eles teve contato..

Susan Sontag também destaca o aparecimento dos cinéfilos:

“A cinefilia – fonte de júbilo nos filmes de Godard e de Truffaut e nos primeiros filmes de Bertolucci e de Syberberg; lamento ranzinza nos recentes filmes de Nanni Moretti – foi um fenômeno sobretudo da Europa ocidental. Os grandes cineastas da ‘outra Europa’ (Zanussi na Polônia, Angelopoulos na Grécia, Tarkóvski na Rússia, Jancsó e Tarr na Hungria) e os grandes cineastas japoneses (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Naruse, Oshima, Imamura) tendiam a não ser cinéfilos, talvez porque em Budapeste, Moscou, Tóquio, Varsóvia ou Atenas não havia oportunidade de obter uma educação de cinemateca. O traço distintivo do gosto cinéfilo era abarcar tanto os filmes de ‘arte’ como os filmes de determinados cineastas de Hollywood, do apogeu do sistema de estúdio: Godard, por Howard Hawks; Fassbinder, por Douglas Sirk. Claro, esse momento – quando a cinefilia veio à tona – foi também o momento em que o sistema de estúdio de Hollywood estava desabando.”⁷⁷

Os autores que freqüentavam os cinemas a partir do meio do século XX, começaram a contar com câmeras mais leves e baratas, que captavam o som direto, barateavam as produções; e aliado a isto, começaram a poder rever e reavaliar as obras de diretores que fixaram gêneros e criaram mitos.

Almodóvar era um freqüentador assíduo da *Filmoteca Española*, e pode fazer sua educação visual, como ele mesmo gosta de frisar de maneira autodidata.

“Os grandes clássicos, os descobri dez anos mais tarde, no final dos sessenta, quando ia todos os dias à *Filmoteca de Madrid*: o *western*, pelo qual não havia sentido nenhum interesse quando criança, as grandes comédias americanas dos anos trinta ou

⁷⁷ SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 159-160.

quarenta, que eram as que mas eu gostava., Lubitsch, Preston Sturges, Mitchell Leisen... Eu nem sabia que estes diretores existiam, nem tampouco conhecia os expressionistas alemães, cujos filmes me deixaram mudo, como se acabasse de presenciar um milagre.”⁷⁸

De freqüentador a autor, que se apresenta inclusive na própria *Filmoteca Española*, Almodóvar percorreu um longo caminho⁷⁹; conseguiu passar ao cinema comercial com o mesmo sucesso que tinha dentro do circuito *underground* de Madri-Barcelona.

Manipulando todo o arsenal *pop* paródico, Almodóvar constrói sua obra nas próximas décadas. Para ressaltar alguns destes elementos, a seguir temos dois exemplos de imagem de seus filmes. O primeiro o quadro que fica em cima da cama de Victorial Abril em *¡Átame!*, de 1989, um *collage* a Warhol de Marilyn, Liz Taylor, ou Jackie Kennedy. O *travelling* dos créditos do início do filme é feito a partir de um detalhe do quadro, de autoria do próprio Almodóvar.

Quadro de Almodóvar para o quarto de *¡Átame!* (1989)

⁷⁸ STRASS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p.15.

⁷⁹ “Las proyecciones se hacían en casa de amigos, pero yo las organizaba como si se tratara del estreno mundial de una película muy esperada; era toda una fiesta. Cada vez tenía más éxito y empecé a presentar mis programas en bares y discotecas, después, en las escuelas privadas de cine que acababan de abrirse en Madrid, en galerías de arte y, por último –fue el punto culminante de este período–, en la filmoteca de Madrid.” STRASS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p.14.

O segundo é a casa de Agrado, que é toda uma construção *pop*, luminárias dos anos 60, santos, objetos de porcelana, cachorro, cisne, tigre, cavalo; três cricifixos e a toalha da mesa. As paredes azuis, cortina vermelha e, emoldurada pela janela, as multicoloridas colunas do *Palau de la Música*. O discurso de Agrado também tem as marcas da época, ela diz que tem que “*estar al loro* de la cirugía cosmética y maquillaje” e queixa-se que Lola (Toñí Cantó) roubou suas revistas dos anos 70 “*donde yo me inspiro*”.

Foto de *Todo sobre mi madre*, com Antonia San Juan e Cecilia Roth, *Archivo El Deseo*.

O estilo Almodóvar é um estilo paródico, que perde muito quando tenta utilizar-se de outro arsenal de representação (exemplo o caso do thriller *Matador*), o domínio poético deste tipo de construção, a liberdade com que sempre se lançou a ele, é a chave para a interpretação do conjunto de sua obra.

CAPÍTULO III - Pedro Almodóvar Caballero

3.1 La Mancha.

Um capítulo biográfico é sempre difícil de abordar, deve-se lembrar que nos movemos dentro de informações criadas pelos próprios, os fatos nem sempre são verificáveis, e além do aspecto curiosidade, no geral, nem sempre são determinantes na análise da obra. No caso de Almodóvar podem-se apontar duas fases bastante claras na sua formação intelectual e emocional: a infância em La Mancha e Extremadura e a chegada a Madri cinza, começando a ficar *pop*, do final dos anos 60.

A ligação com La Mancha, com esta Espanha rural e antiquada, onde as mulheres são seres confinados em seus pátios internos, onde palpita um mundo de intrigas, no qual na maioria das vezes elas são as protagonistas, não os homens; é plenamente reconhecível.

A segunda parte de formação de Almodóvar começa como sua chegada a Madri, aos 19 anos, em 1968. Mesmo a cidade vivendo sob o final do período repressivo-facista de Franco, possibilitou um contato com a liberdade anônima urbana, que os povoados não permitem. Como a maioria das metrópoles européias, a cidade tinha uma vida marginal, *underground*, acentuada, num jogo permitido/proibido, bem ao gosto da hipocrisia de uma sociedade austera e religiosa. Nas avenidas madrilenas, grandes desfiles, mostrando o patriotismo e a força do povo. Na igreja, a caridade e os bons sentimentos familiares, na *Calle Montera*, *Puerta del Sol*, *Casa de Campo* e centenas de *chiringuitos*, o acesso a bebida, drogas, sexo, liberdade, que muitas vezes cobrava um preço alto de seus frequentadores.

Se na primeira fase da vida, o cinema era um portal fantasioso que permitia o escape da solidão e da ‘má educação’ no colégio católico, na segunda fase ele virá como

forma de realização de desejos, de forma de expressão. Enquanto outros buscavam na pintura (Las Costas), na moda (Antonio Alvarado, Pepe Rubio), na música (Alaska, Tino Casal, Carlos Berlanga), nos fanzines (Ceesepe, Mariscal), na fotografia (Pablo Pérez-Mínguez, Ouka Leele), Almodóvar experimentava em Super-8 e promovia *Happenings* de suas idéias, em película. Muitos companheiros desta fase de *La Movida* madrilenha, não chegaram ao fim da década que os consagrou, mortos pela droga, doenças contagiosas e muitos excessos de velocidade, bebida, sexo; e outros mais tristemente tornaram-se caricaturas deles próprios, vivendo de uma mitologia já estranha, e distante, para as novas gerações.

Família Almodóvar Caballero. Em cima da esquerda para a direita, Pedro, María Jesús e Antonia, o pai Antonio Almodóvar, Agustín e Francisca Caballero Rodríguez ,em 1965.

O primeiro dado relevante é seu nascimento em Calzada de Calatrava, em 24 de setembro de 1949, Pedro Almodóvar Caballero, filho de Antonio Almodóvar e de Francisca Caballero. Tem duas irmãs mais velhas, María Jesús e Antonia, donas de casa e coincidentemente morando ambas em Parla, nos arredores de Madri; e um irmão mais

novo, Agustín, químico formado pela Universidad Complutense, companheiro de viagem, como ator e produtor, em sua carreira cinematográfica.

Almodóvar é um sobrenome árabe e na mesma Província de Ciudad Real, onde nasceu, existem dois povoados homônimos: *Almodóvar del Río* e *Almodóvar del Campo*. Em Córdoba, na muralha, existe a *Puerta de Almodóvar*. A mãe sempre se ressentiu do uso só do sobrenome paterno, como é comum em autores espanhóis; e o repreendia ‘*O que isso de Pedro Almodóvar? Você é Pedro Almodóvar Caballero*’.

Quando era ainda muito jovem, seus pais se mudaram para outra província espanhola, Extremadura. Almodóvar lembra que teve uma infância bastante pobre (coisa que não agrada suas irmãs), a rua onde moravam não era nem calçada. As mulheres tinham uma atividade secreta para os homens, que se desenvolvia nos pátios andaluzes; enquanto os homens proviam o sustento da família, as mulheres dissimulavam, ocultavam, mentiam para que os homens não atrapalhassem o andamento da vida. Estas lembranças, Almodóvar manipula e entrelaça com o folclore, a literatura, principalmente com a de García Lorca, os filmes visto no cinema do povoado, os catálogos e produtos de *El Corte Inglés*, o rio como descoberta de sexualidade, e desenha a imagem de sua infância. Deste período destacam-se a admiração por Bergman de *A fonte da donzela* (1959), *L'avventura* de Antonioni, (1960), e *best-sellers* da lista de *El Corte Inglés*, como *O grande Gatsby*, *O Colecionador* e *Bom dia tristeza*. Escolhas sofisticadas para um garoto de 10 anos, que podem ser verdadeiras ou não, mas que passaram a fazer parte da sua memória construída. Nos últimos *pressbooks* de seus filmes consta a seguinte biografia:

“PEDRO ALMODÓVAR- BIOGRAFÍA

Nasce em Calzada de Calatrava, província de Ciudad Real, em pleno coração de La Mancha, nos anos cinqüenta. Aos oito anos emigra com sua família a Extremadura. Ali estuda o ensino fundamental e o médio, com os Padres Salesianos e com os Franciscanos, respectivamente.

Aos dezesseis anos se despede de sua família e se instala em Madri, sem dinheiro e sem trabalho, mas com um projeto muito concreto: estudar e fazer cinema. Impossível matricular-se na Escuela Oficial de Cine, Franco acabava de fechá-la. Já que não pode aprender a linguagem, decide aprender o básico, ou seja, a vida, viver... Apesar da ditadura que asfixia o país, para um adolescente provinciano Madri representa a cultura, a independência e a liberdade. Trabalha em vários e esporádicos trabalhos, mas não pode comprar sua primera câmara de Super 8 mm. até conseguir um emprego “sério” na Compañía Telefónica Nacional de España na que permanece doze anos trabalhando como auxiliar administrativo, doze anos que divide com várias atividades que supõe sua autêntica formação como cineasta e como pessoa. Pela manhã, na Telefónica, conhece a fundo a classe média espanhola no início da época do consumo, seus dramas e suas misérias, um rico filão para um futuro narrador. A tarde-noite escreve, ama, faz teatro com o mítico grupo independente Los Goliardos, roda filmes em super 8 (sua única escola como cineasta). Colabora com diferentes revistas underground, escreve relatos, alguns são publicados. É membro de um grupo de punk-rock paródico, Almodóvar e McNamara etc.

Tem a sorte de que a estréia de seu primeiro filme nos cinemas comerciais coincida com o nascimento da democracia espanhola. Depois de um ano e meio de tumultuada rodagem em 16 mm. estréia em 1980 “Pepi, Luci, Bom...” um filme sem orçamento (no-budget) e realizado em cooperativa com o resto da equipe, todos debutantes, exceto Carmen Maura.

Em 1986 funda com seu irmão Agustín a produtora El Deseo S.A. Seu primeiro projecto é “La ley del deseo”. Desde então produziram os dez seguintes filmes que Pedro dirigiu e escreveu, além de produzir a outros jovens diretores.

O reconhecimento internacional chega com “Mujeres al Borde de un ataque de nervios”, em 88. A partir daí seus filmes estréiam em todos os cantos do mundo. Com “Todo sobre mi madre” consegue seu primeiro Oscar de melhor filme estrangeiro, além do Globo de ouro, o César, 3 Prêmios E.F.A. de Cinema Europeu, o David de Donatello, 2 Baftas, 7 Goyas e 45 prêmios mais. Três anos depois “Hable con ella” tem a mesma sorte ou melhor (Oscar ao melhor roteiro original, 5 prêmios E.F.A., 2 Baftas, o Nastro d’Argento, o César e muitos prêmios mais em todo o mundo exceto em Espanha).

Produz três filmes muito especiais, admirados em todo o mundo por sua inovação e delicadesa (‘Mi vida sin mí’, ‘La niña santa’ e ‘La vida secreta de las palabras’).

Em 2004 ‘La mala educación’ foi selecionada para inaugurar o Festival de Cannes. Recebe críticas extraordinárias em todo o mundo. Recebe numerosas indicações (Independent Spirit Awards, Baftas, Cesar, Prêmios Europeus de Cinema) e consegue o prestigioso prêmio de Melhor Filme

Extrangeiro do Círculo de Críticos de Nova York, assim como o Nastro d'Argento.

Provavelmente seja o diretor atual que goze de maior liberdade e independência na hora de trabalhar.”⁸⁰

Nas lembranças de Almodóvar pequeno, a mãe tem protagonismo, explicação: o pai estava sempre fora, vendia produtos em outras cidades, realizava pequenos negócios e terminou comercializando vinho. No pequeno povoado de *Orellana la Vieja*, a mãe montou um pequeno negócio informal, de leitura e escrita de cartas (Sole em *Volver*, também tem um salão de cabeleireira, em seu apartamento); lembrança que ele diz que aflorou quando viu *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Desta experiência, de acompanhar a mãe nas leituras das cartas, ele aprendeu como a realidade depende da ficção, pois a mãe não apenas lia as cartas, ela acrescentava frases, nomeava parentes e tornava a vida das pessoas melhor, pelo menos mais feliz⁸¹.

Do mundo da ficção, se aproximaria mais também através de suas irmãs, que eram compradoras de *El Corte Inglés*, que enviava catálogos coloridos e chamativos, que apaixonavam ao menino curioso. Para ele a loja de departamentos era um verdadeiro museo, tendo tudo o que era belo e desejado no mundo. Enquanto as irmãs e a mãe pediam artigo para a casa, roupas e outras coisas, Almodóvar conta que pedia livros⁸². Com escolhas bastante marcadas pela indústria cultural, só descobriu a

⁸⁰ ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. (Press Book). Madrid: El Deseo, 2006, pp. 19-20.

⁸¹ “Cuando Pedro contaba ocho o nueve años de edad, su familia emigró desde un pueblo de La Mancha (Calzada de Calatrava) a otro de Extremadura (Orellana la Vieja), donde su madre montó un pequeño negocio de lectura y escritura de cartas, pues la mayoría de los vecinos era analfabeta. Pedro las escribía, porque tenía mejor letra, y su madre las leía. Como el niño observaba que la madre añadía con frecuencia cosas que no venían en la carta original, le preguntó un día en tono de reproche: ‘¿Por qué le has leído que se acuerda tanto de la abuela y que echa de menos cuando la peinaba en la puerta de la calle con la palangana llena de agua? La carta ni siquiera nombra a la abuela.’ ‘¿Pero has visto lo contenta que se ha puesto?’, respondió la madre.” MILLAS, Juan José. *Almodóvar desconocido*. El País Semanal. Número 1.435. Domingo, 28 de marzo de 2004, p. 39.

⁸² “Mis hermanas compraban cosas para la casa, y yo, libros, pero no sabía si eran buenos o malos, eran simplemente los que ofrecía El Corte Inglés, en general, *best sellers* de principios de los años sesenta. *El abogado del diablo*, de Lahos Zilahy, *Sinué el egipcio*, de Mika Waltary, libros de Morris West o de Walter Scott, y también *El lobo estepario*, de Hermann Hesse y el famoso *Buenos días, tristeza*, que me hizo gritar ‘Dios mío, hay otros seres como yo, no estoy solo!’. No leía literatura española; empecé a hacerlo a los veinte años y me apasionaron, sobre todo, los realistas de finales del XIX. En el instituto,

literatura autóctone mais tarde, bastante compreensível, ler Cervantes, García Lorca, Antonio Machado, Unamuno demandaria uma maturidade ainda a ser conquistada. A literatura é uma paixão muito forte e declarada na vida de Almodóvar, mas deve-se atentar que é uma literatura bastante permeada pelo cinema. Seus autores preferidos: Truman Capote (roteirista e ator), Boris Vian (ator, roteirista, diretor, músico), Tennessee Williams (dramaturgo, roteirista), Susan Sontag (ensaísta, diretora).

Sobre seu pai Almodóvar fala com amor, marcando a diferença de personalidade existente entre os dois. Em reportagem publicada em 2004, na revista dominical de *El País*, aparece uma foto de seu pai, servindo de avalista, em negócios de gado, em uma feira agropecuária.

Legenda da foto “Meu pai me olhava com estranheza e amor. Eu não era de seu mundo”.

casi no nos hablaban de Rimbaud o de Genet, pero enseguida supe que había en ellos algo que me interesaba y me puse a leerlos, y también a algunos de los poetas malditos. A partir de aquel momento, mi relación con la literatura se volvió apasionada, sobre todo, gracias a los autores franceses. Cuando llegué a Madrid en 1968, época de eclosión de la literatura suramericana en todo el mundo, leía compulsivamente, pues tenía muchas más cosas al alcance de la mano.” STRAUSS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p. 15.

No jornal italiano *L'Espresso* de 17 de outubro de 2002, no artigo “Tuto su mio padre”, Almodóvar já lembrava seu pai da seguinte forma: “Um patriarca católico, simples e rude. Desta maneira Pedro fala de Antonio Almodóvar. O homem que não o entendeu. Mas o amou muito.”⁸³ No mesmo artigo Almodóvar conta que seu pai morreu de câncer no pulmão, na mesma semana em que estreava em Madri, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón*, em 1980. Numa digna do cinema, segundo a lembrança de Almodóvar, o pai se despede dele, lembrando-lhe que ele agora era o chefe da família e tinha que cuidar de sua mãe e do *niño*, Tinin, que na época já estava na faixa dos vinte.

Ainda no colégio fez uma escolha entre a ficção cinematográfica e os babosos padres que eram seus professores, que só foram responsáveis por sua *má educación* (como já nomeava o período em entrevista para o programa Roda Viva, da TV Cultura, de 1995). Preferiu refugiar-se em obras, como já foi dito, como *A fonte da donzela* (Jungfrunkällan, 1959) de Bergman e *A aventura* (L'avventura, 1960) de Antonioni. No inverno levava uma lata com brasas, para aquecer-se na sala fria do cinema e mergulhar nos filmes em cartaz.

Chegou a Madri com uma imensa vontade de vencer e poder mudar sua vida. Trabalhou em pequenos empregos, viajou até Londres, vendeu bijuterias na *Plaza de Santa Ana*, enfrente ao *Teatro Español* e frequentou assiduamente a *Filmoteca Española*.

No início dos anos 70, a *Escuela Oficial de Cine* passava por uma reestruturação, pois era uma escola técnica e teve que ser incorporada à *Universidad Complutense de Madrid*, na nova *Facultad de Ciencias de la Información*. A interpretação dada por alguns críticos de que Almodóvar não pode estudar cinema, porque Franco acabava de fechar a escola de cinema, é equivocada ou mal interpretada.

⁸³ McKenzie, Suzie. *Tutto su mio padre*. Un patriarca cattolico, semplice e rude. Così Pedro racconta Antonio almodóvar. L'uomo che non lo ha mai capito. Ma molto amato. *L'Espresso*, Roma XLVIII (42): 152-153, 155, 17 ottobre de 2002.

O que impossibilitou o acesso foi a sua inclusão no sistema universitário, e como o próprio Almodóvar declarou em entrevistas, ele não tinha condições financeiras de frequentar a universidade.

Ele onsegue seu primeiro trabalho formal na *Compañía Telefónica Nacional*, em 1973, o que lhe permite comprar uma câmera Super-8 e dispor de algum dinheiro para começar a realizar seus primeiros curta-metragens. O que se deduz de vários artigos, seus ou alheios, é que ficou neste emprego até 1985, quando realiza *Matador*, a experiência de conviver com a classe média, no começo da era de consumo, foi para ele uma fonte de material simbólico. Certamente conviver com esta classe média, cheia de preconceitos e desejos reprimidos, e viver no mundo *underground* madrileno, proporcionava uma visão bastante crítica da sociedade da época.

Deste período de aprendizagem em curta-metragens sobreviveu, pelo menos até onde se tem notícia, *Salomé* (1978), que foi editado em fevereiro 2007 pela coleção *Cortometrajes FNAC 1*.

Cartaz, abertura *ultra-pop* e cena da dança de *Salomé*.

Ficha Técnica:

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Obra original: Oscar Wilde

Diretor de Fotografia: Luciano Berriatúa

Distribuidora: Video Mercury Films e Enrique Cerezo P.C.

Ano de produção: 1978. Formato: 16 milímetros, Cor.

Intérpretes: Isabel Mestres, Fernando Hilbeck e Agustín Almodóvar.

Sinopse: Em *Salomé* se conta a origem do véu. Abraão passeia pelo campo com seu filho Isaac, e encontram Salomé, coberta de presilhas e véus. Abraão enlouquece por ela e pede que ela dance para ele. Em troca, lhe promete satisfazer qualquer desejo. Ela lhe pede a cabeça de seu filho⁸⁴.

Demais curta-metragens:

1974 *Dos putas o Historia de amor que termina en boda*, Super 8 milímetros, 10 minutos.

Film político, Super 8, 4 minutos.

1975 *Homenaje* (A Marilyn Monroe), Super 8 milímetros, 10 minutos.

Blancor, Super 8 milímetros, 5 minutos.

1976 *La caída de Sodoma*, Super 8 milímetros, 10 minutos.

Muerte en la carretera, Super 8 milímetros, 10 minutos.

Trailer de ¿Who's afraid of Virginia Woolf?, Super 8 milímetros, 5 minutos.

Sea caritativo, Super 8 milímetros, 5 minutos.

⁸⁴ “Como ya había probado diferentes duraciones con el Super-8, me decidí a hacer una película en formato mayor, en 16 mm. En *Salomé* se cuenta el origen del velo. Abraham va paseando por el campo con su hijo Isaac, y se encuentra con Salomé, que va toda cubierta de velos y peinetas. A pesar de que Abraham era una persona muy justa y muy piadosa, enloquece por ella. Y le pide que le baile. Ella comienza a bailar El gato montés, mientras que se va quitando los velos. Una vez que Abraham está completamente loco por ella, Salomé le pide la cabeza de su hijo. Abraham, que había prometido darle lo que fuese, no tiene más remedio que ceder. Isaac, al ver el panorama, dice que para nada, sale corriendo. Pero Salomé, que tiene poderes, aparece delante de él, le hipnotiza y se lo entrega al padre. Abraham enciende una hoguera, y cuando se dispone a matar a su hijo se escucha una voz divina que le dice que aquello era una prueba, que Salomé no es otra cosa que una de sus muchas representaciones, que Salomé era Dios, que a veces toma esa forma para seducir a los hombres. Y que si había hecho todo aquello era para probar a Abraham que era humano y podía pecar. Porque Dios estaba un poco mosqueado al ver que Abraham no pecaba nunca. Y que, para que todas las generaciones se acordaran de ese día y lo festejaran, recogiera todos los velos que Salomé se había quitado, para que a partir de entonces las mujeres de su pueblo se cubrieran con ellos en señal de respeto hacia la iglesia.” Revista *Zine-Zine*, abril de 1978.

1977 *Sexo va. Sexo viene*, Super 8 milímetro, 17 minutos.

Las tres ventajas de Ponte, Super 8 milímetros, 5 minutos.

Complementos (Diversos curtas de *spots* publicitários, paródias, apresentados como complementos de seus filmes).

1978 *Folle.Folle. Fólleme Tim*, Super 8 milímetros, 90 minutos.

Todos os curtas de Almodóvar eram muito narrativos, e o grupo de Super-8, do circuito Madri-Barcelona, mais radicais, não reconheciam em suas obras a inovação e experimentação que autores como Portabella, Zulueta, Antoni Martí, Jordi Cerdá e Ignacio Juliá aportavam. Este tipo de *cinema Alternativo* ou *Marginal* teve, no seu auge, uma tentativa de organização e normatização, na única cooperativa que buscava uma distribuição mais abrangente das obras, a *Central del Curt* (Central del Corto), fundada em Barcelona em agosto de 1974. A partir de 1975, o grupo começou a produzir, passando a chamar-se *Cooperativa de Cine Alternativo*; e até o final da década teve um sucesso significativo⁸⁵.

O que interessa do fenómeno é que, com a radicalização dos festivais, e dos autores, em obras não narrativas, figuras como Almodóvar foram excluídas, e ele, particularmente, partiu em busca de outros formatos. Usando a nova maneira de produção, em cooperativa, que Almodóvar nomeia ironicamente de *no-budget* (filme sem financiamento ou dinheiro), ele conseguiu dar o salto para o cinema comercial. Coincidindo com efervescência cultural libertária de *La Movida*, tornando-se, a partir de aí, uma das figuras mais identificáveis do período.

⁸⁵ “La C.D.C., al plantear una alternativa de distribución a los canales industriales, daba una importancia fundamental a su acción a largo plazo; este echo, junto a la determinación de no actuar (o hacerlo en lo mínimo posible) como ‘censura marginal’ de las prácticas que en aquel momento sufrían la *marginación impuesta* por el apartado cinematográfico estatal (industria cinematográfica + política represiva franquista), determinaron que l lista de filmes en distribución de la única distribuidora alternativa del Estado Español contextualizara una cierta heterogeneidad dentro de unos esquemas ‘progresistas’. La hipótesis de la C.D.C. era de que sus filmes respondía una *parcela* bastante amplia de planteamientos que serían ‘seleccionados’ por los agentes de distribución y exhibición.” ANTOLIN, Matias. *Cine marginal en España*. Valladolid: XXIV Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979, p.172.

Esta primeira década de vida na metrópole também significou um contato com clássicos mundiais e principalmente espanhóis, que só circulavam em círculos restritos. Alguns destes filmes e movimentos cinematográficos foram fundamentais na formação de Almodóvar, como ele mesmo testemunha:

“Timidamente se chamou de *Nuevo Cine Español*, e inclusive a mais brilhante trilogia Berlanguiana (*El Verdugo*, *Plácido*, *Bienvenido*), os primeiros filmes de Ferreri, em espanhol, (*Pisito*, *Cochecito*). O primeiro Saura (*La Caza*), *La tía Tula* (Miguel Picazo), outra jóia absoluta, os primeiros filmes de Bardem (*Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista*, etc.) e os primeiros filmes do citado Fernán-Gómez como diretor, *La vida alrededor* e *La vida ante sí*⁸⁶. Todas elas absolutas obras primas. Estas são as origens onde eu me reconheço como diretor e roteirista.”⁸⁷

Depois destes anos de aprendizagem pessoal e profissional (como cineasta *amateur*), Almodóvar estava pronto para desligar-se, pouco a pouco, do grupo que o rodeava, e que já mostrava sinais de enfraquecimento e perda de originalidade/interesse, para construir um caminho independente.

⁸⁶ O texto foi traduzido respeitando-se o original, mas deve-se fazer alguns esclarecimentos; o título do referido filme de Fernando Fernán-Gómez é *La vida por delante* (1958) e quando Almodóvar se refere ao primeiro Saura, deve-se entender como a primeira fase do diretor, estreitamente ligadas ao grupo o IIEC já que *La Caza* (1965) é seu terceiro filme, seu primeiro longa é *Los Golfos* (1959), o segundo *Llanto por un bandido* (1963), sem contar seus dois primeiros curtas: *La tarde de domingo* (1957) e *Cuenca* (1958).

⁸⁷ ALMODÓVAR, Pedro. ‘Una sórdida comedia neosurrealista’. In STRAUSS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p. 55.

3.2 La ley del deseo, o estilo Almodóvar se internacionaliza.

Com a regulamentação da lei Miró, os diretores tiveram a oportunidade de abrir suas próprias produtoras. Pedro e seu irmão Agustín não perderam a oportunidade, constituíram a *El Deseo S.A.* Produziram então o filme que se liga emocionalmente à própria produtora, e que seria um marco na carreira do diretor *La ley del deseo* (A lei do desejo), em 1986.

Com ele Almodóvar ganhou seus primeiros prêmios internacionais, sendo o primeiro deles o *Tucano de Prata* (Prêmio Glauber Rocha), no Festival de Cinema do Rio de Janeiro de 1987; seguido do *Prêmio Nova Geração* da Associação de Críticos de Los Angeles.

A aceitação, principalmente internacional, proporcionada por seus últimos filmes, *¿Qué he hecho YO para merecer esto!* e *Matador*, deram o impulso necessário para que Almodóvar concebesse este filme tão pessoal.⁸⁸ Depois da experiência de *Matador*, onde Almodóvar teve um produtor que impôs um colaborador no roteiro, ele queria liberdade para produzir um cinema, que tivesse a sua assinatura autoral.

Partindo da família, como ele próprio ressalta, como fonte de criação poética, utiliza seus conflitos e dramas para contar a história, bastante particular, de dois irmãos. Pablo Quintero (Eusebio Poncela) é um diretor que vive *el rollo* do momento em Madri, leva uma vida desregrada e confusa cheia de sexo e drogas. Seu irmão gêmeo é o transexual Tina (Carmen Maura), que fugiu com o pai para Marrocos, por estar apaixonada por ele; lá fez a operação de troca de sexo. Tina teve dois homens importantes em sua vida, seu diretor espiritual, o padre Constantino (figura retomada

⁸⁸ “Cuando Win Wenders decidió conquistar el corazón de los americanos y del público en general, hizo una historia sobre la familia, un melodrama con una madre ausente y un hermano redentor, más un niño de pelo liso. La familia nunca falla. Yo lo descubrí cuando rodé *¿Qué he hecho yo pra merecer esto*. La gente empezó a mirarme con otros ojos, tipo ‘es moderno pero tiene sentimientos’. La familia supone siempre un material dramático de primer orden en *¿Qué he hecho yo...* deposité mi mirada sobre la figura de la Madre. Ahora lo hago sobre la de los Hermanos.” ALMODÓVAR, Pedro. ‘La fraternidad’. In STRAUS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p. 67.

em *La mala educación*), e seu pai (como Raimunda de *Volver*). Personagens próximos emocionalmente, e que agiram de forma perversa na formação pessoal dos protagonistas. Depois de viver alguns anos de amor, Tina foi abandonada pelo pai, por outra mulher, conseguiu um passaporte falso e foi ‘fazer a vida em Paris’ (assim também o faz Lola em *Todo sobre mi madre*).

Cartaz original, feito por Ceesepe, de *La ley del deseo*, Archivo El Deseo.

Tecnicamente é seu último filme da fase considerada do *feísmo*, cenários escuros e pouco elaborados, excessivos sempre, mas percebe-se a precariedade na elaboração. A cor é o que mais apresenta problemas, todas muito saturadas, principalmente o vermelho, que é uma cor predominante em Almodóvar. Muitas cenas rodadas em bares e clubes bastante *cutres*, locais onde pulsava *La movida*. A textura de imagem passará por uma transformação total em seu próximo filme (*Mujeres...*). Mesmo contando com diretores de fotografia, como Angel Luis Fernández em *La ley* as câmeras ou o negativo usado, comprometeram muitos os aspectos formais. No caso específico de *La ley del deseo* Almodóvar diz que:

“Espero que Edward Hopper goste da maneira como Ángel Luis Fernández fotografou Madri. Para *La ley del deseo* lhe cai bem a luz cegante do verão (e suas sombras). Também lhe cai bem o calor, o brilho do suor e a atmosfera asfíxiante do forno em que se transforma no verão.”⁸⁹

Nenhum deste detalhes de luz e de ‘transpiração’ chega a ser notado, nas péssimas cópias existentes dos filmes, em VHS ou DVD, disponíveis no Brasil e na Espanha. Nelas inclusive não se respeita o formato original, comprometendo a concepção estética em que foram concebidas. A partir do sucesso mundial de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar teve a sua disposição o suporte técnico e a influência para que seus filmes fossem editados, a partir dali, com o formato original (1/1:85 ou os últimos 1/2:35) e que *Volver* estreasse mundialmente com o nome original.

O plano mais criativo de *La ley del deseo* é o que termina com um primeiro plano em Pablo (Eusébio Poncela), com um olhar fixo e vazio, provocado pela amnésia resultante de seu acidente, e uma fusão com a cena seguinte. Em um longo corredor vazio, percorrido por um *travelling* para a frente, surge Tina, caminhando em direção da lente ela cruza com a câmera, que continua a deslizar pelo corredor. Tina é, neste instante, a metáfora da memória de Pablo que retorna, ela veio ao hospital para mostrar a foto dos dois, onde ela ainda aparece como menino, e proporcionar a porta mnemônica ao irmão. Esta cena lembra bastante a cena do despertar de Ramón, em *Kika*, depois do ataque de catalepsia. Ele abre os olhos e vemos uma fusão de um plano picado, do teto da estação de Atocha com seu rosto, dialogando com uma representação do imaginário ocidental, a do túnel na passagem vida-morte. A junção de uma elipse, na mesma cena, dilui a poesia da construção, causa confusão.

⁸⁹ STRAUS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p. 70.

A música tem grande papel na composição dramática de *La ley del deseo*; inclusive prepara o desfecho final do filme. O bolero *Lo Dudo*, cantado por *Los Panchos*, durante o primeiro encontro de Pablo e Antonio (Antonio Banderas), anuncia o final.

3.3 Mujeres al borde de un ataque de nervios e o reconhecimento mundial. ¡Átame! a Espanha se rende ao seu talento.

Em *La ley del deseo*, Tina (Carmen Maura) era a atriz da peça *La voz humana*, de Cocteau. Como costuma acontecer dentro da narrativa almodovariana ele retoma imagens. Ele confessa, que a principio, pensou em fazer um filme em que Pepa (Maura) discutiria a sua relação com Iván, que terminava, pelo telefone. Com o desenvolvimento do roteiro, ele sentiu necessidade de outros personagens, e de um contexto para a história do casal; nasceu então *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Mulheres a beira de um ataque de nervos), em 1988.

Cartaz israelense de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Archivo El Deseo.

Situando a história, Pepa e Iván são um casal de atores e dubladores, que tem uma relação amorosa há algum tempo. Pepa desconfia que Ivan vai deixá-la e se desespera, tenta de todas formas falar com ele; deixa recados na secretária eletrônica e passa duas noites acordada, buscando-o por Madri, sem sucesso. No meio disso tudo chega ao estúdio, para colocar a voz feminina em *Johnny Guitar* (1954), dublando Joan Crawford; Iván deixou gravada a voz de galã, Sterling Hayden. O trecho além de

mostrar a dor dos amantes separados, que talvez não mais se reconciliem, também exemplifica a ligação de Almodóvar com o cinema, e todas as publicações que ele gera.

“Johnny: Quantos homens você esqueceu?
Vienna: A tantos quanto mulheres você recorda.
Johnny: Não se va.
Vienna: Eu não me mexi.
Johnny: Diga-me algo agradável.
Vienna: Claro... O que você quer ouvir?
Johnny: Minta. Diga que todos estes anos você me esperou. Diga-me.
Vienna: Todos estes anos...esperei.
Johnny: Diga que terias morrido se eu não voltasse.
Vienna: Eu teria morrido se você não tivesse voltado.
Johnny: Diga que ainda me amas como eu te amo.
Vienna: Ainda te amo...como tu me amas.
Johnny: Obrigado...muito obrigado.”⁹⁰

O diálogo escolhido para integrar o roteiro do filme tinha sido destacado em reportagem especial, sobre os *westerns* e a obra de Nicholas Ray (1911-1979), em *Dirigido por*, número 76, 1980. Recortar notícias, guardá-las, e imaginar que histórias se escondem por trás, faz parte do processo criativo de Almodóvar. Ele aparece retratado no método de Leo, em escrever seus romances rosa, em *La flor de mi secreto*, e retorna com Enrique Goded, de *La mala educación*, que destaca notícias de jornal para inspirar-se e escrever seus roteiros.

Johnny Guitar é considerado o melhor *western* de todos os tempos, e se atentamos para o roteiro de *Mujeres...* podemos notar vários confrontos que simulam duelos, entre Pepa e Lucía (Julieta Serrano). A inspiração de uma cena de diálogo parodiado na verdade nos esclarece a linha narrativa seguida. Os primeiros confrontos, pelo telefone, entre as duas criam a ilusão de que elas estão olhando-se nos olhos. Pepa está no telefone do Estudio Exa, olhando para a esquerda, Lucía está em casa insultando-lhe, olhando fixamente para a direita. Na segunda conversa as duas olham diretamente para a camera, e o espectador sente-se no meio das duas, em um mesmo

⁹⁰ MARIAS, Miguel. ‘Los westerns de Nichols Ray. El ruido y la furia’. In *Dirigido por*, número 76, 1980, p. 39.

ambiente, numa construção originalíssima de campo-contracampo. Finalmente as duas tem seu duelo, com os copos de *gazpacho*, e armas verdadeiras. A disputa amorosa por Iván é similar à disputa de Vienna e sua oponente Emma (Mercedes McCambridge) no filme de Ray.

O apartamento de Pepa é construído com elementos que fazem parte de uma enorme teia. Na sala vemos um inusitado Mapa-Mundi, que tem paralelismo com o Mapa da Espanha, na cabeceira da cama de Leocádia (Marisa Paredes), em *La flor de mi secreto*. Elementos que causam um estranhamento e provocam uma interpretação irônica de sua deslocada presença, como muitos diálogos dos filmes, que são impossíveis de serem tomados a sério. Como também é deslocada a presença do viveiro de galinhas e coelhos, que Pepa tem no terraço de sua cobertura. Acompanhado por muitas plantas de plástico, como tinha Pepi (além de maconha), em *Pepi, Luci, Bom...*; a mesma *Juana* que Agustina cultivava, em seu pátio andaluz, em *Volver*. A vista panorâmica da cobertura de Pepa é intencionalmente artificial; vemos um amontoado dos edifícios mais emblemáticos de Madri, como o Prédio Metropolis, a Telefónica, o Banco de España; um *collage pop*, dentro de um universo de sentido particular.

Lembrando a cultura *pop*, temos os anúncios de sabão em pó que Pepa protagoniza. Ela é reconhecida por um taxista admirador, que diz: “Usted es la madre del asesino, ¡qué divertido!” e ela responde com um enfadado, “sí”; este incompreensível diálogo será logo explicado. Durante a noite em vigília, vemos o comercial protagonizado por Pepa, onde ela aparece como ‘a mãe do famoso assassino de cuatro caminos’. No conhecido bairro madrilenho, a mãe dedicada livra as roupas do seu filho, de traços de vísceras e sangue, com o fantástico sabão em pó *Ecce Homo*. Estes divertidos anúncios paródicos, aparecem até seu próximo filme *¡Átame!* Nele vemos um comercial comparado o cuidados dos alemães com a aposentadoria (e que

por isso podem passar o verão em Benidorm), em contraposição com os espanhóis, que só querem ‘*bailar*’, e dançam mesmo.

A construção dos planos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* é primorosa, mostrando o domínio conquistado sobre a técnica. Por exemplo, o plano em que vemos os pés de Pepa caminhando, de um lado a outro de sua sala, dá a exata impressão do nervosismo que a personagem está sentindo, não precisamos ver seu rosto. O belíssimo *travelling*, em plano picado, acompanhando a luz do projetor na sala do estudo de dublagem, percorrendo o caminho e parando em cima da cabeça de Pepa, isolando sua figura, uma mulher sozinha e abandonada.

Em *Mujeres* começa o gosto pelos *travellings* por mecanismos de aparelhos, como o projetor; os botões da máquina que sustenta a vida dos enfermos, em *Todo sobre mi madre*. Também os monólogos com seres ausentes, ou que não podem responder; como é o caso de Pepa, respondendo à gravação que Iván lhe deixou na secretária eletrônica. Victor em *Carne Trémula* falando com Elena, que saiu da sala para buscar a pistola, que desencadeará a tragédia do filme. O mesmo Victor, no cemitério, falando com a lápide do túmulo de sua mãe; Agrado falando com a porta do banheiro, no camarim de Nina, em *Todo sobre mi madre*, passando-lhe um sermão, no jogo campo/contracampo somos enfrentados por uma porta azul, logicamente muda.

PressBook de *Átame!* Mostrando a estética pop que é a marca registrada de Almodóvar. *Archivo El Deseo*.

Segundo declaração do Pressbook de *La flor de mi secreto*, a primeira coisa que Almodóvar escreveu de *¡Átame!*, foi a fala de Rick (Antonio Banderas), depois de raptar e amordaçar Marina (Victoria Abril).

“A primeira coisa que escrevi de *Kika* foi o capítulo da violação, desde a chegada de Paul Bazzo até quando ele desaparece pela janela. Em *Tacones lejanos* foi o bloco da confissão de Victoria Abril no telejornal, quando ela se confessa autora de uma morte cuja notícia acaba de dar. Em *¡Átame!*, a declaração de Antonio Banderas, depois de isolar e imobilizar a Victoria Abril: ‘Tenho 23 anos e cinquenta mil pesetas. Estou sozinho no mundo, gostaria de ser um bom marido para você e um bom pai para teus filhos.’ A primeira coisa que escrevi de *La flor de mi secreto*, aquilo que eu queria ver com urgência projetado na tela, foi a visita do marido. Nas quase oito versões que escrevi do roteiro, ‘a visita’ é o bloco que pouco mudou, me saiu como um raio. É o espaço de tempo de quando o marido toca a campainha até que foge pela escada. Pode se

dizer que rodei *La flor* porque queria rodar a visita do marido, e sua despedida.”⁹¹

Tomando a informação, de que o primeiro elemento deflagrador de *¡Átame!* é esta confissão de Ricki, deve-se lembrar que esta maneira de apresentar a mulher amada é a mesma que Bo Decker (Don Murray) usa com Cherie (Marilyn Monroe), em *Bus Stop* (Nunca fui santa, 1956). E mais, quando Ricky mostra um mapa colocando as pessoas em pontos, como uma linha de ônibus ou metrô, tem-se a repetição da cena em que Marilyn mostra à sua camareira o caminho que percorreu, e o que falta para atingir seu sonho, Los Angeles. O sequestro também está presente em *Bus Stop*, pois Decker rapta Cherie, com intenção de levá-la para Montana, na parada do ônibus todos se interam do fato.

Marilyn Monroe (Cherie) e Eileen Heckart (Vera) em *Bus Stop* (1956).

“Vera: What’s that line for? (Para que serve esta linha)

Cherie: That line? You might say that this line here is a history of my life till now.”
(Esta linha? Você poderia dizer que esta linha é a história de minha vida até agora.)

⁹¹ ALMODÓVAR, Pedro. *Pressbook de La flor de mi secreto*. Madrid: El deseo, 1995, p. 14.

Ricki: Pense que a minha vida é como a linha de um metro. Orfão aos seis anos, internado no hospital psiquiátrico aos dezesseis. Algumas fugas, em uma delas conheço você, fazemos amor e eu prometo que a tirarei das ruas e cuidarei de você. E finalmente o que desejo na vida, Marina.

Vários paralelismos são notados entre os dois filmes, o que reforça a tese deste trabalho, a paródia em Almodóvar se manifesta como um instrumento de superação dos textos filmicos utilizados ontologicamente e hedonisticamente. Juntando elementos já conhecidos, à outros originais, ele constrói um discurso inovador, formando um hipertexto.

“A paródia é, pois, na sua irónica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.”⁹²

O uso que Almodóvar faz da paródica, inquestionavelmente, se incorpora à primeira acepção considerada por Hutcheon, a criticamente construtiva. O uso de um motivo parecido e conhecido, no novo roteiro, não o desqualifica ou esvasia de sentido, estabelece sim um diálogo, uma troca e, em Almodóvar, uma superação poética.

Como último destaque, diga-se que a referência mais notada, e declarada, do filme seria com *O colecionador*, o livro e obviamente o filme de 1965. Mas analisando o texto filmico percebe-se que o diálogo incorpora outras fontes, nem sempre notadas pelo público ou pela crítica.

⁹² HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989, p.48.

3.4 *Tacones Lejanos* e *Kika*.

Em *Tacones lejanos* a família é a fonte de inspiração, o conflito mãe-filha, inclusive envolvendo um Buñuelesco assassinato, que não será o único. Motivo que voltará outras vezes, e será tema central em *Volver*.

Kika, sem dúvida, é o mais problemático destes dois filmes. Um excesso de personagens e histórias; que não tem muita relação e o mau uso das elipses (vai-se para o futuro, volta-se o passado), acabam causando uma confusão diegética, o espectador não consegue acompanhar a narrativa. A forma é de um *Thriller* policial, com a presença de um *serial-killer*, um estuprador.

Em *Tacones lejanos*, temos a referência direta ao filme *Sonata de outono* (1978), de Ingmar Bergman (1918-2007), onde a filha retraída é sempre menosprezada pela mãe, uma pianista de fama internacional, que a abandonou para dedicar-se à carreira. Este mesmo sentimento é compartilhado por Rebeca (Victoria Abril) que se sente diminuída perto da mãe, Becky del Páramo (Marisa Paredes), que a abandonou há 14 anos e que, finalmente, volta para casa em Madrid. O destino, e a interferência de Rebeca, levaram Becky ao México. No próprio nome da personagem Almodóvar já a liga ao país, dando-lhe o sobrenome de Páramo; em direta homenagem/citação ao personagem *Pedro Páramo* (1955), da obra do escritor Juan Rulfo (1917-1986), que será referência novamente em *Volver*.

No início do filme vemos Rebeca esperando a chegada de sua mãe, no aeroporto de Barajas. Enquanto espera, ela lembra a última viagem que fizeram juntas, para a Isla Margarita, em 1972, data que aparece informada na imagem. Nesta viagem estava presente o jornalista, que se tornou em seu amante depois de segui-la até a ilha, Manuel (Feodor Atkine) e que no presente está casado com Rebeca.

Outro *flash-back* leva a ação para 1974, Becky está infeliz com seu marido Alberto (Pedro Díez del Corral). Rebeca ouve as constantes discussões entre os dois, Becky recebeu uma proposta de trabalho no México e Alberto a proíbe de ir. Rebeca troca os remédios que ele toma; coloca os soníferos no lugar dos anti-depressivos e Alberto morre durante uma viagem de carro, por adormecer ao volante. Todos estes fatos são apresentados enquanto Rebeca espera a mãe no aeroporto, quando ela chega, em um primeiro momento, sequer reconhece a filha. Estes dois *flash-backs* concentrados, no início do filme, estão bem ligados com o presente e não há possibilidade de confusão.

A abertura da película apresenta uma série de desenhos, feitos por Juan Gatti (colaborador habitual), que já esclarecem um dos mistérios do filme, a identidade de *Femme Letal*. Sobre a figura do travesti aparece o nome de Miguel Bosé, como pode ser conferido no *Pressbook*.

Pressbook de *Tacones lejanos*, Archivo *El Deseo*.

No camarim de Letal, que imita a Becky, vemos um poster de Paco Clavel, uma das figuras emblemáticas do travestismo de *La movida*; mostrando uma das fontes de inspiração de Letal. O local de apresentação de Letal, *Villa Rosa* é um dos ‘bares de copas’⁹³ mais antigos de Madri, na Plaza de Santa Ana. Fundado por dois toureiros, já foi frequentado pela elite nacional e internacional, Hemingway era assíduo ali; a partir dos anos noventa torna-se um dos lugares de ‘ambiente’ madrileno.

A edição em VHS, única disponível até a presente data, é tecnicamente muito ruim, as cores estão saturadas, os cortes no formato da imagem distorcem muito seu significado

Cartaz francês de *Kika*, Archivo El Deseo.

⁹³ *Bar de copas* o *de chate*; usam-se as expressões ‘*ir de copas*’ ou ‘*chatear*’. Bar onde se vai para beber e conversar, *copa* (taça); *chato* copo baixo e largo que se usa para beber vinho, conhaque e outras bebidas (Diccionario de la Real Academia, Vigésima Segunda Edición).

3.5. A trilogia Almodovariana fundamental: *La flor de mi secreto*, *Carne trémula* e *Todo sobre mi madre*.

Segundo o próprio Almodóvar estas obras devem ser entendidas como fazendo parte de uma tríade.

“Em certa medida, todos os meus filmes se relacionam, ainda que se verifiquem mudanças. Para falar de um caso, tenho a sensação de que *Todo sobre mi madre* (1999) pertence a uma espécie de trilogia – urdida sem ser planejada de forma consciente -, da qual também formam parte *La flor de mi secreto* (1995) e *Carne trémula* (1997), que são filmes mais sérios, pausados, onde a emoção é o que importa, os sentimentos são os que se destacam na trama e o humor fica em segundo plano.”⁹⁴

As relações entre *La flor de mi secreto* e *Todo sobre mi madre* são evidentes. A personagem Manuela aparece simulando a morte de seu filho *La flor*, em *Todo sobre mi madre*, a idéia da morte de um ser tão querido é ampliada. A relação de *Carne trémula* é mais difícil de ser entendida, mas se atentamos para o fato de haver uma mãe parturiente, que morre em ambos, vivida pela mesma atriz (Penélope Cruz). Outros personagens paralelos, Victor em *Carne* passa por muitos problemas, mas encontra a felicidade no final. Esteban é atropelado e detona uma busca de Manuela (Cecilia Roth) a mãe, pelo pai, que não sabia da sua existência do filho, e que também se chamava Estebán, tendo adotado o codinome Lola. O terceiro Esteban do filme também encontra a felicidade, antes do final do filme, já negativizou a doença, que fora deixada pelo pai.

Desta trilogia, *La flor...* foi mal recebido e mal interpretado, é um filme cheio de qualidades e pouco explorado. *Carne trémula* não teve sucesso, entre os filmes de Almodóvar é um dos três aos quais ele faz ressalvas, principalmente no que tange à

⁹⁴ CUARDENOS HISPANOAMERICANOS. *Dossier: La movida madrileña*. Número 636, junio de 2003, p. 42.

escolha do elenco. Os outros dois são *Kika* e *La mala educación*. *Todo sobre mi madre* foi um êxito internacional, recebendo o Oscar, Palma de Ouro em Cannes e mais três dezenas de prêmios pelo mundo.

No desenvolvimento dos personagens, nos três filme temos a presença de monólogos, em momentos cruciais na vida dos protagonistas: Agrado no camarim e no palco do teatro; Leo, no quarto, quando pensa que o marido a escuta, mas ele já fugiu; Victor com a sala vazia e com a lápide.

Cartaz alemão de *La flor de mi secreto*,
Archivo El Deseo.

Pressbook de *Carne Trémula*, Archivo El Deseo.

3.6 Hable con ella, domínio estilístico.

O que primeiro chama a atenção no sofisticado roteiro de *Hable con ella*, que merecidamente ganhou Oscar de Melhor Roteiro Original em 2002, é o nome dos protagonistas. Benigno, o enfermeiro ingênuo, quase retardado, que faz o bem e acredita em situações que as pessoas normais não levariam a sério. Ele tem vários monólogos com Alicia, com exceção de algumas vezes antes do acidente, que a deixou em coma, nunca estabelecem um diálogo. Marco é, como o nome sugere, alguém formal, estabelecido, que vê as coisas do ponto de vista tradicional, mas é maleável e sofre transformações. Lydia, a toureira que tem medo de cobra, mas enfrenta touros na *plaza*, relevante lembrar que nas *corridas de toro*, participan los *toros de lidia*. E lidia é a palavra que dá significado à própria luta travada entre o toureiro e o touro na arena.

A idéia para o roteiro veio de uma notícia de jornal, sobre a violação de uma jovem, em uma morgue na Romênia. O rapaz, responsável pelo local, se apaixonou pela jovem difunta que chegava, manteve relação com ela, que por isto despertou, pois estava tendo um ataque de catalepsia. A família da jovem agradecida, segundo o jornal, forneceu um advogado para defender o funcionário, que foi preso pelo acoso, que indiscutivelmente salvou a vida dela. Laços ligando o sexo e a morte são recorrentes na obra almodovariana.

A paródia toma tal nível de sofisticação no filme, que é apresentado um curta-metragem expressionista, supostamente rodado em 1924, mas que faz parte da urdidura fílmica e é de autoria do próprio Almodóvar.

No desfecho Benigno desaparece em um dia de tormenta, assim como Esteban em *Todo sobre mi madre* e na vida real Francisca, a mãe de Almodóvar, pergunta antes de morrer pela chuva que vai chegar, a tormenta para Pedro funciona como um portal.

Cartaz Italiano de *Hable con ella*, Archivo El deseo

Revista dominical de *El País*, 24 de fevereiro de 2002.

O comentário do crítico Emilio García Fernández corrobora a presença, até em obras mais recentes, de características que eram do movimento de vanguarda madrileno, do final dos anos 70.

“Todo mundo dá por certo que *la movida* foi um fenômeno circunscrito à primeira metade dos anos oitenta. E, todavia, o personagem que melhor encarna as tensões e inquietudes de dito movimento, Pedro Almodóvar, segue profissionalmente ativo. Fazendo um retrospecto, essa continuidade me leva a pensar que seu cine ainda encarna aqueles elementos inventivos que foram tão característicos da vanguarda madrilenha. Seguindo este caminho, seu mais recente filme *Hable con ella*, tem a força de uma demonstração. Vejamos deste modo: o filme não contradiz esse afã provocador que, seja

dito, é atenuado por um toque culpado na hora de resolver as audácias que inicialmente propõe. *Hable con ella* também perpetua as figuras e qualidades mais freqüentes em Almodóvar. A saber: personagens como a mãe castradora e dominante, essa porteira que serve de metonímia da Espanha mais pitoresca e a jornalista que cede aos mais baixos impulsos do seu trabalho. No que se refere ao roteiro, a confluência entre casticismo e vanguarda fica resolvida na desagregação pós-moderna do relato. Obviamente, também domina o trabalho uma mescla *Kitsch* que, ainda assim, se alterna com detalhes de sofisticação, como as duas peças coreográficas de Pina Bausch, *Café Müller* e *Masurca Fogo*, inseridas como prólogo e epílogo do filme.”⁹⁵

⁹⁵ GARCÍA FERNANDÉZ, Emilio Carlos. *La movida en el cine: resortes y continuidades*. In Dossier: La movida madrileña. Cuadernos Hispanoamericanos. Número 636, junio de 2003, p.31.

3.7 La mala educación, uma pedra no meio do caminho.

Propaganda de *La mala educación*, em março de 2004, em Madri.

Um primeiro elemento recorrente do filme é sua abertura *pop*, em preto e vermelho, muito parecida com a abertura de *La flor de mi secreto*; inclusive na música incidental, que vai a notas bastante agudas logo que a percebemos.

Em *La mala educación* temos a presença de outro filme em seu interior, no caso uma relação mal construída, as trocas de atores, e dos personagens interpretados pelos atores não funciona. As elipses são confusas e os painéis que aparecem no plano final, explicando o destino dos personagens, são um constrangimento inédito na obra do autor.

Fele Martínez foi alertado para não imitar Almodóvar, pelo próprio, mas é difícil não identificar a figura do diretor, do mesmo espaço físico e temporal, que Almodóvar. Temos também as frases como “Nada me brocha mais, do que um ator a procura de trabalho”, saída da boca de Enrique, que é uma frase repetida em entrevista por Pedro. Sua produtora se nomeia com um vocábulo masculino, *El Azar*, que remete diretamente a *El Deseo*. Nas paredes vemos vários posters de filmes de Enrique Goded, *Los amantes*

pasajeros, *Las noches de Madrid*; destaca-se na entrada da produtora, a modo de anúncio, *La abuela fantasma*, que será a idéia central do próximo filme de Almodóvar.

Sobre o personagem criado por Juan/Ángel/Ignácio, a travesti Zahara, Almodóvar retoma uma imagem da cultura de massa espanhola, a onipresente Sara Montiel, que aparece, em plano homenagem de *Esa mujer*. Um projeto frustado de filmar com a própria, consta em inúmeras reportagens de jornais, nos arquivos de *El deseo*, de 1993, com Sara e Almodóvar planejando a volta da diva. Certamente a liberdade que Almodóvar acha tão fundamental, ao realizar seus projetos, tenha sido o fator que causou o abandono da idéia original. É conhecido o controle que Sara

costumava exercer sob seus projetos, trocando inclusive de diretor, quando não estava satisfeita.

3.8 A auto-citação, o roteiro de *Volver* e *La flor de mi secreto*.

Em *La flor de mi secreto* os editores de Amanda Gris, Leo (Marisa Paredes) a chamam para uma conversa séria. Ficaram surpresos com a última entrega da autora, um livro assustador para coleção *Amor verdadero*. Resumindo o livro a editora diz: “Você está louca Leo, quem vai se identificar com a história de uma mãe pobre, de um bairro miserável, que esconde o corpo do marido, no congelador do bar de um vizinho, depois que ele foi morto pela filha, pois ele tentou violá-la.” O livro vai para o lixo e é roubado por um personagem, e informa-se no final que vai ser filmado por Bigas Luna. Não foi, foi retomado, como costuma ser, pelo próprio Almodóvar; combinando personagens e elementos presentes no próprio *La flor de mi secreto*, Chus Lampreave, faz o mesmo papel, com o acréscimo dos anos que se passaram. A história também guarda semelhança com um grande escândalo de Hollywood, o assassinato do padrasto, pela filha de Lana Turner, que nunca ficou esclarecido.

Outra relação de semelhança/influência, é a existente entre *Volver* e *Pedro Páramo*, apontada por Almodóvar e pelo escritor Juan José Millás, de quem Leo, em *La flor* tem *Ella imagina*, em destaque sobre a mesa de trabalho, é bastante reveladora.

Em entrevista a Televisión Española, em 1977, Juan Rulfo⁹⁶ esclarecia que ao mesmo tempo que era um romance que retratava o ambiente de sua infância, era uma realidade totalmente inventada. Lembra inclusive que uma revista quis registrar as paisagens de *Pedro Páramo* e nas as encontrou, pois elas ao mesmo tempo que eram uma lembrança de sua infância, estavam mediadas pelo tempo e pela memória. Quanto aos personagens, Rulfo dizia que conviveu com pessoas muito pacíficas, mas que tinham uma história ancestral muito violenta, que os ligava às várias convulsões sociais, pelas quais o país havia passado e, especificamente, a Revolução de 1910. Para ele estes personagens não podiam ter rosto, já que eram registros de impressões e sentimentos. A Espanha *profunda*, perdida em um mundo de tradições, também tem suas histórias de violência, estupro, assassinato, muitas vezes dentro das próprias famílias.

Mais uma vez deve-se ressaltar a ligação de Almodóvar com literatura através do cinema. Rulfo foi roteirista de vários filmes, como *El despojo*, 1960, direção Antonio Reynoso; *La fórmula secreta*, 1964, direção Rubén Gámez; do próprio *Pedro Páramo* (1976), direção José Bolaños; participou como ator em pelo menos um filme, *En este pueblo no hay ladrones*, de 1964.

Em *Volver* também é forte o diálogo como a Televisão, em especial a *Telebasura* (Lixo televisivo), que aparece no fictício programa *Dónde quiera que estés*, onde Agustina vai falar do desaparecimento de sua mãe, forçada pela irmã e com a promessa de ser enviada a Houston pelo programa, pois ela tem câncer. Raimunda teria sido levada a vários programas de taletó infantil, para cantar, pela mãe, quando era pequena. A citação de *Belíssima* de Visconti costura mais uma linha na trama do filme. No comentário em áudio, do DVD de *Volver* (Edición Coleccionista), Almodóvar coloca que a fala das mulheres, no salão improvisado de Sole, quando comentam que se

⁹⁶ DVD de Televisión española. *Las grandes figuras de las artes, letras y de las ciencias. Entrevistas: Juan Rulfo (44 min.) y Juan Carlos Onetti (41 min)*, 2005, Trasluz S. A.

sentem sugadas quando estão em frente do televisor é uma opinião sua na boca dos personagens. O caso de Agustina é bastante parecido, com um caso bastante rumoroso de 2004. O câncer de Rocío Jurado, uma cantora popular, casada com um toureiro, que foi amplamente divulgado; e o seu tratamento milagroso, em Houston, também devidamente acompanhado pela imprensa.

A primeira aparição da figura da mãe no filme é bastante simbólica, lembra um antigo costume de fotografar os mortos. Maura aparece retratada com os olhos fechados, branca e desfalecida.

3.9 La Almodóvar Factory, a produtora *El Deseo*.

Em 1986, com a criação de sua produtora, Almodóvar alcança total liberdade como autor; numa segunda fase começa a produzir novos diretores.

Para melhor compreensão da trajetória de Almodóvar e *El deseo*, tem-se aqui, a filmografia completa, até a presente data.

- 1974/1979 Diversos filmes de diferentes duração em Super-8. Incluindo *Salomé* em 16 milímetros.
- 1980 *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Longa-metragem.
- 1982 *Laberinto de Pasiones* (Laberinto de paixões). Longa-metragem.
- 1983 *Entre tinieblas* (Maus hábitos) Longa-metragem.
- 1984-85 *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*
(O quê eu fiz para merecer isto!). Longa-metragem.
- 1985 *Trayler para amantes de lo prohibido*. (Média-metragem em vídeo, para Televisión Española).
- 1985 *Matador*. Longa-metragem.
- 1986 *La ley del deseo* (A lei do desejo). Longa-metragem.
- 1987 *Mujeres al borde de un ataque de nervios*
(Mulheres à beira de um ataque de nervos). Longa-metragem.

- 1989 *¡Atame!* (Ata-me!). Longa-metragem.
- 1991 *Tacones lejanos* (De salto alto). Longa-metragem.
- 1992 *Acción mutante* (Ação mutante). (Produtor). Longa-metragem.
- 1993 *Kika*. Longa-metragem.
- 1995 *La flor de mi secreto* (A flor do meu segredo). Longa-metragem.
- 1995 *Tengo una casa* (Produtor). Longa-metragem.
- 1996 *Pasajes* (Produtor). Longa-metragem.
- 1997 *Carne trémula* (Carne trêmula). Longa-metragem.
- 1999 *Todo sobre mi madre* (Tudo sobre a minha mãe). Longa-metragem.
- 2000 *El espinazo del diablo* (A espinha do diabo). (Produtor). Longa-metragem.
- 2001 *Hable con ella* (Fale com ela). Longa-metragem.
- 2002 *Mi vida sin mí* (Minha vida sem mim). (Produtor). Longa-metragem.
- 2003 *Descongélate* (Produtor). Longa-metragem.
- 2003 *La mala educación* (A má educação). Longa-metragem.
- 2004 *La niña santa* (A menina santa). (Produtor) Longa-metragem.
- 2005 *La vida secreta de las palabras*
(A vida secreta das palavras). (Produtor). Longa-metragem.
- 2006 *Volver*. Longa-metragem.

A produtora *El Deseo* é a produtora de maior arrecadação na Espanha, nos últimos 5 anos. Agustín Almodóvar consta entre os 50 produtores mais importantes do mundo, nas listas especializadas.

CAPÍTULO VI – Todo sobre mi madre

4.1 O 13º filme.

No roteiro de *Todo sobre mi madre*, junto com a foto da cortina do teatro, que se abrirá de novo em *Hable con ella*, Almodóvar escreve sobre o filme:

“*Todo sobre mi madre* es el resultado de las 12 películas que hice antes.”

Décimo terceiro filme da carreira de Almodóvar, foi o filme que consolidou a sua figura internacionalmente. Significou para o diretor um reconhecimento que poucos diretores desfrutaram, com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 2000, e uma infinidade de prêmios internacionais, como Melhor Diretor em Cannes, Prêmio David de Donatello ao Melhor Filme, Cesar ao Melhor Filme Estrangeiro e o Globo de Ouro ao Melhor Filme Estrangeiro.

“El título ‘Todo sobre mi madre’ viene de ‘Todo sobre Eva’ (All about Eve’ de J. L. Mankiewicz), entre otros temas, el film de Mankiewicz trata de mujeres y actrices. Mujeres que se confiesan y se mienten en el camerino de un teatro, convertido en sancta sanctorum del universo femenino (equivale al patio de mi niñez. Tres o cuatro mujeres, hablando, significan para mí el origen de la vida, pero también el origen de la ficción, y de la narración).”⁹⁷

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar.

Fotografia: Affonso Beato

Montagem: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Produção: El Deseo, France 2, Renn Productions.

Intérpretes: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma), Antonia San Juan (Agrado), Candela Peña (Nina Cruz), Penélope Cruz (Rosa), Rosa María Sardá (Madre de Rosa).

Sinopse:

“Un refrán griego dice que sólo las mujeres que han lavado sus ojos con lágrimas pueden ver con claridad. El refrán no se cumple con Manuela. La noche que un coche atropelló a su hijo Esteban, Manuela lloró hasta quedar totalmente seca. Y lejos de ver con claridad. El presente y el futuro se confunden en la misma oscuridad.

⁹⁷ ALMODÓVAR, Pedro. Todo sobre mi madre (guión), Madrid, El Deseo, 1999, p.171.

Esa misma noche, mientras espera en el hospital, lee las últimas líneas que su hijo ha escrito en un block de notas del que nunca se separa. ‘Esta mañana busqué en la habitación de mi madre hasta encontrar un fajo de fotos. A todas les faltaba la mitad. Mi padre, supongo. Tengo la impresión de que a mi vida le falta ese mismo trozo. Quiero conocerle, no me importa quién sea, ni cómo se haya portado con mamá. Nadie puede quitarme ese derecho...’

Ya que nunca le dijo quién era ‘Tu padre murió mucho antes de que tú nacieras’ fue lo máximo que Manuela llegó a decirle. En memoria de su hijo, Manuela abandona Madrid y va a Barcelona a buscar al padre. Quiere decirle que las últimas palabras que su hijo escribió iban dirigidas a él, aunque no le conociera. Pero antes debe decirle al Padre, que cuando ella le abandonó hace 18 años iba embarazada, y que tuvieron un hijo, y que este hijo acaba de morir. También le dirá que le puso de nombre Esteban, como él, su padre biológico antes de que se hiciera llamar Lola. Lola, la Pionera. Manuela va a Barcelona en busca de Lola, el padre de su hijo. La búsqueda de un hombre con ese nombre no puede resultar sencilla. Y en efecto no lo es.⁹⁸

⁹⁸ ALMODÓVAR, Pedro. Press-Book de *Todo sobre mi madre*. Madrid: El Deseo, 1999, p.5.

4.2 Questão de gênero: um melodrama particular.

O Melodrama⁹⁹ é um elemento de vital importância, dentro da obra de Almodóvar. Em seus filmes, a caracterização melodramática, tem sempre lugar de destaque. Em *Entre tinieblas* vemos os personagens consumidos por suas relações ou frustrações amorosas; em *Laberinto de Pasiones* os amores se alternam loucamente ao ritmo de *la movida*; em *Carne trémula* a paixão de Victor por Elena desencadeia uma tragédia, que afetará a vida de todos os personagens, mas que se resolverá dentro dos princípios do gênero. O melodrama é introduzido principalmente através da música, quando Pepa em *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) escuta *Soy Infeliz* toda uma crise se desencadeia; em *Entre tinieblas* (1983) Yolanda canta *Salí porque salí* sob o olhar apaixonado da Madre Superiora; quando Antonio e Pablo tem seu momento de amor final, em *La ley del deseo* (1986), são embalados *Lo dudo*, todas estas músicas compõem um marco, tem uma função narrativa dentro da cena. Claro que o melodrama se submete e se adapta a um universo muito próprio e principalmente ao um sentido de humor muito característico.

⁹⁹ Ivete Huppés acredita que : “Representações ligadas a estéticas muito diferentes continuam a recorrer ao modelo melodramático, ainda quando seguem propostas estéticas divergentes. Buscam ali sugestões que de fato incorporam às novas realizações, ou agem em direção inversa: encontram pretexto para a ironia e para a paródia em relação a convenções que julgam ultrapassadas. HUPPÉS, Ivete. Melodrama. O gênero e sua permanência. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 23.

4.3 As citações como matéria de construção do texto fílmico.

Para aprofundar a análise dos filmes de Almodóvar, lança-se mão de dois aspectos teóricos: o *camp* e a citação.

O estilo de Almodóvar ganha uma forte perspectiva de análise se for visto através da estética do *Camp*, definido por Susan Sontag: “Muitas coisas deste mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas. Uma delas é a sensibilidade- inequivocamente moderna, uma forma de satisfação, mas não idêntica à satisfação- conhecida pela expressão exotérica *Camp*. (...) Na realidade, a essência do *Camp* é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. *Camp* é exotérico – uma espécie de código pessoal, até mesmo um signo de identificação entre as igrejinhas urbanas.”¹⁰⁰, e enfatiza que: “O gosto *Camp* tem afinidade com certas artes mais que com outras. Vestuário, mobília, todos os elementos de decoração visual, por exemplo, constituem grande parte do *Camp*. Pois a arte *Camp* freqüentemente é uma arte decorativa que enfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo.”¹⁰¹ Almodóvar desenha os cenários, como fez em *Laberinto de Pasiones* e *La ley del deseo* e seleciona figurinos inusitados, como o usado por Julieta Serrano, em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o cenário de *Kika* é um altar de oferendas ao *Camp*. Em poucas palavras poderíamos dizer que o *Camp* é a estética do excesso, Almodóvar adora o excesso.

Susan Sontag faz uma extensa lista para caracterizar o estilo, vejamos: “1. Para começar de maneira bastante geral: *Camp* é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização. 2. Enfatizar o estilo é menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude neutra em relação ao

¹⁰⁰ SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Porto Alegre, L & PM, 1987, p.320.

¹⁰¹ Ibid., p.321.

conteúdo. Não é preciso dizer que a sensibilidade Camp é descompromissada e despolitizada- pelo menos apolítica. (...) 4. Exemplos aleatórios de elementos que se enquadram nos princípios do Camp: Lâmpadas Tiffany; filmes em cinemascope; o restaurante Brown Derby no Sunset Boulevard, em Los Angeles; *The Enquirer*, manchetes e artigos; desenhos de Aubrey Beardsley; o lago dos cisnes; os velhos quadrinhos de Flash Gordon; vestuário feminino da década de 20 (boás de plumas, vestidos com franjas e missangas, etc.).”¹⁰² As citações são ponto chave para o entendimento de narrativa de Almodóvar¹⁰³. Os intertextos aparecem desde a citação de uma cena de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, em *Mujeres al borde de nervios*, até paralelismo de títulos e roteiros. Em *Carne Trémula*, a personagem Elena assiste ao filme *Ensayo de un crimen* e o disparo, que mudará a vida dos quatro envolvidos, é sincronizado com o disparo do filme na TV. Almodóvar diz, em texto que consta no roteiro de *Carne Trémula*, que *Ensayo ...* era o último filme da lista de possibilidades para a cena, mas que foi o escolhido, porque os direitos autorais eram os mais acessíveis para a produção. As similaridades no roteiro apontam para uma proximidade muito maior do que a do simples detalhe. Em *Todo sobre mi madre*, Manuela e seu filho Esteban estão assistindo a *All about Eve*, Esteban comenta as traduções que mudam os títulos dos filmes, no caso para *Eva al desnudo*, neste caso o filme ao qual assistem contribui com o título e com uma antecipação das relações entre os personagens.

Cristian Metz diz que, para que a citação funcione é necessário que o público identifique o filme ao qual se está referindo. E mais, que o recurso da citação dentro do

¹⁰² Ibid., pp. 320-321.

¹⁰³ Sobre a citação como técnica cinematográfica: “La pratique de la citation (je parle de celle que le spectateur prend comme telle, ce qui n’est pas immanquable) suppose à la fois que le film dont passe un extrait soit un peu connu, et que le public soit un peu au courant (voir par exemple la séquence du *Voleur de bicyclettes* dans *Nous nous sommes tant aimés*, d’Ettore Scola, 1974). A la dimension métacinématographique viennent alors s’ajouter celle de l’histoire et celle de la cinéphilie, soeurs jumelles qui donnent une grande force à l’intrusion énonciative. Les exemples de citations vraies seraient très nombreux, surtout depuis que le cinéma se contemple lui-même comme un objet perdu, et se nourrit de son propre deuil interminablement commenté, évolution qu’a déjà amorcée la Nouvelle Vague” METZ, Cristian. *L’enonciation impersonnelle ou Le site du film*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1991, pp.95-96

cinema surgiu quando os diretores começaram a ver o próprio cinema como um objeto perdido, sujeito à força da memória, que pode resgatá-lo. A metalinguagem é elemento fundamental na construção da narrativa almodovariana, como ele admite em sua 'Autoentrevista 1984': "Victoria Abril le gritaba a su madre, Marisa Paredes, una escena de "Sonata de otoño" para explicar el amor y el odio que sentía hacia ella, un amor y un odio tal que incluso la habían impulsado a matar. En "Matador" los protagonistas entran precipitadamente en un cine, (ella huyendo de él) donde se proyecta "Duelo al sol", en la pantalla pueden ver el que va a ser su final. En "Carne Trémula" cuando Liberto Rabal y Francesca Neri se pelean, en la televisión emiten "Ensayo de un crimen" de Buñuel. El título de la película de Buñuel da título al capítulo "Carne..." Y sus imágenes anticipan dos elementos que después aparecerán en la mía, un hombre sin piernas (el personaje de Javier Bardem acaba después de esa escena en una silla de ruedas, en "Ensayo..." era un maniquí al que se le desprendía una pierna) y el fuego que atraparía al personaje de Angela Molina cuando Liberto rompe con ella (en "Ensayo..." era el horno en el que Archivaldo de la Cruz quemaba un maniquí idéntico al personaje que interpretaba Miroslava. Casualmente, años después la actriz murió en la realidad dentro de un coche ardiendo). Para mí las películas que veo se convierten en parte de mi experiencia, y las utilizo como tal. No hay intención de homenajear a sus autores, ni de imitarles."¹⁰⁴ Ou seja, os filmes passam a fazer parte de um repertório que será utilizado na construção de sua singular narrativa.

Uma nova tradução dos artigos de Christian Metz, publicada pela Editora barcelonesa Paidós, com o título de Ensayos sobre la significación en el cine, contempla todos os textos importantes do teórico francês publicados entre 1964 e 1972. Dentro da coletânea há um artigo que interessa especialmente para este trabalho que é "La

¹⁰⁴ ALMODÓVAR, Pedro. Patty Diphusa y otros textos. Barcelona, España, 2002, p.143.

construcción “en abismo” en Ocho y medio, de Fellini” (La construction “en abîme” dans *Huit et demi*, de Fellini), publicado originalmente na *Revue d’Esthétique*, tomo XIX, fascículo 1, Paris, Editora Klincksieck, 1966. No artigo Metz mostra que Fellini não é o primeiro cineasta a utilizar a *citação em abismo*, o filme dentro do filme, mas que *Otto e mezzo* (1962) é a primeira obra a utilizá-la como recurso central para a construção da narrativa.

“Con idéntico derecho que en los cuadros donde aparece un cuadro, que las novelas cuyo tema es una novela, *Ocho y medio* pertenece, con su ‘filme dentro del filme’, a la categoría de las obras de arte desdobladas, que se reflejan en sí mismas. Para definir la estructura particular de este género de obras, se ha propuesto en ocasiones la expresión ‘construcción en abismo’, procedente del lenguaje de la ciencia heráldica y que, efectivamente, se presta muy bien para designar esa construcción que autoriza todos los efectos de espejo. (...) Hay un punto, sin embargo, que nuestro juicio no ha sido nunca subrayado tanto como habría sido de desear: si *Ocho y medio* difiere de otros filmes ‘desdoblado’ no es sólo porque el desdoblamiento sea más sistemático o más central, sino también y sobre todo porque funciona de otro modo. Ya que *Ocho y medio*, e nadie se confunda, es un filme dos veces desdoblado, y si decimos que está construido en abismo tendremos que hablar de una doble construcción en abismo. No sólo tenemos aquí un filme sobre el cine, sino un filme sobre un filme que también trataría del cine; no es tan

sólo un filme sobre un cineasta, sino un filme sobre un cineasta que reflexiona sobre su filme.”¹⁰⁵

A narrativa de Almodóvar parece cada vez mais influenciada pela *citação em abismo*, para empregar o termo criado por Metz. No seu último filme ele constrói a narrativa, de maneira muito similar à de *Otto e mezzo*, já que temos um cineasta, Enrique Goded, fazendo um filme, temos a presença de dois padres Manolo, o da lembrança do personagem do filme e o ‘real’. A realidade fílmica é constantemente perpassada por este duplo desdobramento do filme. *La mala educación* não é objeto de estudo deste trabalho, mas o desenvolvimento da técnica narrativa de Almodóvar só comprova a hipótese.

Vale destacar as palavras do próprio Almodóvar, registradas em seu texto sobre as filmagens de *La mala educación*.

“En ‘La entrevista’ Fellini habla de lo que más le gusta (a mí también): las tripas de un rodaje, todo aquello que no se ve excepto los privilegiados que nos dedicamos a ello. Vi ‘La entrevista’ uno de estos sábados en DVD, y reconozco que lloré cuando Mastroianni y Fellini van a visitar a Anita Ekberg, veinte años mayor que en ‘La dulce Vita’ y veinte kilos más amplia. Juntos contemplan en una pantalla las escenas de la Fontana de Trevi. Cuando Anita se mete en la fuente y recibe el agua de las cascadas con la cabeza echada hacia atrás, el cuello infinito, la mandíbula perfecta, la cabellera rubia y larga, el pecho también infinito apenas cubierto por un escote palabra de honor.

Es muy emocionante observar cómo a su protagonista se le corre el rimel de los ojos mientras contempla su antiguo esplendor. El agua,

¹⁰⁵ METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1. Barcelona: Paidós, 2002, pp.245-247.

la noche eterna de Roma y la belleza de Anita, immortalizados por el genio de Fellini.”¹⁰⁶

Já a influência de Luis Buñuel não é mais notada de forma tão identificável dentro da obra de Almodóvar, como foi até *Carne trémula* (1997). O diálogo com Buñuel foi bastante intenso e presente, em todo o início da trajetória de Almodóvar. Talvez pelo fato do diretor estar vivo e presente na mídia até 1983, e no imaginário dos cineastas espanhóis, de maneira bastante expressiva até os anos 90.

De todas formas, o diálogo com outras obras fílmicas, e outros cineastas, é sempre onipresente no cinema de Almodóvar.

¹⁰⁶ Texto da página de Almodóvar.
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/home.htm>. Acesso em: 02 nov 2003.

4.4 Citações literárias: Truman Capote, Boris Vian e Federico García Lorca.

No roteiro de *Todo sobre mi madre* temos destacados as fontes literárias do filme:

“Empecé a escribir cuando tenía ocho años. Entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse.

Música para camaleones. Truman Capote.

Quienquiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos. *Un tranvía llamado deseo.* Tennessee Williams.

Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo.

Bodas de sangre. Federico García Lorca.”

3.5. Citações cinematográficas: *All about Eve*, *A street car named disare*, *Opening Night* e o *Sétimo Selo*.

Este filme de Almodóvar oferece um amplo espectro de referências filmicas, sejam elas de argumento ou personagens. A mais lembrada é a de *All about Eve* (A malvada), que influencia o próprio título do filme, e a peça de Tennessee Williams *A streetcar named desire* (Um bonde chamado desejo). Uma das referências mais significativas, e no geral pouco lembrada pela crítica, é a de *Opening Night* (Noite de estréia) de John Cassavetes.

“La apuesta fundamental de *Opening Night*¹⁰⁷ y de todo el cine de Cassavetes, el vector de este teatro en comunicación directa con la vida, es por supuesto el actor, o más exactamente en este caso, la actriz. Inspirándose con mucha libertad en Eva al desnudo de Joseph Makiewicz, Cassavetes esboza el retrato de la actriz Myrtle Gordon, que pasa por enormes dificultades para separar claramente el escenario de la realidad. Al personaje que pretende representar en el escenario,

¹⁰⁷ *Opening Night*. John Cassavetes. 1978. 144 minutos. Direção e Roteiro: John Cassavetes. Produtor: Al Ruban. Distribuição: Faces Internacional Films Inc. Intérpretes: Gena Rowlands (Myrtle Gordon), John Cassavetes (Maurice Adams), Ben Gazzara (Manny Victor), Joan Blondel (Sarah Goode), Laura Jonson (Nancy Stein), Catherine Cassavetes (Vivian), Lady Rowlands (Melva Krade).

que funciona como un doble anticipador de su miedo a envejecer, añade un tercer personaje, Nanci Stein una joven admiradora apasionada, que muere atropellada por un coche al principio de la película y que volverá bajo la apariencia de un doble alucinatorio. Myrtle Gordon está dividida en tres; la dificultad para ella será diferenciar entre estas tres figuras para construir el personaje de la obra, personaje que no existe en sí que solo vive a través del encuentro, la colisión con la actriz.”

Outra referência importante é a de *Amarcord*, de Federico Fellini, que está na base da reflexão a ser desenvolvida sobre este filme de Almodóvar.

Em um pequeno texto, pouco acessível, por constar de um CD lançado na França; Almodóvar fala da experiência da criação do roteiro de *Hable con ella* e de algumas lembranças da concepção de *Todo sobre mi madre*.

“Mientras escribo un guión no suelo escuchar música, y la que escucho sufre una selección natural muy severa (la música me llama demasiado la atención e interfiere en lo que escribo). Normalmente trabajo mejor en silencio, pero hay días que la soledad me pesa y prefiero escribir “acompañado”, esos días me levanto mil veces de la mesa para cambiar de tema musical hasta encontrar el adecuado. Cambio continuamente de temas y estilos, hasta dar con una música que me acompaña sin distraerme, que acentúa mi concentración y la enriquece. En las semanas siguientes suelo repetir aquellos temas que han superado la prueba.

La escritura del guión es como un personaje al que sólo le sientan bien determinados trajes, determinados estilos, determinados colores.

Me ocurre siempre. Recuerdo cuando estaba rodando en Barcelona *Todo sobre mi madre*. Yo ya había decidido que el tema que acompañaría a la protagonista a su llegada a Barcelona era *Tajabone* de Ismael Lô. No sabía qué significaba la letra pero desde que la escuché sabía que esa canción era el manto perfecto con el que la ciudad de Barcelona cubría y protegía a la mujer rota que interpretaba Cecilia Roth.

Cuando localizábamos por las calles de Barcelona solía poner la canción en el cassette del coche y le preguntaba a mi ayudante: “Mira por las ventanas, ¿le sienta bien esta canción a esta ciudad?”. Y le sentaba muy bien.

El CD que tienes entre las manos está compuesto por los temas que me han acompañado mientras escribía *Hable con ella*. Todos le sentaron bien a la historia mientras la fraguaba en mi ordenador. Todos me sentaron bien a mí y me acompañaron con la eficacia y la intensidad de un amante secreto. Si por casualidad leyeras el guión y escucharas estos temas, comprobarás que se funden en una misma cosa, digamos que son como “la banda sonora secreta y alternativa de *Hable con ella*”.

En *Viva la tristeza!* Hay una reivindicación de la lágrima, de la emoción líquida, de la soledad, de la intimidad con uno mismo acompañado por recuerdos doloroso, de la melancolía. Sin que esto signifique complacencia en el dolor, ni masoquismo.

Todos estos temas me provocan una emoción profundamente analgésica. Son muy variados, pero supongo que tienen algo en común, abundan los susurros, los lamentos, la canción de amor desesperada (la explosión final de *La Llorona* es un prueba elocuente) Todas las canciones son joyas, en su particular estilo.

Sorprenderá la presencia de Nicolette y de Nina Simone. Por un lado rompen el torrente lacrimógeno de las antecesoras (mención especial merece Jimmy Scott, recreando una canción sin límites, Nothing compares 2U, haciéndola suya y nueva. O Djivan Gasparyan & Michael Brook, un americano y un canadiense, interpretando el luminoso lamento de sus Dark Souls). Nicolette es la versión moderna de Billie Holiday, tenía que estar aquí, en la cima de este valle de lágrimas, y Nina Simona porque es la mejor versión de sí misma. La sorprendente versión de Gregory Isaacs de “La casa del sol naciente”, en efecto, es como abrir la ventana para que entre la luz de un día soleado.

Benigno, el enfermero que cuida de Alicia, una joven en coma desde hace cuatro años, le pondría estas canciones para que ella las escuchara en ese limbo secreto donde viven las mujeres dormidas. Todos los temas tienen algo de nanas, canciones de cuna para mujeres ausentes, que nos llenan el corazón de tristeza y delicia. Pedro Almodóvar.”¹⁰⁸

Além das pistas fornecidas por esse texto, Almodóvar já mostrou várias vezes a gênese de seus roteiros: recortes de jornal, muitos filmes assistidos na *Filmoteca Española*, e muita literatura como Truman Capote, Cortázar, Alberto Moravia, Virginia Woolf e Juan José Millás.

¹⁰⁸ Texto de Pedro Almodóvar presente no folheto do CD *¡Viva la tristeza! Pedro Almodóvar*. Paris: Editions Milan Music, 2002.

4.6 Cabiria e Gradisca de Fellini na composição de Agrado.

O personagem *La Agrado* é construído carregado de um despistamento característicos de vários personagens de Almodóvar. Muitas das grandes divas do cinema foram usadas como referência: Giulietta Masina e sua Cabíria, Audrey Hepburn de *Bonequinha de luxo*. Acredita-se haver uma ligação mais forte de *La Agrado* com *La Gradisca* de *Amarcord*.

O ponto alto da trajetória do personagem Agrado, em *Todo sobre mi madre*, é o monólogo no teatro.

“El monólogo de la Agrado. El monólogo está basado en la palabra. En varias palabras dichas por una misma persona, sin que otro personaje la interrumpa. Es más propio del teatro, por cuestión de edad, supongo; que el teatro es más viejo que el cine. Para mí, lo digo de modo arbitrario, su equivalente en el cine es el primer plano, con o sin palabra. Y es un arma rotunda, contundente, pero arriesgada porque no admite mentiras.”¹⁰⁹

O monólogo já havia aparecido no filme anterior de Almodóvar, *Carne trémula*, como momento de apresentação ao público e de catarse de Victor, que acabava de sair da cadeia.

¹⁰⁹ ALMODÓVAR, Pedro. *Press-Book de Todo sobre mi madre*. Madrid: El Deseo, 1999, p.11.

“Monólogo entre Víctor y lápida de su madre muerta:

‘Hola, madre. Hace dos días que estoy fuera. No he venido antes porque he estado limpiando la casa... Esta mañana he ido al banco a cobrar tu herencia. Ciento cincuenta mil pesetas. Cando venía para acá, intentaba calcular la cantidad de polvos que habrás tenido que echar para ahorrar ciento cincuenta mil pesetas. Más de mil polvos, seguro. En cambio yo he conseguido el mismo dinero sin haber follado una sola vez. No es justo. Yo no creo que se justo...’

Lápida Isabel Plaza Caballero 7 de agosto de 1947 – 1 de noviembre de 1994”¹¹⁰

Dentro da obra de Almodóvar *La Agradó* retoma a imagem do travesti bondoso, que luta para ter uma vida melhor, como já havia aparecido no personagem de Carmen Maura em *La ley del deseo* (1986).

Para uma aproximação com o personagem vale conhecer seu discurso.

Monólogo de *La Agradó*:

Agrado: “Sabem porque me chaman Agrado, porque eu sempre quis fazer a vida mais agradável para os outros”.

“SEC.103/TEATRO TÍVOLI. EL ESCENARIO DEL
TEATRO.INT.TARDE

El escenario está vacío. Las cortinas rojas, bajadas hasta el suelo.

El público llena la mitad de la sala.

La Agrado sale y se coloca en el centro del escenario.

Toda la compañía la observa entre cajas con expectación.

¹¹⁰ ALMODÓVAR, Pedro. *Press-Book de Carne Trémula*. Madrid: El Deseo, 1997, p. 18.

Mario es el más interesado.

Suspense, en ambas zonas. Algún murmullo de extrañeza entre el público. Un gran cañón de luz atrapa a la Agrado en su círculo blanco, acorralándola contra el paredón rojo oscuro de las cortinas.

Las miradas de los espectadores se concentran en su figura y eso le provoca una sensación mareante, embriagadora.

Saluda al público, discreta, y convencional, o eso pretende.

Agrado: Bona nit. Por causas ajenas a su voluntad, dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario, hoy no pueden estar aquí, ¡Pobrecillas! Así que se suspende la función.

A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada. Pero los que no tengáis nada mejor que hacer, pa una vez que venís al teatro es una pena que os vayáis. Si o quedáis yo prometo entreteneros contándoos la historia de mi vida.

Los actores intercambian miradas. Aquello no estaba previsto.

Diez o doce personas se levantan en dirección a la puerta de salida...

AGRADO (les despide): Adiós, lo siento...(Al público que permanece en la sala.) Si les aburro hagan como que roncan. Así (imita el sonido de un ronquido, un poco exagerado). Yo me cosco enseguida... Y para nada herís mi sensibilidad, ¿eh? De verdad...

El público empieza a divertirse.

Agrado se crece y se lanza.

AGRADO: Me llaman la Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Alguno de vosotros ya me conoce. (Mira y reconoce alguno de los espectadores.) Yo hacía la carrera en los puentes, cerca del cementerio, pero la edad- que no tengo- y un palizón que me pegó un cliente me han convertido en una mujer decente... Además de agradable, soy muy auténtica. (Risas a discreción.) ¡Míren qué cuerpo! Reparen. ¡Todo hecho a medida!

Se palpa las zonas de su anatomía más afectadas por la cirugía, en especial las superiores, las tiene más a mano. Adopta una postura ejemplar, y específica:

AGRADO: Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientas, tiradas a la basura porque un año después me pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco... Continúo: Tetas, dos. Setenta cada una, pero estás las tengo ya superamortizadas. Seliconas en labio, frente, pómulos, cadera y culo. El litro cuesta cien mil, así que echad la cuenta porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta y cinco mil. Depilación definitiva con láser, porque la mujer ‘también’ viene del mono, tanto o más que el hombre, sesenta mil por sesión.

Depende de lo barbuda que seas, lo normal es de dos a cuatro sesiones, pero si eres folclórica necesitas más, claro.

El público se divierte de lo lindo.

AGRADO: Lo que les estaba diciendo, ¡cuesta mucho ser auténtica! Pero no hay que ser tacaña con nuestra apariencia. Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma...

El público libera el primer aplauso cerrado.

Agrado cree desmayarse. Entre cajas Mario respira tranquilo y orgulloso.”¹¹¹

Em *Amarcord*, *La Gradisca* tem uma função similar à de *La Agrado*: uma mulher voluptosa, prostituta ou quase, mas de coração puro, na linha já iniciada com Cabiria. Gradisca também tem um momento, que poderíamos interpretar como monólogo, durante a espera pela passagem do transatlântico *Rex*; onde faz uma avaliação de toda a sua vida e um questionamento sobre seu futuro.

“704.C.M.

La musica riempie la notte di malinconia. Anche la Gradisca sca è triste. In una confissione che intuiamo sincera, conclude assorta, guardando l’aqua:

Gradisca: *E ogni volta mi sono illusa... e invece finiva tutto subito ... e così...*

Si rivolge a Ronald Colman:

... ma lo sai quanti anni ho?

Proprietario Fulgor (di spalle): *52! (ride)*

Le sorelle ridono. La più piccola è seduta sul fondo del pattino e guarda attento ora Ronald Colman ora la sorella.

Gradisca: *Ooh! Non mi vergogno mica a dire la verità, sai, anzi... dico sempre qualcosina in più. Trent’anni!*

Proprietario del Fulgor (di spalle): *Sorprendente, my darling!*

Gradisca: *Eh! E sono ancora qui che aspetto!*

La Gradisca si lascia andare contro la spalliera del sedile e prosegue nel suo sfogo. La sorella minore posa la testa sulle sue ginocchia, ed approva con dei piccoli cenni, sognante, le aspirazioni della sorella.

Gradisca: *Vorrei un incontro di quelli lunghi, che durano tutta una vita. ...Vorrei avere una famiglia io, dei bambini, un marito per scambiare due prole l sera... magari bevendo il caffelatte... e poi qualche volta fare anche l’amore, perché quando ci vuole ci vuole!...*

La sorellina ride.

...Ma più che l’amore contano i sentimenti e io ne ho tanto di sentimento dentro di me...

La voce della Gradisca comincia ad affievolirsi per la commozione. La sorellina alza la testa lentamente e si gira a guardarla.

...Ma a chi lo do? Chi è che lo vuole?

I begli occhioni della Gradisca si sono inumiditi di infelicità.

¹¹¹ ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre (Guión)*. Madrid: El Deseo Ediciones, 1999, pp.103-105.

Se li asciuga con una mano, delicatamente, un po' vergognosa.
 Sorellina Gradisca: *Eh, ma che fai? Ti metti a piangere? Quanto è scema... ha visto? Piange!*
 Proprietario del Fulgor (di spalle): *Piange perché la ragazza è delicata, sensibile. Oh yes!*
 La sorellina si alza ad abbracciare teneramente Gradisca, la bacia sulle guancie, poi si risiede.
 Sorellina Gradisca: (F.C): *No, ha ragione invece, perché siete tutti una massa di lazzaroni voi uomini, ecco!*
 Sorellina Gradisca: *Va là che ci sono qui io!* (risatina).
 Proprietario del Fulgor (di spalle): *Non piangete cara!*
 Gradisca: (sospira).”¹¹²

Os sentimentos externados por Gradisca, em seu desabafo, ecoam na expressão da solidão e do desencanto dos personagens almodovarianos.

Opinião que coincide com a crítica de Latorre, de 1975, que destaca o papel de Gradisca, dentro do filme e da obra de Fellini.

“En ese burgo de ‘Amarcord’, donde los adultos se limitan a ejecutar ritualmente las tímidas figuraciones adolescentes, hay un símbolo sexual, la Gradisca, de honda raíz felliniana (puede verse en la Anita de ‘Boccaccio 70’, en la Carla de ‘ocho y medio’ o en la Suzy de ‘Giulietta de los espíritus’), espejo de los efectos de esa relación generacional, en la que amabas partes actúan de mútuo complemento. La estrella Gradisca, que ama en silencio a Gary Cooper, efectúa triunfales paseos por la calle mayor, parpadea ante el paso de unas putas en carroza, es motivo de masturbaciones, conoce a su príncipe azul (en magnífica secuencia de corte musical, en tonos azules y naranjas) y esconde un mudo temor al paso del tiempo, está analizada en todas sus dimensiones, superando las connotaciones de los anteriores films de Fellini. Gradisca prorrumpe también en vítores fascistas, confundida entre el gentío, a la llegada del ‘Federale?’ al burgo y termina casándose con un carabinero de escasos atractivos y llorando en la comida nupcial que se celebra, naturalmente, al aire libre, mientras un músico ciego desgrana en su viejo acordeón unas notas melancólicas. Fellini describe bien la significación del personaje en la evidente secuencia del transatlántico ‘Rex’, símbolo

¹¹² BETTI, Liliana & ANGELUCCI, Gianfranco. *Il film ‘Amarcord’ di Federico Fellini. La sceneggiatura dal film*. Bologna: Cappelli, 1974, pp.267-268.

fascista que el pueblo corre a saludar desde sus pequeñas embarcaciones a su paso próximo al burgo; aislada de su contexto, envuelta por la niebla y con la mirada perdida en la lejanía, la Gradisca confiesa sus aspiraciones pequeño-burguesas, fuera del papel compensatorio que le ha tocado interpretar en ese microcosmos felliniano.”¹¹³

AMARCORD

Regia: Federico Fellini

Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini, Tonino Guerra, da un’idea di Federico Fellini

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Ideazione scenografia: Federico Fellini

Musica: Nino Rota

Interpreti: Pupella Maggio (Miranda), Armando Brancia (Aurelio), Magali Noël (Gradisca), Bruno Zanicchi (Titta), Ciccio Ingrassia (zio matto), Maria Antonietta Belussi (tabaccaia), Nandino Orfei (il patacca).¹¹⁴

A cidade natal, e seus personagens, são os instrumentos que Fellini usa neste filme para construir sua narrativa. A memória é trabalhada e reconstruída, carregada de valores próprios do cinema do autor, que já tinha alcançado uma maturidade criativa, para permitir-se a mão ligeira e lúdica que caracteriza *Amarcord*. Fellini recorda Rimini, seus amigos *Vitelloni*, Titta e a bela Gradisca e nos brinda com uma sonora gargalhada.

Em oposição ao comportamento declarado de Almodóvar, Fellini diz ter freqüentado pouco o cinema, e portanto teria pouca referência de outros filmes dentro de sua obra. Declaração que suscita pouca credibilidade, se pensamos que em *Le notti di Cabiria* ele faz homenagem à principal personagem, do grande clássico do cinema

¹¹³ LATORRE, José María. *Amarcord*. In *Dirigido por*. N 22, 1975, pp. 30-31

¹¹⁴ TORNABUONI, Lietta. *Federico Fellini*. Milano: Rizzoli, 1995, p.273.

mudo *Cabiria* (1914), chamando a prostituta de coração puro com o mesmo nome ¹¹⁵. Gelsomina de *La Strada* é indiscutivelmente uma representate feminina de Carlitos, como já foi amplamente apontado pela crítica. Com apenas estas pequenas referências lembradas fica difícil acreditar nas declarações de Fellini de haver visto pouco cinema, interessante é a sua escolha de Buñuel, como o diretor que realizou o melhor filme para ele até então, *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

“Curiosamente Fellini ha sempre dichiarato di aver frequentato poco il cinema da spettatore. Sollecitato sull’argomento dei film che possono averlo influenzato, cita ostinatamente *Maciste all’inferno* (1925) con Bartolomeo Pagano, visto nella situazione rievocata nello ‘special’ televisivo *A Director’s Notebook*: nel cinema domenicale affollato e rumoroso, vestito alla marinara e sulle ginocchia del papà. Per Federico il cinema è piuttosto il luogo buio dove si va a fare chiasso con gli amici o a tentare qualche avventura più o meno immaginaria, come l’approccio con la bella Gradisca del ragazzotto Titta in *Amarcord* o quello più concreto di Fausto in *I vitelloni*. Ma il regista è riluttante ad ammettere di aver visto qualche film altrui perfino in epoca remota, come se volesse sottrarsi a ogni ipotetica paternità anche nel campo del cinema. Ha spesso parole di ammirazione per Akira Kurosawa e per Ingmar Bergman, nel quale per un certo periodo ha identificato una specie di fratello nordico. Ma più per un’affinità intuita che per una reale conoscenza dei film, tra i quali ha visto per intero solo *Il posto delle fragole* e *Il volto*. Con entusiasmo ricorda qualche film di Stanley Kubrick e altri titoli sparsamente citati nelle interviste: *City Lights* e *Monsieur Verdoux* di Chaplin, *The Informer* di John Ford, *The Thin Man* con William Powell e Mirna Loy, le farse dei Marx Brothers, *The Birds* di Hitchcock e *Goldfinger* con James Bond. Per non parlare, ovviamente, dei ‘musical’ di Ginger e Fred. Molto più tardi, negli Anni Settanta, Fellini scoprirà Luis Buñuel e sarà una folgorazione: ‘Considero *Il fascino discreto della borghesia* il film’. Non credo che nessuno potrà mai fare niente di altrettanto immenso. La parola è questa: Buñuel è un autore immenso, irraggiungibile”¹¹⁶.

A admiração pela obra de Fellini é recorrente nos textos e entrevistas de Almodóvar, como no caso da referência mais atual, feita no *Diario de rodaje* de *La mala educación*, comentando o uso do mundo do espetáculo, como motivo fílmico.

¹¹⁵ “Fellini paid tribute to Pastrone by titling one of his own masterpieces *Nights of Cabiria*”. Prof. Charles Affron. *Cabiria*. DVD. New York: Kino Intl. Corp., 2000.

¹¹⁶ KEZICH, Tullio. Fellini. Milano: Camunia, 1987.

Considerações finais

O cineasta Pedro Almodóvar possui uma obra bastante particular e ao mesmo tempo ontologicamente ligada à Espanha Pós-Franco. Seus filmes têm projeção mundial e seu estilo já está consagrado e totalmente aceito. Mas não foi sempre assim, Almodóvar surgiu dentro de um contexto, que ainda não sabia o que o futuro reservaria ao país e a cultura, e este desejo incontrolável de viver gerou no mundo *underground* Madrilenho *La Movida*. O movimento *Pop* influenciou a geração de Almodóvar, e impregnou-lhe de elementos que o acompanhariam por toda a sua obra cinematográfica.

Começando no circuito de Super-8, Almodóvar rompeu as barreiras que o separavam do circuito comercial; driblou a falta de conhecimentos técnicos e firmou-se como um dos principais representantes, se não o principal, do cinema espanhol contemporâneo.

Os prêmios começaram a chegar nos meados da década de 80, vale ressaltar que um dos seus primeiros prêmios importantes, foi concedido pelo *Festival de Cinema do Rio de Janeiro*, em 1987, Prêmio Glauber Rocha, como melhor diretor por *La ley del deseo*, de 1986.

No início de sua carreira, a influência de Luis Buñuel em Almodóvar foi bastante forte e perceptível, culminando com o diálogo explícito de *Carne Trémula*¹¹⁷

¹¹⁷ *Carne Trémula*. Espanha. 1997. Diretor: Pedro Almodóvar. Fotografia: Affonso Beato. Montagem: Pepe Salcedo. Intérpretes: Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Ángela Molina, Penélope Cruz, Pilar Bardem. Numa noite de 1990 um jovem vai até o apartamento de uma mulher, Elena, que conheceu numa festa, ela é viciada e está esperando um traficante e só abre a porta porque o confunde com ele. Os dois discutem ela tem um arma eles lutam e um tiro é disparado, junto com o tiro do filme da teve *Ensayo de un crimen*. A polícia chega e na confusão o jovem Victor supostamente dispara no policial mais jovem, David, que fica paraplégico, o policial mais velho Sancho nada sofre. Victor vai para a cadeia e fica nela durante seis anos, neste tempo Elena virou mulher de David que ficou paraplégico por causa do tiro. Sancho tem problemas com a mulher, Clara, que não o ama mais e descontrolado a espanca. Victor sai da cadeia por bom comportamento e tem um plano, conquistar Elena para vingarse de David. Victor conhece Clara e os dois iniciam um romance, Clara se apaixona pelo jovem e decide abandonar a Sancho. Victor finalmente conhece Elena e os dois tornam-se amantes. Um segredo é revelado Sancho sabia que Clara o traía com David e foi o autor do disparo que deixou David paraplégico. Elena abandona David e vai viver com Victor, Clara e Sancho encontram-se na casa de Victor, Clara lhe aponta uma pistola e Sancho a mata e se suicida agarrado aos pés da mulher. Elena e Victor tem um filho juntos e um futuro pela frente.

(1997) e *Ensayo de un crimen*¹¹⁸(1955). Durante as filmagens de *Carne Trémula* Almodóvar registrou também sua admiração por *Él* (1953), fundamentalmente pela cena na igreja durante a Semana Santa. Nela o padre lava os pés de alguns fiéis, e a câmera conduz o olhar do protagonista para os sapatos negros, e as belas pernas, da personagem que se tornará objeto de seu desejo paranóico. A imagem dos sapatos de salto que a protagonista via, quando morava num porão, em *Tacones lejanos* (1991), mostra a força e a continuidade que simbologia de Buñuel teve para Almodóvar.

Em textos que acompanham o roteiro de *Carne Trémula* Almodóvar diz:

“Incluso el homenaje a Buñuel , con la inclusión de ‘*Ensayo de un crimen*’, ha sido producto de la casualidad. Como fondo para la escena en la que Víctor y Elena discuten en el salón (y ella le amenaza con una pistola que se dispara al caer al suelo), yo quería que el sonido del disparo se confundiera con otro disparo procedente del televisor.(...) La última película de la lista era ‘*Ensayo de un crimen*’, la última cuyos derechos se consultaron. Por razones económicas, burocráticas de asesibilidad o de tiempo resultó finalmente la elegida. Tuve suerte. ‘Ensayo...’y ‘Carne...’ no sólo tienen un disparo en común, ambas películas hablan de la **Muerte**, el **Azar**, el **Destino** y la **Culpa** (todo esto lo descubrí después).”¹¹⁹

“BUÑUEL, LOS PIES Y LAS PIERNAS.

A Buñuel le atraían mucho los pies, especialmente los de mujer. Los pies y toda su parafernalia: medias, zapatos, zapaterías, dependientas de zapaterías, etc. Las piernas también le gustaban bastante, y las medias. Para Buñuel la mujer empezaba por los pies. La primera secuencia de "Él", una de mis películas favoritas de su época mejicana (junto a "Leave Her to Heaven" componen las dos torres gemelas, auténticas cumbres cinematográficas, sobre la psicosis de los celos), se lleva a cabo en una iglesia: un sacerdote le lava los pies a varios fieles en una ceremonia de **Semana Santa**. Como

¹¹⁸ *Ensayo de un crimen* (ou *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*). México. 1955. Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Eduardo Ugarte. Montagem: Jorge Bustos. Fotografia: Agustín Jiménez. Intérpretes: Ernesto Alonso, Miroslava Stern, Rita Macedo, José María Linares. Comédia de humor negro, onde o possuidor de uma caixa de música acredita que ela lhe dá o poder de matar, só basta sonhar com a morte desejada e ela acontece. Os poderes são falsos mas a casualidade faz com que o personagem acredite que realmente tem este poder sobre o mundo que o circunda. Cheia de referências a fetiches e repressão sexual.

¹¹⁹ ALMODÓVAR, Pedro. *Carne trémula (el guión)*, Plaza Janés, Barcelona, 1997, pp. 240 a 242.

punto de vista del protagonista, la cámara va mostrando los pies de algunos penitentes hasta llegar a unos bonitos tacones negros de los que emergen sendas piernas. La dueña de dichas extremidades se convertirá en la dueña de su corazón, y en la prisionera de los celos más paranoicos y crueles.

En una escena de "Carne trémula", **Elena** se abraza desesperadamente a las piernas de Víctor. No se trata de un homenaje a Buñuel, ni el personaje de Elena es una fetichista. Elena está casada con un parapléjico, su vida marital carece de "pies" y de "piernas". Por esa razón estrecha contra sus mejillas los tobillos de Víctor y los rocía con su llanto entrecortado y matinal.”¹²⁰

Como esclarece Almodóvar, a ligação principal com a obra de Buñuel é a de temas, ele admite que a sua geração, e a de Buñuel, foram criadas da mesma maneira, ameaçados pelo medo, o castigo e a morte. Apesar da ligação com a obra de Buñuel não ser tão evidente em seus últimos filmes, podemos notar que os personagens continuam sendo fustigados pelo medo e pela culpa, caso do padre Manolo y Juan/Ángel em ***La mala educación***.

Almodóvar entrou na maturidade como cineasta a partir de ***Carne trémula*** e conseguiu reconhecimento indiscutível, com o Óscar de 1999, como melhor filme estrangeiro com ***Todo sobre mi madre***. Artista multimídia Almodóvar é escritor, já publicou várias histórias em revistas espanholas, criou inclusive uma personagem ***Patty Diphusa*** e recentemente realizou uma grande exposição fotográfica em Madrid. Anunciou através de inúmeros entrevistas que seu filme ***Hable con ella*** marcava uma nova fase em sua carreira, a de diretor de grandes papéis masculinos. Continuando com papéis masculino escreveu ***La mala educación***, que é uma obra menor dentro do seu cinema. Mas o cinquentão Almodóvar tem muito ainda a contribuir com o cinema Espanhol, e mundial, como mostrou com seu último filme ***Volver***, onde retorna a temas, atrizes e lugares comuns em sua obra, sempre renovando sua narrativa.

¹²⁰ Ibid., pp. 231, 232.

Bibliografía

- ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS DE ESPAÑA. *Diccionario del cine español*. Dirigido por José Luis Borau. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- ALONSO GARCÍA, Luis. *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- ALLINSON, Mark. *A spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*. London: I.B. Tauris, 2001.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre*.(Guión) Madrid: El Deseo Ediciones, 1999.
- _____ *Todo sobre mi madre*. (Press Book). Madrid: El Deseo, 1999.
- _____ *Hable con ella*. (Guión). Madrid: El Deseo Ediciones, 2002.
- _____ *La mala educación*. (Press Book). El Deseo Ediciones, 2004.
- _____ *La mala educación*: (Guión) Madrid: El Deseo/Ocho y Medio, 2004.
- _____ *Carne trémula*. (Press Book). El Deseo Ediciones, 1997.
- _____ *La flor de mi secreto*. (Press Book).El Deseo Ediciones, 1995.
- _____ *Tacones lejanos*. (Press Book). El Deseo Ediciones, 1991.
- _____ *¡Átame!* (Press Book). El Deseo Ediciones, 1989.
- _____ *Volver*. (Guión). Madrid: El Deseo/Ocho y Medio, 2006.
- ANTOLIN, Matias. *Cine Marginal en España. (...experimental, paralelo, clandestino, independiente, marginal, marginado, corto, pobre, underground, militante, alternativo, __substandard, subversivo... Los “cines nacionales” y la crítica “nacional” ...)*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979.
- AROCENA, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BARDEM, Juan Antonio. *Calle mayor*.(Guión) Madrid: Alma-Plot Ediciones, 1993.
- BENTLEY, Eric. *The life of drama*. New York: Atheneum, 1964.

- BERLANGA, Luis García (Coord.). *Las generaciones del cine español. España nuevo milenio*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.
- BETTI, Liliana; ANGELUCCI, Gianfranco. *Il film 'Amarcord di Federico Fellini. La sceneggiatura dal film*. Bologna: Cappelli, 1974.
- BONDANELLA, Peter. *The films of Federico Fellini*. London: Cambridge University Press, 2002.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BROOKS, Peter. *L'immaginazione melodrammatica*. Parma: Pratiche Società Editoriale, 1985.
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.
- BYARS, Jackie. *All that hollywood allows. Re-readin gender in 1950s Melodrama*. London: Routledge
- CAPARRÓS LERA, José Maria. *Una historia del cine a través de ocho maestros. Lang, Vidor, Fellini, Tati, Berlanga, Truffaut, Polanski, Altman*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- _____. *Arte y política en el cine de la republica (1931-1939)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1981.
- _____. *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CAPOTE, Truman. *Música para camaleones*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.
- CARNEY, Ray. *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama, 2004.

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- COLMENA, Enrique. *Vicente Aranda*. Madrid: Cátedra, 1996.
- COMAS, Ángel. *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T & B Editores, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FABRIS, Mariorosaria. *Olhares Neorealistas* (Org.), São Paulo: CCBB, 2007.
- _____. *Rio, quarenta graus e o cinema realista brasileiro dos anos 1950*. São Paulo: Revista Italianística, 2006.
- _____. *Roberto Rossellini: do cinema e da televisão*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Cinesesc, 2003.
- _____. *Esplendor de Visconti* (Org.) São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002.
- _____.; FABRIS, Annateresa. *Passagens cariocas*. In *Estudos de Cinema Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 21-25.
- _____. *Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001* (Org.). Porto Alegre: Salinas, 2003.
- _____. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- _____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. *Desde la última fila. Cien años de cine*. Madrid: Espasa, 1995.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

- FILIPPINI, Massimiliano & FERORELLI, Vittorio. *Federico Fellini autore di testi. Dal 'Marc Aurelio' a Luci del varietà (1939-1950)*. Bologna: Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 1999.
- FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. La Coruña: La Voz de Galicia, 1985.
- _____ *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta, 1985.
- _____ *El cine español: una propuesta didáctica*. Barcelona, Cilhe, 1992.
- _____ *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel, 2002.
- _____ *¿Dónde está el enemigo del cine español?* IN *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Coord. Luis Alonso García. Madrid: Ocho y Medio, 2003, pp.57-74.
- _____ & SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago. *Guía histórica del cine*. Madrid: Editorial Complutense, 2002.
- _____ (Coord.) *Torán. Escritor de la luz*. Madrid. Complutense, 2004.
- GLEDHILL, Christine (Edit.). *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institut, 1987.
- GOMEZ B. DE CASTRO, Ramiro. *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1989.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Guía para ver y analizar Arrebato. Iván Zulueta (1979)*. Barcelona: Octaedro, 2001.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (Coord.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.

GRAZZINI, Giovanni. *Federico Fellini. Entrevista sul cinema*. Roma: Editori Laterza, 2004.

GUBERN, Román (Coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y Las Ciencias cinematográficas de España, 2000, 3ª edición.

_____ *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

_____ *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

_____ (Coord.) *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 1993.

_____ *1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.

GRAU, Jordi (Coord.) *El ojo de Fellini. Homenaje*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994.

HEREDERO, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares: 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997.

_____ *Ivan Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1989.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier & PÉREZ RUBIO, Pablo. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004.

HIDALGO, João Eduardo. *Morte de um ciclista*. In *Olhares Neo-realistas*. São Paulo: CCBB, 2007, pp. 131-132.

_____ *Pedro Almodóvar e Madrid: A metrópole do desejo*. In *Metáforas Urbanas*. São Paulo: MAC/USP, 2003, p.123-126.

_____ *Luís Buñuel e Sigmund Freud: os sonhos como matéria de construção poética*. *Revista Unibero*, Volume 2, número 4. São Paulo: Unibero, 1996, p.43-49.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

- IGNACIO TAIBO I, Paco. *Un cine para un imperio. Películas en la España de Franco*.
Presentación: Román Gubern, Epílogo: Emílio García Fernández. Madrid: Oberon,
2002.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Madrid: Cátedra, 1992.
- JULIÁN, Óscar de. “*De Salamanca a ninguna parte*”. Diálogos sobre el Nuevo cine
Español. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2002.
- KEZICH, Tullio. *Fellini*. Milano: Camunia, 1987.
- LARA, Fernando (Coord.). *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia:
Fernando Torres Editor, 1975.
- LAURA, Ernesto G. *Il Centro Sperimentale di Cinematografia tra tradizione e riforma*.
Studi monografici di Bianco e Nero. Roma: Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, 1976.
- LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba
Ediciones, 2005.
- LYOTARD, Jean-Francois. *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit,
1979.
- MARTÍN PATINO, Basilio et Ali. *El cine español, desde Salamanca (1955/1995)*.
Salamanca: Junta de Castilla y León, 1995.
- MARTÍNEZ, Jesús A. (Coord.) *Historia de España siglo XX (1939-1996)*. Madrid:
Cátedra, 1999.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen I.
Barcelona: Paidós, 2002.
- _____ *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen II.
Barcelona: Paidós, 2002.
- _____ *Linguagem e cinema*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1980.

_____ *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1983.

MONTERDE, José Enrique & HEREDERO, Carlos F. *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2003.

_____ & RIAMBAU, Esteve. *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop art*. New York: Taschen, 1999.

PALACIO, Manuel & ZUNZUNNEGUI. *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1995.

PAYAN, Miguel Juan. *El cine español actual. Conversaciones con: Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Vicente Aranda, Bigas Luna, Eduardo Campoy, Jaime Cháavarri, Alex de la Iglesia, Ricardo Franco, Carlos Saura, Fernando Trueba, Imanol Uribe*. Madrid: Ediciones JC, 2001.

PEDRAZA, Pilar & LÓPEZ GANDÍA, Juan. *Federico Fellini*. Madrid: Cátedra, 1999.

PÉREZ-MÍNGUEZ, Pablo. *Mi movida. Fotografías 1979-1985*. Madrid: Editorial Lunwerk, 2006.

PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

_____ & MINGUET, Joan M. *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Tomo II*. Madrid, Editorial Complutense, 1994.

PINEL, Vincent. *Le siècle du cinéma*. Paris: Larousse, 2002.

_____ *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris: Larousse, 2000.

_____ *Le Réalisateur face à son interprète*. Paris: IDHEC, 1963.

PONCE, José Maria. *El destape nacional. Crónica del desnudo en la transición*. Barcelona: Ediciones Glénat España/X Festival de Cine Erótico de Barcelona, 2004.

- RIPALDA, Marcos. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- RIMBAU, Esteve (Coord.) *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, 1990.
- _____ & TORREIRO, Casimiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la 'gauche divine'*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- SALA NOGUER, Ramón & ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa. *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2000.
- SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana durante la guerra civil*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1993.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine*. Madrid: Alianza, 2002.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SEGUIN, Jean-Claude. *Histoire du cinéma espagnol*. Paris : Éditions Nathan, 1994.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- _____ *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STEVENSON, Jack. *Desperate Visions. The Journal of Alternative Cinema. Camp America – John Waters, George & Mike Kuchar*. London: Creation Books, 1996.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- TORNABUONI, Lietta. *Federico Fellini*. Milano: Rizzoli, 1995.
- TORRES, Augusto M. *El cine español en 119 películas*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

_____ *Diccionario Espasa. Cine español*. Madrid: Espasa, 1996.

TUBAU, Iván. *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Barcelona: Publicacions Edicions Universitat de Barcelona, 1983.

VARDERI, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

VILLENA, Luis Antonio de. *Madrid ha muerto: esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. Madrid: El Aleph, 1999.

VILALLONGA, José Luis de. *Fellini por Vilallonga*. Madrid: Aguilar, 1994.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Historia y anécdota del cine español*. Madrid: Ediciones Adra, 1976.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

Periódicos

- ACADEMIA. Revista del cine español. *El cine español de 2001*. Número 30, Verano de 2001, Madrid.
- ACADEMIA. Revista del cine español. *El cine español de 2003*. Número 34, Invierno de 2004, Madrid.
- AMARCORD. Rivista della Fondazione Federico Fellini. Número IV, Giugno de 2004.
- CAHIERS DU CINÉMA. *La nouvelle vague*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Dossier: *La movida madrileña*. Número 636, junio de 2003.
- DIRIGIDO POR... Revista de cine. *El nuevo Almodóvar. La mala educación. Entre la libertad y el oscurantismo*. Número 332, marzo de 2004.
- EL PAÍS SEMANAL. *Almodóvar-Diario fotográfico. El director muestra su álbum personal del rodaje de 'hable con ella'*. Número 1.326. domingo 24 de febrero de 2002.
- EL PAÍS SEMANAL. *El nuevo 'chico Almodóvar'*. Número 1.430. Domingo 22 de febrero de 2004.
- EL PAÍS SEMANAL. *Las mujeres de Almodóvar*. Número 1.462. domingo 3 de octubre de 2004.
- FILMOTECA ESPAÑOLA. *Cuadernos de la Filmoteca. 50 años de la escuela de cine*. Número 4. Madrid: Filmoteca Española, 1999.
- _____ *Cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Filmoteca Española, 2005.
- FONDAZIONE FEDERICO FELLINI. *Federico Fellini da Rimini a Roma, 1937-1947*. Rimini: Pietro Capitani Editore, 1998.
- _____ & SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA. *BiblioFellini*. Volume 1 . Roma: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.
- _____ & SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA. *BiblioFellini*. Volume 2 . Roma: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2003.

Catálogos

- COMUNE DI ROMA. *Romarcord Fellini 1993-2003. Manifestazioni per il decennale della scomparsa di Federico Fellini*. Milano: Skira Editore, 2003.

LOS FANTASMAS DEL DESEO. Retrospectiva del cine de Pedro Almodóvar.
Madrid: Colegios Mayores/Cinematografía Aula 7, 1988 (Catálogo).
RETROSPECTIVA DE CINE ESPAÑOL (1909-1980) Ministerio de Cultura. Instituto
de Cine (I.C.A.A.) Madrid, 1991.
SPANISH CINEMA 1896-1983. Ministerio de Cultura. Instituto de Cine (I.C.A.A.)
Madrid, 1983.

Revistas e periódicos consultados

ABC

Dirigido por

Fotogramas

Primer plano

La Vanguardia

Clara

El País

Diario 16

Archivos consultados

Biblioteca da Facultad de Ciencias de la Información, Madrid

Biblioteca da Filmoteca Española, Madrid

Productora El Deseo S.A., Madrid

Biblioteca Nacional de Madrid

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

Biblioteca da Scuola Nazionale di Cinematografia, Roma

Fondazione Federico Fellini, Rimini, Italia

Anexo 1:

Indicações ao Óscar recebidas por filmes espanhóis.

1958	La venganza , de Juan Antonio Bardem. Nomeação
1961	Plácido de Luis García Berlanga. Nomeação
1963	Los tarantos de Francisco Rovira Beleta. Nomeação
1967	El amor brujo de Francisco Rovira Beleta. Nomeação Jorge Semprún. Nomeação para Melhor Roteiro Original por La guerre est finie de Alain Resnais (França)
1969	Juan de la Cierva. Oscar por seu trabalho de pesquisa. Jorge Semprún, junto com Costa-Gravas. Nomeação para Melhor Roteiro Adaptado por Z , de Constantin Costa-Gravas (França/Grécia)
1970	Gil Parrondo. Oscar pela Direção Artística por Patton , de Franklin J. Schaffner (EUA) Antonio Mateos. Oscar pela ambientação de Patton de Schaffner. Tristana de Luis Buñuel. Nomeação
1971	Gil Parrondo. Oscar para a Direção Artística por Nicholas and Alexandra , de F. J. Schaffner (EUA). Yvonne Blake e José Castillo. Óscar para o Figurino de Nicholas and Alexandra de Schaffner.
1972	Mi querida señorita de Jaime de Armiñán. Nomeação Gil Parrondo. Nomeação para Direção Artística por Travels with my Aunt de George Cukor (EUA) El discreto encanto de la burguesía de Luis Buñuel. Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (França/Espanha)
1975	Yvonne Blake. Nomeação para Melhor Figurino por The four mosketeers de Richard Lester (EUA)
1977	Luis Buñuel. Nomeação, junto com Jean-Claude Carrière, ao Melhor Roteiro Adaptado por Ese oscuro objeto del deseo (França).
1978	Néstor Almendros. Oscar pela Fotografia de Days of heaven de Terrence Malick (EUA).
1979	Mamá cumple 100 años de Carlos Saura. Nomeação
1980	El nido de Jaime de Armiñán. Nomeação Néstor Almendros. Nomeação para Melhor Fotografia por The blue lagoon , de Randall Kleiser (EUA).
1982	Volver a empezar de Jose Luis Garci. Oscar Néstor Almendros. Nomeação para Melhor Fotografia por Sophie's choice de Alan J. Pakula (EUA)
1983	Carmen de Carlos Saura. Nomeação
1984	Sesión continua de José Luis Garci. Nomeação
1985	El amor brujo de Carlos Saura. Nomeação
1988	Asignatura aprobada de José Luis Garci. Nomeação
1989	Mujeres al borde de un ataque de nervios de Pedro Almodóvar. Nomeação
1993	Belle époque de Fernando Trueba. Oscar
1996	Esposados de Juan Carlos Fresnadillo. Nomeação para melhor curta-metragem de Ficção

1997	<i>Secretos del corazón</i> de Montxo Armendáriz. Nomeação
1998	<i>El abuelo</i> de José Luis Garci. Nomeação <i>Tango</i> de Carlos Saura. Nomeação pela Argentina
1999	<i>Todo sobre mi madre</i> de Pedro Almodóvar. Óscar ao Melhor Filme Estrangeiro
2002	<i>Hable con ella</i> de Pedro Almodóvar. Óscar ao Melhor Roteiro Original.
2005	<i>Mar adentro</i> de Alejandro Amenábar. Óscar ao Melhor Roteiro Original.

Anexo 2:

Documentos sobre a indústria cinematográfica espanhola, durante o trabalho de campo.

Productoras con mayor recaudación

1 de enero a 15 de mayo de 2004

Productora	Espectadores	Películas	Recaudación
1.- EL DESEO D.A. S.L.	1.090.975	3	5.423.833,77 €
2.- ALTA PRODUCCION, S.L. UNIPERSONAL	354.928	5	1.636.746,34 €
3.- PRODUCCIONES LA IGUANA, SL	353.881	1	1.633.847,64 €
4.- TELEMADRID	340.160	5	1.614.900,07 €
5.- CASTELAO PRODUCTIONS, S.A.	300.504	8	1.394.981,38 €
6.- TORNASOL FILMS, SA	282.406	17	1.363.002,98 €
7.- AMIGUETES ENTERTAINMENT, SL	248.104	1	1.236.416,84 €
8.- ANIMAGIC STUDIO S.A.	235.578	1	1.114.555,48 €
9.- STAR LINE TV PRODUCTIONS, SL	213.455	3	1.020.201,09 €
10.- BOCABOCA PRODUCCIONES S.L.	196.148	1	830.722,65 €

Filmes espanhóis de maior bilheteria

Mesmo tendo estreiado em março o novo filme de Almodóvar conseguiu ficar no posto de maior arrecadação no primeiro semestre de 2004.

Películas españolas con mayor recaudación

1 de enero a 15 de mayo de 2004

Película	Estreno	Espectadores	Recaudación
1.- MALA EDUCACION, LA	10/03/2004	1.060.766	5.290.300,91 €
2.- TE DOY MIS OJOS	08/09/2003	353.881	1.633.847,64 €
3.- EL CID, LA LEYENDA	25/11/2003	267.272	1.240.323,93 €
4.- UNA DE ZOMBIS	23/12/2003	248.104	1.236.416,84 €
5.- REYES MAGOS, LOS	21/11/2003	235.578	1.114.555,48 €
6.- PLANTA 4ª	03/10/2002	196.148	830.722,65 €

7.- VIDA QUE TE ESPERA, LA	22/01/2004	162.144	770.329,99 €
8.- HAZ CONMIGO LO QUE QUIERAS	04/12/2003	140.456	681.402,38 €
9.- CLEOPATRA	19/12/2003	135.922	677.992,77 €
10.- ABRAZO PARTIDO, EL	01/04/2004	104.251	535.090,84 €

Número de cinemas e salas de exibição na Espanha

Os cinemas espanhóis tem sofrido com a invasão dos Multiplex que possuem várias salas e podem oferecer uma variedade maior de filmes e de horários, e tem agradado mais ao espectador espanhol. Os cinemas tradicionais como *Palacio de la Música, Callao*, são muito grandes e tem a limitação de oferecer apenas um título em cartaz, por esta razão têm se mostrado pouco eficientes dentro do panorama atual.

Salas de exhibición		Películas exhibidas	
Número de cines	924	Películas españolas	182
Número de pantallas	3.942	Películas extranjeras	752
		TOTAL	934

Recaudaciones		Espectadores	
Películas españolas	21.219.633,36 €	Películas españolas	4.439.424
Películas extranjeras	213.666.281,99 €	Películas extranjeras	44.092.376
TOTAL	234.885.915,36 €	TOTAL	48.531.800

Anexo 3:

Listagem de filmes vistos na *Filmoteca Española* e na Videoteca da *Universidad Complutense de Madrid*.

	Ano	Título	Diretor
1.	1896	Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza	Eduardo Jimeno
2.	1897	Riña en un café	Fructuós Gelabert
3.	1907	El ciego de la aldea	Antonio Cuesta
4.	1907	La mariposa	Segundo de Chomón
5.	1911	Flores y perlas	Segundo de Chomón
6.	1929	Mistério de la Puerta del Sol	Francisco Elías
7.	1929	El sexto sentido	Nemesio M. Sobrevila
8.	1930	La aldea maldita	Florián Rey
9.	1932	Tierra sin pan	Luis Buñuel
10.	1934	La verbena de la paloma	Benito Perojo
11.	1935	El gato montés	Rosario Pi
12.	1935	Nobleza baturra	Florián Rey
13.	1935	Don Quintín el amargao	Luis Marquina
14.	1936	Morena Clara	Florián Rey
15.	1936	Maria de la O	Francisco Elías
16.	1936	Carne de fieras	Armand Guerra
17.	1937	Barrios bajos	Pedro Puche
18.	1937	Aurora de Esperanza	Antonio Sau
19.	1938	Carmen la de Triana	Florián Rey
20.	1938	Nuestro culpable	Fernando Mignoni
21.	1938	Sierra de Teruel	André Malraux
22.	1939	Los hijos de la noche	Benito Perojo
23.	1940	La florista de la reina	Rafael Gil
24.	1940	La Dolores	Florián Rey
25.	1940	Sin novedad en el Alcázar	Augusto Genina
26.	1941	Raza	José Luis Sáenz de Heredia
27.	1942	¡A mí la legión!	Juan de Orduña
28.	1942	Huella de luz	Rafael Gil
29.	1942	Goyescas	Benito Perojo
30.	1942	Rojo y negro	Carlos Arévalo

31.	1943	La chica del gato	Quadreny
32.	1943	Deliciosamente tontos	Juan de Orduña
33.	1944	El destino se disculpa	José Luis Sáenz
34.	1944	El clavo	Rafael Gil
35.	1944	La torre de los siete jorobados	Edgar Neville
36.	1945	La vida en un hilo	Edgar Neville
37.	1946	El crimen de la calle bordadores	Edgar Neville
38.	1947	La calle sin sol	Rafael Gil
39.	1948	Locura de amor	Juan de Orduña
40.	1948	La calle sin sol	Rafael Gil
41.	1949	¡El santuario no se rinde!	Arturo Ruiz Castillo
42.	1950	El último caballo	Edgar Neville
43.	1950	Balarrasa	José A. Nieves Conde
44.	1950	Apartados de correos 1001	Julio Salvador
45.	1950	Los Olvidados	Luis Buñuel
46.	1950	Luci del varietà	Federico Fellini
47.	1951	Esa pareja feliz	Berlanga y Bardem
48.	1951	Surcos	José Antonio Nieves Conde
49.	1952	¡Bienvenido Mister Marshall	Luis García Berlanga
50.	1953	Él	Luis Buñuel
51.	1953	I vitelloni	Federico Fellini
52.	1954	Marcelino pan y vino	Ladislao Vajda
53.	1954	Abismos de pasión	Luis Buñuel
54.	1954	La strada	Federico Fellini
55.	1955	Historias de la radio	José Luis Sáenz de Heredia
56.	1955	Tarde de toros	Ladislao Vajda
57.	1955	Muerte de un ciclista	Juan Antonio Bardem
58.	1955	Ensayo de un crimen	Luis Buñuel
59.	1956	Mi tío Jacinto	Ladislao Vajda
60.	1956	Viaje de novios	León Klimovsky
61.	1956	Calle mayor	Juan Antonio Bardem
62.	1956	Calabuch	Luis García Berlanga
63.	1957	Los jueves milagro	Luis García Berlanga
64.	1957	Le notti di Cabiria	Federico Fellini
65.	1958	¿Dónde vas Alfonso XII?	Luis Cesar Amadori

66.	1958	El pisito	Marco Ferreri
67.	1958	La Violetera	L. C. Amadori
68.	1959	La venganza	Juan Antonio Bardem
69.	1959	La dolce vita	Federico Fellini
70.	1959	Los chicos	Marco Ferreri
71.	1960	El cochecito	Marco Ferreri
72.	1961	Plácido	Luis García Berlanga
73.	1961	Ha llegado un ángel	Luis Lucia
74.	1962	La gran familia	Francisco Palacios
75.	1962	Le tentazioni del dottor Antonio (Boccaccio '70)	Federico Fellini
76.	1962	8 1/2	Federico Fellini
77.	1962	El ángel exterminador	Luis Buñuel
78.	1963	El verdugo	Luis García Berlanga
79.	1963	Del rosa ... al amarillo	Manuel Summers
80.	1963	La tía Tula	Miguel Picazo
81.	1963	Young Sánchez	Mario Camus
82.	1964	El extraño viaje	Fernando Fernán-Gómez
83.	1964	El verdugo	Luis García Berlanga
84.	1965	Nueve cartas a Berta	Basilio Martín Patino
85.	1965	Simón del desierto	Luis Buñuel
86.	1965	La caza	Carlos Saura
87.	1965	Campanadas a medianoche	Orson Welles
88.	1965	Giulietta degli spiriti	Federico Fellini
89.	1966	Fata Morgana	Vicente Aranda
90.	1966	La busca	Angelino Fons
91.	1966	¿Por qué morir en Madrid?	Eduardo Manzanos
92.	1967	Dante no es únicamente severo	Jacinto Esteva, Joaquim Jordá
93.	1967	Uno, dos, tres ... al escondite inglés	Ivan Zulueta
94.	1969	Esa mujer	Mario Camus
95.	1969	Fellini Satyricon	Federico Fellini
96.	1970	No desearás el vecino del quinto	Ramón Fernández
97.	1970	El jardín de las delicias	Carlos Saura
98.	1971	Canciones para después de una guerra	Basilio Martín Patino
99.	1972	Roma	Federico Fellini
100.	1973	El espíritu de la colmena	Victor Erice

101.	1973	Tamaño natural	Luis García Berlanga
102.	1973	Amarcord	Federico Fellini
103.	1975	Pascual Duarte	Ricardo Franco
104.	1975	Furtivos	José Luis Borau
105.	1975	Pim,pam,pum... fuego	Pedro Olea
106.	1976	La ciutat cremada	Antonio Ribas
107.	1976	Cambio de sexo	Vicente Aranda
108.	1976	¿Quién pudo matar a un niño?	Narciso Ibáñez Serrador
109.	1977	Raza, el espíritu de Franco	Gonzalo Herralde
110.	1977	Asignatura pendiente	José Luis Garci
111.	1977	Leo es pardo	Ivan Zulueta
112.	1978	Bilbao	Bigas Luna
113.	1978	Opening Night	John Cassavetes
114.	1978	La escopeta nacional	Luis García Berlanga
115.	1979	Arrebato	Ivan Zulueta
116.	1979	El crimen de Cuenca	Pilar Miró
117.	1979	El diputado	Eloy de la Iglesia
118.	1980	Navajeros	Eloy de la Iglesia
119.	1980	El crack	José Luis Garci
120.	1981	Bodas de sangre	Carlos Saura
121.	1982	Demonios en el jardín	Gutiérrez Aragón
122.	1982	El sur	Victor Erice
123.	1982	Volver a empezar	José Luis Garci
124.	1982	La colmena	Mario Camus
125.	1983	Los santos inocentes	Mario Camus
126.	1984	¿Qué he hecho yo para merecer esto?	Pedro Almodóvar
127.	1984	Las bicicletas son para el verano	Jaime Chávarri
128.	1984	Tasio	Montxo Armendáriz
129.	1985	Trayler para amantes de lo prohibido	Pedro Almodóvar
130.	1985	El año de las luces	Fernando Trueba
131.	1985	Dragon Rapide	Jaime Camino
132.	1985	Ginger e Fred	Federico Fellini
133.	1985	La corte del faraón	José Luis García Sánchez
134.	1986	Divinas palabras	José Luis García Sánchez
135.	1986	El viaje a ninguna parte	Fernando Fernán-Fernández

136.	1987	La estanquera de Vallecas	Eloy de la Iglesia
137.	1987	Intervista	Federico Fellini
138.	1987	Remando al viento	Gonzalo Suarez
139.	1987	El bosque animado	José Luis Cuerda
140.	1987	La casa de Bernarda Alba	Mario Camus
141.	1988	Mujeres al borde de un ataque de nervios	Pedro Almodóvar
142.	1990	La voce della luna	Federico Fellini
143.	1991	El Rey pasmado	Imanol Uribe
144.	1991	Las cosas del querer	Jaime Chávarri
145.	1991	Mirindas asesinas	Alex de la Iglesia
146.	1991	Vacas	Julio Medem
147.	1991	Todo por la pasta	Enrique Urbizu Jáuregui
148.	1992	El sol del membrillo	Victor Erice
149.	1992	Acción mutante	Alex de la Iglesia
150.	1992	La marrana	José Luis Cuerda
151.	1993	Madregilda	Francisco Regalero
152.	1993	La madre muerta	Juanma Bajo Ulloa
153.	1993	¡Dispara!	Carlos Saura
154.	1994	Los peores años de nuestras vidas	Emilio Martínez Lázaro
155.	1995	Tierra	Julio Medem
156.	1995	Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto	Agustín Díaz Yanes
157.	1995	Boca a boca	Manuel Gómez Pereira
158.	1995	Tesis	Alejandro Amenábar
159.	1995	El día de la bestia	Alex de la Iglesia
160.	1996	Libertarias	Vicente Aranda
161.	1996	Familia	Fernando León de Aranoa
162.	1996	El perro del hortelano	Pilar Miró
163.	1997	Pajarico	Carlos Saura
164.	1997	Carreteras secundarias	Emilio Martínez-Lázaro
165.	1997	Carícies	Ventura Pons
166.	1997	La camarera del Titanic	Bigas Luna
167.	1997	Martín (Hache)	Adolfo Aristarain
168.	1997	La buena estrella	Ricardo Franco
169.	1998	La niña de tus ojos	Fernando Trueba
170.	1998	Los años bárbaros	Fernando Colomo

171.	1998	Torrente, el brazo tonto de la ley	Santiago Segura
172.	1998	A los que aman	Isabel Coixet
173.	1998	El abuelo	José Luis Garcí
174.	1998	Solas	Benito Zambrano
175.	1998	La hora de los valientes	Antonio Mercero
176.	1999	Entre las piernas	Manuel Gomez Pereira
177.	1999	Cuando vuelvas a mi lado	Gracia Querejeta
178.	1999	Todo sobre mi madre	Pedro Almodóvar
179.	1999	Volavérunt	Bigas Luna
180.	2000	NO-DO El tiempo y la memoria	Rafael R. Tranche
181.	2000	El bola	Achero Mañas
182.	2000	Plenilunio	Imanol Uribe
183.	2000	En construcción	José Luis Guerin
184.	2000	Asfalto	Daniel Calparsoro
185.	2000	La comunidad	Alex de la Iglesia
186.	2000	El espinazo del diablo	Guillermo del Toro
187.	2001	Juana la loca	Vicente Aranda
188.	2001	Intacto	Juan Carlos Fresnadillo
189.	2003	Los otros	Alejandro Amenábar
190.	2002	800 balas	Alex de la Iglesia
191.	2002	Los lunes al sol	Fernando León de Aranoa
192.	2002	Más de mil cámaras velan por tu seguridad	David Alonso
193.	2002	Octavia	Basilio Martín Patino
194.	2002	Dagon-.La secta del mar	Stuart Gordon
195.	2002	Buñuel y la mesa del rey Salomón	Carlos Saura
196.	2002	En la ciudad sin límites	Antonio Hernández
197.	2002	Atraco a las tres... y media	Raúl Marchand
198.	2002	Soldades de Salamina	David Trueba
199.	2003	Mi vida sin mí	Isabel Coixet
200.	2003	Carmen	Vicente Aranda
201.	2003	Los mejores cortos del cine español Volumen 1	Antonia San Juan e outros
202.	2003	Te doy mis ojos	Iciar Bollain
203.	2003	¡Buen viaje, Excelencia!	Albert Bodella
204.	2003	Pelota Vasca	Julio Medem
205.	2003	La vida mancha	Enrique Urbizu

206.	2003	El lápiz del carpintero	Antón Reixa
207.	2003	Días de Fútbol	David Serrano
208.	2004	El coche de pedales	Ramón Barea
209.	2004	Crimen ferpecto	Alex de la Iglesia
210.	2004	El séptimo día	Carlos Saura
211.	2004	Tiovivo c. 1950	José Luis Garcí
212.	2004	Mar adentro	Alejandro Amenábar
213.	2004	La mala educación	Pedro Almodóvar
214.	2004	Los sin tierra	Miguel Barros
215.	2004	La niña santa	Lucrecia Martel