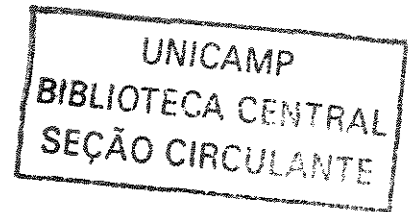


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios



MARIAS E MADALENAS: RETRATOS FEMININOS DE ALMODÓVAR

MARIA SÍLVIA BIGARELI

Campinas – 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

MARIAS E MADALENAS: RETRATOS FEMININOS DE ALMODÓVAR

MARIA SÍLVIA BIGARELLI

200327454

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pela Sra. Maria Silvia Bigarelli e aprovado pela Comissão Julgadora em 14/02/2003.

Campinas – 2003

Prof. Dr. Antonio Fernando da
Conceição Passos
-orientador -

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP B48m
V	EX
TOMBO BC/	53268
PROC.	16-124/03
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/08/03
Nº CPD	

CM00188315-1

BIB ID 298315

Bigareli, Maria Sílvia

B48m

Marias e Madalenas: retratos femininos de Almodóvar /
Maria Sílvia Bigareli. – Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Antonio Fernando da Conceição Passos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Almodóvar, Pedro, 1949- 2. Cinema – Espanha. 3.
Mulheres no cinema.. 4. Mitologia. I. Passos, Antonio
Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição
Passos

UNICAMP

Prof. Dr. Nuno César de Abreu

UNICAMP

Profª Dra. Sílvia Simone Anspach

PUC - SP

Esta dissertação é sobre a alma feminina, dedicada ao princípio masculino, à integração dos opostos e ao Amor, em todas as suas formas de manifestação.

Agradecimentos

Agradeço a todos que auxiliaram direta e indiretamente na criação desse trabalho:

Aos meus pais, Lucy do Carmo e Álvaro Aloísio Bigareli, principalmente à minha mãe, pela sua coragem e força, exemplar e incentivadora; ao meu companheiro Darío Bueno; à família, principalmente minha irmã Raquel Bigareli e seu esposo Celso Prado Jr. e também aos padrinhos, Saly e Walter Garcia; aos amigos: Ana Beatriz Borrego, Maria José Eras Guimarães, Marina Almeida, Sérgio Rangel, Ambrosina dos Santos Pêgas; ao orientador deste trabalho, Prof. Dr, Fernando Passos; ao apoio Institucional e aos amigos da Fundação Cultural de Jacarehy “José Maria de Abreu” (Prefeitura Municipal de Jacareí).

Resumo

Esta dissertação tem como principal objetivo realizar uma leitura das personagens femininas em Almodóvar: suas principais características, pensamentos, atitudes, modos de se relacionar com as emoções, com os homens, com a sexualidade.

Tendo como principal material de análise a observação da filmografia, as personagens que se tornaram ícones em sua obra são destacadas e selecionadas como *retratos*, pontos de partida para nossa observação, e relacionadas com padrões universais e arquetípicos femininos através de figuras míticas, em seu predomínio procedentes da mitologia grega.

Dentre a filmografia nosso objeto de estudo abordará somente o período correspondente às obras de longa metragem do diretor, abrangendo a década de oitenta, em que inicia sua carreira, até a época atual (2002).

Os referenciais teóricos utilizados procedem dos estudos sobre a cinematografia e biografia de Almodóvar e sobre a figuração feminina, principalmente extraídos de estudos de psicologia analítica e mitologia.

Sumário

Introdução.....	15
1- Retratos: <i>Las Chicas de Almodóvar</i>.....	23
1.1 - <i>Las Chicas</i> : Mulheres em busca de <i>Eros</i>	27
1.2 - <i>O Warhol Espanhol</i> : O Pop, O Kitsch, A Pós Modernidade.....	35
2. – Maternidade.....	43
2.1- Glória (<i>Que He Hecho Yo para Merecer Esto!!</i>).....	53
2.2 – Rebeca e Becky: Competição e Redenção (<i>Tacones Lejanos</i>).....	65
2.3 - Elena/Madrid: O Renascimento de um País (<i>Carne Tremula</i>).	77
2.4 – Manuela: Vocação Mãe (<i>Todo Sobre mi Madre</i>).....	87
3 – <i>Ne Me Quitte Pas</i>: Mulheres Abandonadas.....	99
3.1 - Tina Quintero: O Averso do Averso do Averso (<i>La Ley del Deseo</i>).....	105
3.2 – Pepa: Pós <i>Ataque de Nervos</i> (<i>Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios</i>).....	121
3.3. – Leo: Segredos em Cor-de-Rosa e Negro (<i>La Flor de mi Secreto</i>).....	129
4 - Princesas Contemporâneas.....	135
4.1 – Sexília: a Ninfomaniaca e o Homossexual (<i>Labirinto de Pasiones</i>).....	141
4.2 - Matadora (<i>Matador</i>).....	149
4.3 - Marina Encontra seu Príncipe (<i>Afame!</i>).....	157
5 – Mosaico: Marias e Madalenas.....	163
5.1 – Patty Diphusa e seu <i>Autor</i>	167
5.2 – Marias e Madalenas: Retratos Femininos de Almodóvar (Cons. finais).....	177
6- Bibliografia.....	187
7- Filmografia.....	193
8- Anexo 1.....	195
Anexo 2.....	199

Lista de imagens

As imagens procedentes da filmografia de Almodóvar foram fotografadas por Darío Bueno; os retratos simbólicos das personagens foram criados pela autora dessa dissertação, Sílvia Bigareli; os Mosaicos foram diagramados por Sérgio Rangel.

Fig. 1- *Marilyn Monroe* (*Twenty Times*), 1962; Andy Warhol; pág. 37;

Fig. 2- *As Duas Marilys*, 1962; Andy Warhol; pág.37;

Fig. 3 – Quadro decorativo, exemplo Kitsch do filme *Kika*; Dis BerliKitsch; pág. 38;

Fig. 4 - Exemplos das esculturas de “Vênus” - Pré-Históricas; pág. 43;

Fig. 5 – Francisca Caballero - D. Paquita, em *Kika*; pág. 47;

Fig. 6 – Chus Lampreave - *La abuela*; pág. 48;

Fig. 7 – Julieta Serrano - Berta, a mãe opressora, em *Matador*; pág. 50;

Mosaico 1: Glória; pág. 51;

Fig. 8 - Retrato simbólico: Glória; pág. 54;

Fig. 9- Carmem Maura– Glória; pág. 56;

Fig. 10 – Residência de Glória; pág. 60;

Mosaico 2: Rebeca e Becky; pág. 63;

Fig. 11 - Retrato simbólico: Becky; pág. 67;

Fig. 12 – Marisa Paredes - Becky: Espelhos; pág. 68;

Fig. 13 – Retrato simbólico: Rebeca; pág. 69;

Fig. 14 – Victoria Abril – Rebeca; pág. 71;

Fig. 15 – Retrato simbólico: *Letal*; 71;

Fig. 16 – Miguel Bosé – Travesti *Femme Letal*; pág. 72;

Fig. 17 - Miguel Bosé – Travesti *Femme Letal*; pág. 72;

Mosaico 3: Elena; pág. 75;

Fig. 18 – Retrato simbólico: Elena / Madri; pág.78;

Fig. 19 – Elena menina, vestida de Primeira comunhão; pág. 81;

Fig. 20 – Francesca Neri, Elena; pág. 83;

Fig. 21 – Francesca Neri, Elena; pág. 83;

Fig. 22 – Victor e Elena; pág. 84;

Mosaico 4: Manuela; pág. 85;

Fig. 23 – Retrato simbólico: Manuela; pág. 89;

Fig. 24 – Nossa Senhora das Graças; pág. 92;

Fig. 25 – Manuela, Lola e Estebán; pág. 93;

Fig. 26 – Marisa Paredes – Huma Rojo; pág. 95;

Mosaico 5: Tina Quintero; pág. 103;

Fig. 27 – Retrato simbólico: Tina; pág. 107 ;

Fig. 28 – Carmem Maura – Tina; pág. 111;

Fig. 29 – Tina Quintero; pág. 116;

Mosaico 6: Pepa; pág. 119;

Fig. 30 – Retrato simbólico: Pepa; pág.122;

Fig. 31 – Carmem Maura: Pepa; pág. 124;

Fig. 32 – Pepa; pág. 125;

Mosaico 7: Leo; pág. 127;

Fig. 33 – Retrato simbólico: Leo; pág. 1130;

Fig. 34 – Marisa Paredes – Leo; pág. 133;

Fig. 35 – Rossy de Palma – Marisa; pág. 135;

Fig. 36 – Detalhe da obra: O Nascimento de Vênus - 1482 - Sandro Botticelli; pág. 136;

Mosaico 8: Sexília; pág. 139;

Fig. 37 – Retrato simbólico: Sexília; pág. 142;

Mosaico 9: *Matadora*; pág. 147;

Fig. 38 – Retrato simbólico: *Matadora*; pág. 150;

Fig. 39 – Assumpta Serna – María Cardenal; pág. 151;

Mosaico 10: Marina; pág. 155;

Fig. 40 – Retrato simbólico: Marina; 158;

Fig. 41– Marina; pág. 160;

Fig. 42 – Victoria Abril – Marina; pág. 161;

Fig. 43 – Marina e Ricky (Antonio Banderas); pág. 161;

Fig. 44 – Marisa Paredes – Huma Hojo; pág.173;

Mosaico 11: Marias e Madalenas – Retratos Femininos de Almodóvar; pág. 175;

Fig. 45 – Chus Lampreave - Sor Rata em *Entre Tinieblas*; pág. 178;

Fig. 46 – Cena de jantar no Convento; pág. 178;

Introdução

Pelas imagens do Cinema podemos apreciar e refletir, ao tentarmos estabelecer uma temporalidade, a ocorrência da transformação dos papéis femininos. Os arquétipos femininos de outrora eram lineares, definidos. Havia as virgens, as *vamps*, as figurações das *femme fatales*. Hollywood projeta e consagra uma constelação de estrelas, mitos que narram as veias da indústria cultural cinematográfica, mas que também falam do sonho da sociedade. Com o passar dos anos os antigos arquétipos¹ se desfazem, se dividindo em múltiplos subarquétipos. Essa divisão, paradoxalmente, começa a desvelar personagens mais completas; companheiras podem ser também amantes; a mulher fatal se humaniza. Brigitte Bardot personifica a projeção ideal masculina, sua imagem denota um complexo de inocência e erotismo. Marilyn Monroe parece a encarnação de Afrodite, infeliz entre os mortais, não suporta sua própria mitologia. Nas telas do artista pop Andy Warhol sua imagem é banalizada e imortalizada ao mesmo tempo, num momento em que as revoluções tecnológicas e industriais marcam uma transformação sócio-cultural profunda e significativa (anos 60).

Metaforicamente, a representação pictórica do Séc. XX é como a configuração da contemporaneidade. A pintura encontrou sua real condição material, abandonando a ilusão de profundidade, trazendo os elementos estéticos à tona, à superfície, à própria tela. Essa aproximação fez da planificação sua principal característica. Esse nivelamento nos aproximou dos *Deuses*. Na iconografia de Warhol, baseada nos mitos da cultura pop, não há hierarquizações: uma lata de sopa se iguala às estrelas. E poderemos, talvez, ver nesse exemplo o despertar de um espírito pós-moderno, onde numa mesma *sopa* teremos uma gigantesca mistura de ingredientes, prontos para serem digeridos e saboreados, a partir de múltiplas significações.

¹ Edgar Morin comenta a respeito em *As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema*. (Rio de Janeiro: Editora José Olympio – 1989). Ressaltamos que o conceito de arquétipo utilizado aqui difere do conceito de arquétipo *Junguiano* que estaremos utilizando no desenvolvimento da dissertação.

A liberdade sexual e o questionamento do movimento feminista transformam as relações entre homens e mulheres, modificam a estrutura familiar. As heroínas do Cinema já não são como antes. Até nas obras infantis, como as realizadas pelos estúdios Disney, podemos verificar que as *mocinhas* não representam apenas mulheres frágeis, dóceis e submissas. Em *Mulan* a protagonista se traveste de homem. Em *Hércules* a namorada do herói é inicialmente uma vilã, que ao final se arrepende e se redime das más ações. Porém é certo que ainda procuram / encontram seus príncipes.

Na Espanha, no final dos anos 70, um clima de liberdade se instala no ar, após o final da ditadura Franco. O cinema do país se encontra em fase de transição, possibilitando a produção de filmes que discursam sobre temas e questões anteriormente censuradas. Nesse cenário surge **Almodóvar**, jovem cineasta que adota Madri como sua cidade referência. Com poucos recursos e de forma autodidata iniciou sua trajetória realizando curtas em Super-8 para, em seguida, se lançar numa carreira em que já somam 14 filmes de longas - metragem. Adjetivos como polêmico, escandaloso, ousado, kitsch, autor de cinema *gay*, ou um *diretor de mulheres*, fazem parte dos rótulos direcionados ao diretor. Entretanto, a filmografia desse artista nos mostra muito mais: vemos em suas obras uma riqueza desvelada através da mistura de gêneros, de ambigüidades. O autor nos coloca os contrários em choque, em cheque. Sagrado e profano, homem e mulher, mães e filhas, risos e lágrimas se misturam numa paleta de cores abusiva, plena de significados.

Realizaremos uma leitura das representações femininas na filmografia do Cineasta. E é claro, principalmente em se tratando de Almodóvar, que não estaremos limitados a analisar as mulheres biológicas. Travestis e transexuais também fazem parte de nossas mulheres.

Almodóvar joga de forma lúdica com a inversão sexual em vários de seus filmes. Em *A Lei do Desejo*, a atriz (Carmen Maura) interpreta um transexual, um homem que se tornou mulher através de uma cirurgia (Tina), e temos um transexual (Bibi Andersen)

interpretando uma mulher (ex-amante de Tina, mãe de Ada). Tina é *uma mulher*. O que é um homem? O que faz uma mulher?

Nessa complexa teia de signos, tênues véus parecem se encontrar entre a *santa* e a *prostituta*. As figuras do diretor não são classificadas em posturas dicotômicas, ao contrário, são ambíguas, plurais, múltiplas. No filme *Entre Tinieblas*, (a ação se desenvolve num convento), a Madre Superiora é viciada em heroína e lésbica, e se apaixona por mulheres *caídas* que se hospedam no convento.

A filmografia de Almodóvar revela essa desordem amorosa, mas os caminhos de *Eros* levam, geralmente, a *finais felizes*, otimistas. Contos de fadas às avessas, talvez. Quem não adivinharia que Marina (Victoria Abril em *Atame*) iria se render ao amor de Ricky (Antonio Banderas), um rapaz de *23 anos com 50 mil pesetas, só no mundo e que tentará ser um bom marido e um bom pai para os seus filhos*.

Marcas da sociedade patriarcal, conseqüências de um regime ditatorial, a representação da mulher, apesar da revolução feminista, é uma construção labiríntica. Porém, em Almodóvar as mulheres são como espelhos hiper-realistas da sociedade espanhola contemporânea, as *chicas* parecem revelar o labirinto em que se encontra a mulher atual, tentando cumprir uma multiplicidade de papéis, tentando entender o que quer.

Subjetividade

O tema dessa dissertação sempre foi objeto de interesse. Cercada por espelhos de muitos tipos, que criam, muitas vezes, imagens deformadas, invertidas e fragmentadas, as imagens femininas sempre estiveram presentes em meus trabalhos, a princípio como forma de auto-conhecimento. Em minha infância, sozinha ou acompanhada de outras crianças, as bonecas encarnavam histórias novelescas criadas em cada início de brincadeira. Além das bonecas, expressava através de desenhos muitos "retratos" de *meninhas*, em histórias imaginárias ambientadas em cenários românticos e principescos.

Na produção plástica pessoal, principalmente nas obras pictóricas, a imagem feminina também foi significativo elemento de representação.

Durante o Curso de Especialização em Arte Educação (ECA/USP), em 1992, foi realizado um trabalho de História da Arte (sob a orientação de Sylvio Coutinho) que teve como objetivo escolher dois períodos distintos da produção artística e relacioná-los através de algum item (estética, tema, conceito), resultando numa pesquisa teórica e numa criação plástica.

A produção *Imagens de Vênus* relacionou textos pictóricos (*O Nascimento de Vênus* – Botticelli; *Marilyns* – serigrafias de Andy Warhol) com a narrativa mítica de Afrodite. Partindo do contexto histórico em que as pinturas foram feitas (Botticelli, Renascimento Italiano e Andy Warhol, Arte Pop) a representação iconográfica do mito foi re-interpretada, trazendo cores fortes ao corpo da idealizada Vênus de Botticelli, semelhante ao *corpus* dos seriados retratos das *Marilyns* de Warhol, e planificando-as, unindo-as numa criação pictórica (xerox e acrílica s/papel). A mitologia do amor, personificada na figura de *Vênus* e de *Marilyn Monroe*, foi o principal foco do trabalho.

Agora, a figuração feminina é também o alvo, o centro, encarnada na representação das personagens de Almodóvar.

Carlos Amadeu B. Byington (médico psiquiatra e analista, membro fundador da sociedade Brasileira de Psicologia Analítica) trabalha com o conceito de construtivismo sistêmico simbólico na educação, e postula uma Pedagogia Simbólica, onde a principal alteração metodológica e epistemológica aponta para a reunião do subjetivo com o objetivo. No artigo *A Pesquisa Científica Acadêmica na Perspectiva da Pedagogia Simbólica* Byington comenta da patologia derivada da dissociação entre objetividade e subjetividade ²:

Quando partimos da noção de que a ciência é objetividade, de que a busca do objeto é primordial e de que a metodologia científica é a busca da objetividade,

² BYINGTON, Carlos Amadeu. *A Pesquisa Científica Acadêmica na Perspectiva da Pedagogia Simbólica*. In: *A Pesquisa em Educação e as Transformações do Conhecimento* organizada por Ivani Fazenda (Campinas: Papirus Coleção Práxis, 1997)

eliminando a priori a subjetividade, nós estamos diante de um discurso patológico, nós estamos diante de um doente orgulhoso do sintoma de sua doença, e sem conhecer sua saúde. (...)... o tema da verdade científica exclusivamente objetiva é um sintoma, uma ilusão, uma mentira.

Byington continua comentando que essa dissociação hoje começa a ser questionada, e que com a busca da totalidade as universidades vem se abrindo, e os professores estimulando que a subjetividade seja colocada no trabalho.

É necessário destacar que o orientador desta dissertação, Prof. Dr. Fernando Passos, sempre enfatizou a necessidade de nunca perder de vista as motivações vindas da subjetividade, já que são estas que impulsionam e justificam o interesse na pesquisa.

Buscaremos a integração entre a subjetividade e a objetividade, colocando as motivações pessoais, acompanhadas com os elementos que compõem minha constituição psíquica, social, cultural, entretanto buscando alternar entre aproximação e distanciamento no momento de observar e analisar as personagens, buscando ver de fora e de dentro, a exemplo do que ocorre na elaboração de qualquer trabalho criativo, em que colocamos a intuição, a emoção no fazer, e ao contemplar buscamos a objetividade para avaliar, racionalizar, encontrar situações críticas para alterar e transformar o objeto.

Objetividade: O objeto de estudo

Tendo como principal material de análise a observação da matéria fílmica de Almodóvar, nosso objeto é destacar personagens femininas significativas que se tornaram emblemas em sua obra, estabelecendo relações entre elas e os padrões arquetípicos femininos exemplificados através de mitos, principalmente procedentes da mitologia grega.

As *almodovarianas* selecionadas se apresentarão como *retratos*, focos, pontos de partida para nossa observação, que tem como principal objetivo realizar uma leitura da constituição das mulheres em Almodóvar: suas principais características,

pensamentos, atitudes, modos de se relacionar com as emoções, com os homens, com a sexualidade.

Nesse sentido é que realizaremos uma leitura das *Chicas de Almodóvar*, ressaltando que não estaremos criando nenhuma tipologia, e sim observando os *retratos* e procurando identificações, nas narrativas míticas, com os momentos vivenciados pelas personagens, como instrumento de associação e construção de analogias.

A metodologia utilizada não será encontrar uma deusa correspondente para cada mulher, pois não queremos catalogar as almodovarianas como encarnação das deusas gregas. Utilizaremos as figuras mitológicas com objetivo de apontar características associativas para realização da leitura.

Dentre a filmografia nosso objeto de estudo abordará somente o período correspondente às obras de longa metragem do diretor, abrangendo a década de oitenta, em que inicia sua carreira, até a época atual (2002).

Os referenciais teóricos utilizados procedem dos estudos sobre a cinematografia e biografia de Almodóvar e sobre a figuração feminina, principalmente extraídos de estudos de psicologia analítica e mitologia.

Formatamos o texto em divisões de capítulos temáticos, abordando situações recorrentes na *paleta* feminina do artista, tais como: maternidade, mulheres abandonadas, *princesas*, enfim, uma configuração de *retratos* femininos, que, como *janelas*, abriremos para apreciação e leitura.

Queremos também aqui esclarecer que a divisão dos capítulos é especificamente de natureza temática, e não classificatória. Nossa intenção não é separar as *mães*, as *filhas*, as mulheres *abandonadas*, pois nosso objetivo é apontar a multiplicidade de papéis presentes em cada mulher.

No primeiro capítulo, *Las Chicas de Almodóvar*, abordaremos o ambiente e o cenário das mulheres que iremos observar, contextualizando de forma genérica as características do cinema de Almodóvar e das *almodovarianas*.

No segundo capítulo, registraremos algumas personagens que representam de forma significativa o papel da *maternidade*.

Em seguida, observaremos retratos de *mulheres abandonadas*, já que o abandono é um tema recorrente na biografia das personagens do diretor.

No quarto capítulo, *princesas contemporâneas*, escolhemos retratos de mulheres que vivem histórias que se assemelham a “contos de fadas”, onde o encontro amoroso se dá de forma fantástica, como o encontro de “almas gêmeas”.

Finalmente tentaremos justapor os *retratos* observados e compor um *mosaico*, onde poderemos apreciar e buscar o desenho da construção feminina de Almodóvar como um todo e tecer nossas considerações finais.

Sabemos da amplitude e da complexidade do tema, porém esta leitura se pretende somar aos estudos referentes à cinematografia desse que se revela como um dos maiores diretores da atualidade, através da reflexão e composição (*retratos / mosaico*) sobre a iconografia e significação feminina nesse confuso imaginário sexual de início de século / milênio.

1 - Retratos: *Las Chicas de Almodóvar*

Desde os primórdios da humanidade os seres humanos tentaram mirar seu próprio corpo. Ao imprimir e gravar as marcas de suas mãos nas paredes o homem retratou a si mesmo, registrando e representando sua imagem. Ao esculpir mulheres, as antigas estatuetas de *Vênus*, retratou a mulher divina mesclada simbolicamente a mulher real, doadora da luz, da vida e da morte.

No renascimento, onde o *espírito da época* foi marcado pelo retorno do foco no homem, os pintores iniciaram a composição de auto - retratos, e o advento da fotografia no século XIX foi mais um instrumento que os artistas utilizaram para olhar para si mesmo. A busca de se encontrar através de um auto-olhar, de uma apreciação da própria imagem é presente em todas as modalidades e em todos os movimentos da história da arte. Atualmente há um significativo retorno do figurativo nas artes plásticas³, e, como no renascimento, há uma forte direção em variadas disciplinas ao estudo do corpo, na tentativa de integrar as partes dissecadas pelo racionalismo e pelas inúmeras especializações do conhecimento humano.

Andy Warhol, um dos mais famosos artistas da Pop Art, se auto-retratou em suas fotografias e em suas pinturas inúmeras vezes e de muitos modos. E seus retratos de estrelas, de celebridades e de personalidades se tornaram emblemas de sua obra.

Almodóvar também tenta buscar a si-mesmo através de sua objetiva, se auto-retratando. Aliás, ele se auto-retrata e se auto-entrevista, construindo em espelho a apreciação e a expressão de sua imagem, de seu pensamento. Ele também imprimiu em suas películas sua imagem, realizando pequenas aparições nos cinco primeiros longas de sua carreira.

Dentre todas as mulheres registradas na filmografia de Almodóvar, selecionamos para esta dissertação aquelas que de alguma forma se tornaram ícones no conjunto de sua obra. Iluminaremos algumas delas nesse trabalho.

³ BRILL, Alice. *O auto-retrato, gênero em extinção?* In: *Da Arte e da Linguagem* (São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1988). No artigo, a autora analisa o conceito de corporalidade, refletindo a partir de uma exposição de cunho científico realizada no *Musée National des Arts et Traditions Populaires*, em Paris. A mostra teve como objetivo estimular a reflexão sobre como a sociedade assume culturalmente o corpo.

Nosso procedimento, para o início da leitura de cada personagem, será como um registro fotográfico: focaremos cada personagem e faremos um retrato de sua figuração. Retrato visual, através da fotografia de cada mulher e retrato verbal, através da escrita. Cada retrato atuará como a captura de um instante que denunciará a expressão da almodovariana, registrando a constelação do momento vivenciado por ela. Do retrato bidimensional, tentaremos olhar através, buscando a tridimensionalidade de cada personagem como janelas que se abrem, por onde poderemos olhar suas emoções, sentimentos, pensamentos.

Construiremos também, imageticamente, um retrato simbólico de cada mulher apreciada, para configurar um ponto de tangência entre minha leitura subjetiva e a personagem em questão, encontro causal de identificação. Esses retratos são pequenas inserções poéticas, criações plásticas pessoais a partir de significados extraídos das mulheres em foco.

Retratos Femininos

Os retratos femininos que observaremos aqui são das mulheres, de *las chicas*, embora não seja fácil catalogar uma *mujer* na filmografia de Almodóvar. Não estaremos baseando o gênero feminino somente nas mulheres de constituição biológica. Travestis e transexuais, em alguns casos, também são mulheres. Apesar de termos o masculino e o feminino constituídos em nossa psique, há sempre um princípio dominante, que determina o gênero.

Jung ⁴denomina de *anima* a figura contrasexual presente na psique dos homens, responsável pelas potencialidades do princípio feminino, e de *animus* a contraparte

⁴ JUNG, C. G. *A persona como segmento da psique coletiva*. In: *O eu e o inconsciente*. 7. ed. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987 (Obras completas de C.G. Jung, v. 7, t. 2).

contrasexual masculina presente na psique das mulheres. O próprio autor, que se dedicou mais sobre o comentário sobre a *anima*, explica que se já não é simples expor o que se deve entender por *anima*, é quase insuperável a dificuldade de tentar descrever a psicologia do *animus*, pois diversamente da *anima*, que se personifica como uma figura no homem, o *animus* não se apresenta como uma pessoa, mas como uma pluralidade de pessoas. Esses aspectos múltiplos, homens interiores, formam uma espécie de tribunal, com várias vozes autoritárias e condenatórias que quando projetadas formulam opiniões que soam como palpites infundados, inconseqüentes. Para a realização do Processo de Individuação é necessária a conscientização dessas personificações, transformando esses juizes em caminhos, funções de acesso ao inconsciente para buscar a integração dos opostos psíquicos. E assim como a mulher, os homens também precisam tomar consciência e integrar sua contraparte feminina.⁵

A *anima*, é o grande arquétipo do feminino, sopro, alma, água, a própria vida.

Jung denomina de arquétipos as forças ativas no inconsciente da psique coletiva. O arquétipo é como uma matriz ancestral, uma idéia elementar, anterior à representação concreta e consciente, presente nos padrões comportamentais.

*Dei o nome de arquétipos a esses padrões, valendo-me de uma expressão de Santo Agostinho: Arquétipo significa um "typos" (impressão, marca-impressão), um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos, os quais surgem em forma pura nos contos de fadas, nos mitos, nas lendas e no folclore. (...)*⁶

Segundo Neumann⁷, o simbolismo do arquétipo é a maneira como ele se manifesta sob a forma de imagens psíquicas específicas, que são percebidas pela

⁵ Autores Junguianos, como James Hillman e Jean Shinoda Bolen, reinterpretem o conceito de Jung, apontando que tanto os homens, quanto as mulheres contém em sua psique o caráter elementar de *anima* e o caráter de *animus*. Mas não nos aprofundaremos no âmbito dessa questão.

⁶ JUNG, C. G. *Fundamentos de Psicologia Anlítica* (Petrópolis: Vozes, 1985, pág.34)

⁷ NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe*. (São Paulo: Editora Cultrix, 1999, pág. 19)

consciência e peculiares a cada arquétipo. Os arquétipos são manifestados basicamente na linguagem dos símbolos, em imagens exemplares e universais.

Assim, sobre as mulheres, o próprio cineasta nos dá pistas, através das personagens de seus filmes. No filme *Todo Sobre Mi Madre* há o travesti Agrado e o travesti Lola, ex-marido de Manuela, a protagonista. Em suas palavras, Lola é um machista com um par de tetas maiores dos que as dela. E Agrado é uma mulher. Não basta se travestir com longos cabelos, sapatos de salto alto e muito batom. Para se tornar uma mulher é preciso travestir a alma, assim como a personagem Tina, de *La Ley del Deseo*, a única nascida homem que iremos observar.

Cada retrato traz uma constelação arquetípica das energias psíquicas em atividade num determinado momento. Procuraremos então nas narrativas míticas elementos para associação. E buscaremos esses aspectos principalmente na mitologia grega, já que são modelos exemplares que mais se assemelham à nossa cultura ocidental. Vários estudos colocam que a *sociedade do Olimpo* pode funcionar como referência. Jean Shinoda Bolen, psiquiatra e psicóloga Junguiana relata como estão presentes em nossa psique as deusas gregas, e descreve em seu trabalho *As Deusas e as Mulheres*⁸ como os padrões arquetípicos se assemelham à constituição psíquica das mulheres de hoje, apontando a necessidade de integração desses diversos padrões para que não nos percamos nos múltiplos papéis que necessitamos desempenhar: mãe, filha, esposa-amante, profissional.

⁸ BOLEN, Jean Shinoda. *As Deusas e a Mulher* (São Paulo: Editora Paulus, 1990, Coleção Amor e Psique)

1.1 - Las Chicas : Mulheres em busca de Eros

Almodóvar é considerado um dos maiores cineastas contemporâneos, aclamado também por ser um grande diretor de mulheres. Apesar de ser avesso às classificações de qualquer natureza, o diretor espanhol admite que compõe com maestria suas personagens femininas: *Los hombres también lloran, pero creo que las mujeres lloran mejor....* E relata também que foi observando as mulheres que aprendeu a fazer ficção.

*Para mim, três ou quatro mulheres conversando num quintal foi a origem da ficção; assim que as vi, percebi que ali havia uma história a ser contada e passei a escutar às escondidas, morrendo de medo de ser descoberto e levar uma surra. Eu me divertia muito e até hoje se vejo um grupo de mulheres fico curioso para saber sobre o que estão conversando; poderia pagar para ouvi-las.*⁹

Entretanto, esse título de Diretor de Mulheres chega a incomodá-lo, pois parece restringir ou limitar suas potencialidades. Quando realizou seu quinto longa, *La Ley del Deseo*, fez questão de dizer: *este é um filme de homens, de agora em diante ninguém poderá me acusar de só saber dirigir atrizes*. Carne trêmula, também segundo o autor, é um filme *testicular*. O mesmo se dá nesse momento, onde seu novo filme *Hable con Ella* tem como protagonistas dois homens (que são unidos através de duas mulheres). Dentre as manchetes dos jornais, podemos citar: Almodóvar faz filme sobre amizade masculina (Luiz Carlos Merten – Caderno 2 - O Estado de São Paulo – 01/11/02); Almodóvar lê a mente dos homens (Sérgio Dávila - Ilustrada – Folha de São Paulo – 01/11/02). Na obra citada, o Diretor coloca nas cenas iniciais um homem (heterossexual) chorando de *escorrer lágrimas*, ao assistir um espetáculo de balé (*Café Muller*, de Pina Bausch). Um homem também *pode chorar*, e muito bem.¹⁰

⁹ Entrevista do Diretor ao jornal *The Sunday Times*, publicada pelo Estado de São Paulo – Caderno 2 em 15/09/99.

¹⁰ *Auto-entrevista* divulgada na página da web oficial do diretor, consultada em Maio de 2002.

(www.pedroalmodovar.es): **Pergunta:** A partir de agora habrá que dicer que además de buen director de actrices, también lo eres de actores... Los protagonistas de *Hable con Ella* son dos hombres y los actores que los interpretan están espléndidos. **Respuesta:** Me alegra que seas tú quien lo diga. En efecto, Javier Cámara y Darío Grandinetti están soberbios en papeles bastante complicados. La fama de buen director de actrices la aceptava (por mera educación), pero es uno de tantos tópicos sobre mí.

As Almodovarianas

Embora o cineasta nos tenha mostrado que também pode revelar a alma masculina, nosso objeto de estudo nesse trabalho é a realização de uma leitura de suas personagens: mulheres biológicas, travestis e transexuais.

Suas personagens são, predominantemente, mulheres independentes, corajosas, entretanto, quase sempre infelizes em seus envolvimento amorosos. E para uma *almodovariana*, o princípio de *Eros* está acima de tudo. Os retratos dessas mulheres mostram a atual desordem amorosa contemporânea, onde a incomunicabilidade prepondera nos relacionamentos entre homens e mulheres. Nas palavras de Almodóvar:

El problema de los hombres y las mujeres es que, perteneciendo a la misma especie y pareciéndose incluso físicamente (también los chacales se parecen a los perros y no son perros), no se entienden entre ellos.

El cerebro de las mujeres es un misterio, y en este estado más... (Diálogo de Benigno com Marco, protagonistas do filme mais recente *Hable con Ella*, ao referir-se a Alicia, que se encontra em estado de coma).

Es más fácil aprender mecánica que sicología masculina. A una moto puedes llegar a conocerla a fondo. A un hombre jamás. (Pepa em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*).

A constituição de suas *chicas* reflete características *almodovarianas*. Sua mãe, Francisca Caballero (falecida em 1999) é um de seus principais e confessos modelos. Foi a partir de sua imagem que ele agregou às mulheres qualidades como autonomia, independência, determinação, força, ousadia, senso de humor, otimismo e cores, muitas cores. O uso cromático é um dos principais elementos estéticos da filmografia de Almodóvar. Ele cita: ... *mi madre representa para mí la venganza contra el negro. He decidido que mi vida estará determinada por el color, que se experimenta por el exceso*

de color. E é numa paleta de cores fortes, vibrantes e abusivas (predomínio de vermelhos, amarelos, ocre e azuis) que o diretor geralmente pinta suas películas e suas mulheres.

Suas personagens são dotadas de forte personalidade, independentes, bem sucedidas profissionalmente, como exemplos hiper-realistas de uma Espanha contemporânea. Segundo María Antonia García de León:

*Curiosamente, y a la inversa delo que ocurre en la realidad social española, sus mujeres tienen puestos más elevados profesionalmente que los hombres, por lo general; en estos priman los policías, taxistas, etc.*¹¹

As atrizes, até mais do que as personagens que interpretam, são chamadas de *Las Chicas Almodóvar* ou de *Almodovarianas*. No catálogo desfilam as emblemáticas e carimbadas: Carmem Maura, Victoria Abril, Chus Lampreave, Rossy de Palma, Marisa Paredes, Cecilia Roth, entre outras. Porém, Almodóvar procura também revelar novos rostos e “tipos” não convencionais em seus filmes. Rossy de Palma, conhecida pelo peculiar “nariz”, o famoso rosto “cubista”, é por muitos denominados de “aquela nariguda do Almodóvar”. Antonia San Juan, a personagem Agrado, de *Todo Sobre Mi Madre*, é uma mulher que interpreta um travesti. Chus Lampreave, encarna personalidades predominantemente de mãe ou avó, trazendo elementos iconográficos, culturais e autobiográficos da região de *La Mancha*. Simboliza a memória da terra do cineasta. Penélope Cruz, atual eleita, decidiu ser atriz ao assistir o filme *Atame*, protagonizado por Victoria Abril, representante de vários papéis principais.

As atrizes dão corpo às personagens, desvelando através das narrativas as veias femininas por onde correm os fluxos de paixões, erotismo, abandono, desilusão, otimismo e luta.

Assim como outros cineastas que tiveram na figuração feminina o principal universo temático de sua obra, a presença das mulheres no cinema de Almodóvar

¹¹ GARCÍA DE LEÓN, María Antonia e MALDONADO, Teresa. *Pedro Almodóvar: La Otra España Cañi*. (Ciudad Real: Área de Cultura, 1989; pag. 81)

configura-se como uma das marcas presentes em sua cinematografia. Até mesmo quando o diretor tenta escapar dessa vocação.

Entretanto, ressaltamos que a dimensão artística de Almodóvar não pode ser rotulada ou reduzida. Não o amarraremos numa definição, mas simplesmente destacaremos, dentre suas qualidades e peculiaridades, essa característica. Na sua filmografia, onde já se somam 14 longas-metragens, podemos apreciar uma enorme pluralidade de papéis femininos, canais expressos de seu pensamento, sua estética, seu conceito e seu contexto.

Em seus primeiros filmes, a representação feminina encarna o espírito da *movida*¹², onde circulam cantoras, atrizes e pessoas dos mais diversos campos artísticos. Madrid estava em plena efervescência cultural no início da década de 80. A cidade que acolheu o cineasta (e milhares de migrantes e imigrantes) no ano de 1968 foi palco para a maioria de seus filmes. Almodóvar trabalhava na Companhia Telefônica, e, assim que conseguiu comprar uma filmadora Super 8, começou a realizar curtas-metragens com a colaboração de amigos.

O diretor dá vida também no início da década de 80 a Patty Diphusa¹³, atriz internacional de fotonovelas pornô, mulher que nunca dorme, pois para ela o *sono significaria a morte*. É como Madri, uma cidade que nunca dorme.

Segundo Nuria Vidal, citada por Eduardo Peñuela Cañizal em seu ensaio *A Corrosão Do Relato Falocêntrico*, em seu primeiro longa *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* estão presentes características que permearão o conjunto de sua obra. Peñuela também aponta neste ensaio que a obra de Almodóvar se diferencia do modelo falocêntrico onde prepondera o *modelo* da representação feminina no cinema:

¹² Movimento cultural da década de 80 realizado na cidade de Madri. (cf. capítulo 4- Princesas Contemporâneas, 4.1 Sexília)

¹³ Personagem criada por Almodóvar nos anos oitenta (cf. capítulo 5- Mosaico: Marias e Madalenas, 5.1 Patty Diphusa).

...possui uma carga pulsional que a aproxima de um tipo de relato em que a significação se afasta do falocentrismo que, no geral, determina a ordem simbólica das fábulas exploradas pelo cinema que, em nossos dias, invade o mercado e dita o gosto de milhões de espectadores, como fizeram ver as feministas.

A teórica feminista Laura Mulvey apontou criticamente, na década de 70, como o cinema dominante, principalmente o cinema clássico de Hollywood, exibia a representação feminina como uma mercadoria, transformando a imagem da mulher em objeto, em “*significante da sexualidade*”. Com base na teoria psicanalítica, ela demonstrou que essa representação *objetificante* escondia uma grande ansiedade e temor em relação ao corpo feminino.

Las Chicas de Almodóvar não parecem objetos a serem mercantilizados pela sociedade patriarcal. O erotismo presente na filmografia do espanhol não é uma exibição, é naturalmente concebido como parte da vida, como comer ou dançar. Necessidade fisiológica, expressão de afeto e amorosidade. Suas *chicas*, e também *los chicos*, são de carne e osso e extremamente erotizados, pois a energia sexual como caminho para a busca de relacionamentos é a essência de suas personagens.

No decorrer dos anos o cineasta foi nos apresentando um catálogo de personagens femininas. E em Almodóvar, por mais estranhas que as personagens possam parecer, via nossa descrição verbal, suas mulheres são verossímeis, críveis. E elas podem estar em um convento, onde freiras lésbicas e drogadas tentam redimir mulheres perdidas (*Entre Tinieblas*), ou num apartamento de cobertura, em plena *urbis madrileña*, com galinhas e mulheres à beira de um ataque de nervos. Elementos rurais, iconografia religiosa, sexualidade. Romances cor-de-rosa, travestis e transexuais. E a significativa presença de mulheres “maduras”, com mais de cinquenta anos, na contra corrente do cinema Hollywoodiano que continua a cada dia apresentando rostinhos bonitos e jovens. Embora alguns de seus filmes tenham provocado críticas ferozes de feministas radicais (*Kika*, *Atame*), a obra de Almodóvar, assim como nas narrativas míticas e nos contos de fadas, transcende observações moralistas e de ordens pré-estabelecidas. Em sua voz: *Desprecio a la moral habitual. A toda esa gente capaz de*

clasificar el mundo en buenos y malos. E o que torna suas personagens verossímeis e particulares é o alto grau de humanidade presente em cada uma delas.

Mulheres em busca de Eros

Yo hago el cine con los órganos genitales y el corazón (Almodóvar)

Todos os filmes de Almodóvar falam de amor. Como já colocamos, as mulheres, e também os homens de Almodóvar são orientados pelo princípio de *Eros*. *Eros*, *Afrodite*, *Psiquê*, *Ariadne*, *Dionísio*, *Helena*, entre outros, são figuras mitológicas onde são ativados os principais aspectos dos relacionamentos afetivos: amor, paixão, beleza, sexualidade, etc.

Existem várias versões sobre o mito de *Eros*. Sua figura é mais conhecida como filho da Deusa do amor e da beleza, *Afrodite*. Em Hesíodo *Eros* foi uma força fundamental na criação, juntamente com *Caos*, presente antes dos titãs e dos deuses olímpicos. Também foi visto como um deus que acompanhava *Afrodite* enquanto ela emergia do mar.

É necessário ressaltar a essência do Deus do amor, já que a popularizada imagem do deus menino *cupido* parece ter reduzido sua vital função. *Eros* é a pulsão fundamental do ser, a *libido*. É a força matriz da experiência humana. Contrapondo-se ao instinto de morte - *Thánatos* – que finaliza, termina, extingue, *Eros* é o sentido da própria existência, germe da vida.

E sua busca não é algo fácil. Na trajetória que percorremos nos deparamos com *ecos*, *narcisos*, *viagens ao reino de Hades*. Com nossos gigantescos medos: medo de amar, de ser abandonado, de se sentir preso, etc. Nossas limitações deformam nossas próprias imagens. Mas, também motivados por *Eros* temos o poder de recriar e transformar nossas configurações. Flechadas, sopros de alma.

E utilizando os pensamentos cor-de-rosa, como as de *la prensa del corazón* que muito aparece na obra *almodovariana*, os apaixonados dizem aos amados: *você é o ar*

que eu respiro. Ou como Almodóvar intitula seu artigo: *Sem um amor a vida não se chama vida* ¹⁴, onde reflete sobre o problema da reciprocidade:

Cristo nos aconselhou a nos amarmos um ao outro. E Deus-Pai nos programou, sem consultar ninguém, com uma necessidade de amor absoluto. Mas esqueceu-se da reciprocidade. E aqui estamos nós, os madrilenos, na maioria das ocasiões, amando a quem não nos convém e sendo amados pela pessoa inadequada. Se não acreditam em mim, consultem as revistas de fofocas do coração, elas sabem a que estou me referindo.

Suas heroínas que o digam. Algumas conseguem encontrar o *parceiro ideal*, como veremos no capítulo 4. Princesas Contemporâneas, mas muitas sofrem com suas escolhas, sendo abandonadas, decepcionadas e desiludidas. Porém, seguem tentando, movidas e abertas a novas relações.

¹⁴ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e Outros Textos* (São Paulo: Martins Fontes, 1992, pág. 106)

1.2– O Warhol Espanhol: O Pop, O Kitsch, A Pós Modernidade

Esse tópico é aqui colocado para nos situar no cenário estético e no imaginário presentes na filmografia de Almodóvar e na composição de suas *chicas*.

O diretor *manchego* foi chamado por muitos de *Warhol Espanhol*. Encontraram-se várias vezes em Madri, mas a grande estrela da *Pop Art* e do *Cinema Underground* não deu muita atenção ao seu representante hispânico. As relações que podemos estabelecer entre esses dois artistas não são poucas, e podemos focá-las, principalmente, através da proposta estética *Kitsch* e do *Pop*.

Warhol passeava pelos corredores de um supermercado como quem contempla objetos de arte, maravilhado com os produtos de consumo. Fotógrafo obsessivo, também colecionava todo tipo de iconografia consumível, tais como figurinhas, logotipos, etc¹⁵. Almodóvar, conta que quando era pequeno, com uns dez anos, sua família fazia compras regulares pelo correio em grandes lojas de Madri:

*Lembro-me dos catálogos em fotos em branco- e- preto de todo tipo de produtos para o corpo e para casa. Foi meu primeiro contato com o Pop, que nunca esquecerei. Então Madri era para mim a cidade das grandes lojas, e essa imagem também me fascinava. Pensava nas Galerías Preciados como quem pensa num grande museu.*¹⁶

O catálogo do *El Corte Inglés*¹⁷ também foi seu despertar para o mundo da estética. Suas irmãs compravam coisas para casa e ele livros tipo best sellers.

Também colecionava figurinhas com as estampas de estrelas do cinema, que acompanhavam tabletes de chocolates antes mesmo de ver os filmes hollywoodianos que constituiriam seu repertório, seu conteúdo: *Para mí eran una espécie de ventana interior através de la cual soñaba (...)*.

¹⁵ Quando morreu em 1987 Warhol deixou uma imensa coleção de quinquilharias Kitsch e genuínas obras primas, entre elas: tapeçarias raras, telas impressionistas, arte indígena e muita tranqueira sem nenhum valor.

¹⁶ *Vir a Madri* in Patty Diphusa e Outros Textos (op. cit, pág. 114)

¹⁷ Grande rede de lojas da Europa, tipo magazine.

O Pop

A Pop Art foi um movimento artístico / estético característico do ocidente, tendo se iniciado na década de 50 nos Estados Unidos e na Inglaterra. O Pós Guerra foi um período marcado pelo *boom* dos produtos industrializados. Estava instaurada a nova sociedade de consumo, a massificação e a saturação de imagens ícones de uma América capitalista.

Embora tenha se originado na Inglaterra, foi nos Estados Unidos que o movimento teve suas expressões mais significativas, em ebulição nas grandes metrópoles, na matriz urbana ambientada de grandes espetáculos, feiras, rádio, televisão, eletrodomésticos, alimentação *fast-food* (cachorros-quentes, tortas, sorvetes) e dinheiro: dinheiro símbolo, nota, papel. Todos esses elementos se presenciaram nas figurações temáticas das telas dos artistas Pop. Dentre os muitos artistas, destacam-se: Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg e Andy Warhol, considerado o Pai do Pop.

Warhol

Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol, simplesmente olhe para a superfície das minhas pinturas e filmes e para mim e aí estou. Não há nada por trás disso (Warhol).

Personalidade extremamente conhecida, idolatrada, cultuada, criticada, imitada, irônico e crítico (sem intenção de sê-lo?) de seu tempo, o artista imprimiu em suas obras os principais símbolos da cultura americana, imagens emblemáticas da sociedade de consumo: retratos de famosos, personalidades do *star system*, embalagens de sabão, latas de Sopa Campbell, notas de dólar (Warhol adorava dinheiro – “com dinheiro é que a arte é bela”), brinquedos, etc.

Dentre todos os retratos coloridos do artista pop, um dos mais conhecidos é o de Marilyn Monroe (fig. 1 e 2). As primeiras obras foram realizadas em 1962, logo após a morte da atriz. Inúmeras obras foram realizadas através de sua representação, nas

mais diversas cores e formatos. As séries de Marilyn tornaram o grande símbolo sexual do cinema imortalizado também nas telas serigráficas do pintor, que num movimento paradoxal de banalização, nivelação, planificação e elevação, tratava os motivos de suas obras da mesma forma, não importando se o ícone representado era uma estrela do cinema ou uma lata de sopa. Nesse movimento de esvaziamento e congelamento imagético dos signos, ele eterniza e registra dados que nos permitem realizar um passeio antropológico pela cultura americana.

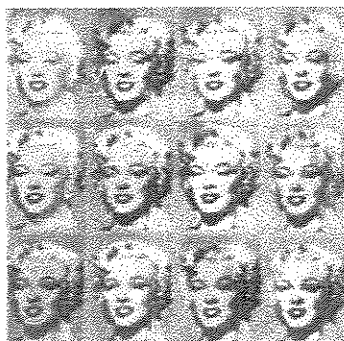


Fig. 1- Marilyn Monroe
(Twenty Times) 1962



Fig. 2- As Duas Marylins, 1962

Do mundo *warholiano* também se destaca seu ateliê, denominado de *Factory* (um imenso e desordenado galpão), onde os artistas produziam obras plásticas e cinematográficas. O cinema *underground* de Warhol, no início dos anos 60, se apresentava como uma *estética da imobilidade*, com planos fixos e câmeras estáticas, edição quase imperceptível. As cenas registradas (um casal se beijando em close-up por 58 minutos, o Pintor Robert Indiana comendo um cogumelo em 38 minutos) causam inquietação e angústia nos espectadores.

Almodóvar, assim como Warhol, tem nos registros simbólicos e materiais da cultura popular e também da chamada cultura massificada, industrial, elementos que são deglutidos, e antropofagicamente transformados e devolvidos à teia cultural. Como o Pop Americano, o artista espanhol atua como termômetro e janela da sociedade

espanhola, como deve ser toda grande obra de arte. Com imagens e histórias realistas, neo-realistas ou hiper-realistas ele recria os signos de seu tempo.

O Kitsch



Fig. 3 – Quadro decorativo
Dis BerliKitsch – Filme: *Kika*

A estética kitsch é uma marcante característica na filmografia de Almodóvar, presente na maioria de suas obras. O elemento está presente nos objetos e nos ambientes decorativos, nas composições pictóricas (fig. 3), na música, através dos boleros e músicas sentimentais, que *falam diretamente ao coração*. Na literatura o kitsch se faz presente nos romances cor-de-rosa, no conceito de fotonovelas, etc.

Consumo é a palavra de ordem. O ambiente a ser visualizado é como uma gigantesca tenda onde produtos de diversas funções, das mais variadas cores e materiais se sobrepõem numa massa composta com ingredientes novos e velhos, onde lado a lado se justapõem o falso, o verdadeiro e o simulacro. Podemos beber na fonte do *Kitsch* passeando nos supermercados, nas grandes lojas de magazine, e principalmente nas lojas de preço único (R\$1,99) ou num calçadão margeado de camelôs. Aí podemos ambientar nosso imaginário com variadas séries de produtos para vestir e enfeitar o corpo e a casa, tais como: festivais de óculos escuros, bonés, roupas, cosméticos, santos, santas e anjos de todas as hierarquias possíveis, flores de plástico, pingüins e variadas peças de louças, reproduções de obras de arte, etc.

O *Kitsch* utiliza essa cultura do dito "mau gosto" e a recria, traduzindo um modo estético da vida cotidiana e da contemporaneidade:

Segundo Abraham Moles ¹⁸:

A relação Kitsch e a arte que dela resulta é profunda e naturalmente pedagógica. O bom gosto se estabelece socialmente contra, através e portanto pela via do mau gosto, exatamente ao contrário do esteta que pretende desprezar estas oposições sociais em favor de caminhos reais da beleza, espontaneamente revelados, ou encontrados como evidências do acaso. O Kitsch nos ensina os critérios semânticos da obra, nos ensina a apreciá-la, nos propõe digressões em relação a nossa posição de partida, digressões diminutas capazes de obter nossa aceitação sem custos exagerados de investimento intelectual. (...)...ele rejeita a transcendência e se estabelece na maioria, na média, na repartição mais provável. Como dizíamos, o Kitsch é como a felicidade, serve para todos os dias.

Almodóvar encontra na rede do *mau gosto* os ingredientes para sua culinária cinematográfica, que realiza uma verdadeira alquimia com os elementos da cultura pop, como uma tradução, transmutação. E nós, que muitas vezes negamos alguns desses conteúdos, nos encontramos apreciando aquilo que anteriormente negamos: boleros, romances cor-de-rosa, textos sentimentais, objetos decorativos tal como um coração *rosa choque*, incrementado de bordados, cristais, lantejoulas, rosinhas vermelhas, bem *kitsch*.

A Pós Modernidade

Colagem, ambigüidade, ecletismo, heterogeneidade, hibridismo, fragmentos, mosaico. O conceito de Pós Modernidade é por demais complexo, abrangendo diversas e amplas discussões nas ciências humanas. Vamos aqui simplesmente apontar alguns aspectos presentes no campo da estética. Pós-industrial e sociedade de consumo são palavras chaves para a abordagem do tema.

Como a atitude Kitsch, a atitude pós-moderna não nega a uniformização da cultura de massa, mas a desafia, buscando a diferença, e contestando-a a partir de

¹⁸ MOLES, Abraham. *O Kitsch*. (São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, pág. 223)

suas próprias proposições. Diferentemente da concepção de modernidade, que tem como uma das características a negação do passado, a pós-modernidade, além de não o negar, utiliza os seus elementos, trazendo-os para o contexto contemporâneo. Não se trata de um retorno nostálgico ao passado, mas sim de uma re-elaboração crítica, de *releituras*. É o tempo das citações, das homenagens, da explicitação das influências culturais. Não que isso não ocorresse antes, mas no ambiente pós-moderno há a intencionalidade de apontar tais características. É também o espaço simbólico da confusão, da contestação de valores (ordem, sentido, identidade), da crítica às verdades absolutas. É o momento das interpretações, das múltiplas possibilidades.

Entretanto, na hiper-exposição das imagens, das citações, principalmente quando imersas difusamente no mar do consumismo, e na exacerbação pela mídia, o que ocorre muitas vezes é o esvaziamento dos significados.

Nesse cenário pós-moderno se constitui a configuração do cinema de Almodóvar, caracterizado pela mescla de gêneros cinematográficos, onde comédia e melodrama se fundem na trama de histórias românticas e otimistas.

Em Almodóvar vemos o recurso da metalinguagem, o cinema falando do cinema, ao mesmo tempo homenageando e utilizando as obras citadas como espirais da ação em desenvolvimento no enredo. A inserção de outros textos (visuais, sonoros, verbais) em seus filmes também tem a função de reiteração da própria narrativa, assim como as letras das músicas, a citação do teatro, da dança, de outras manifestações artísticas e dos programas de TV. Em sua filmografia é grande a presença da publicidade, como elemento para criação de paródias e sátiras.

A obra de Almodóvar, polissêmica, permite inúmeras leituras e abordagens, dado à riqueza de seus elementos. As paródias, bem como a presença da inversão de papéis, do clima festivo do corpo, da presença de aspectos *grotescos*, permitem associações com o conceito *Bakhtiniano* de *carnavalização*.¹⁹ O conceito vem da análise da festa popular, onde se dá a celebração e a explosão da liberdade, onde os reis são

¹⁹ STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. (São Paulo: Editora Ática. 1992, Série Temas, vol.20)

destronados e o mendigo é coroado. Homens e Mulheres trocam de papéis; os marginalizados são incluídos, as regras são abolidas, juntamente com todas as restrições e representações oficiais. É o espaço lúdico que ao mesmo tempo inverte e nivela as classes sociais.

O autodidatismo do diretor também é significativo, pois muito das características presentes na realização filmográfica, desde as posições de câmara, os planos, até a sua relação com a direção dos atores, resultam do aprendizado prático e ousado de sua experiência originária. Porém, não estamos falando aqui de um autodidatismo *virgem* de influências. Isso não existe. O diretor teve vontade de estudar, de adquirir conhecimento acadêmico sobre o tema, mas Franco havia fechado as Escolas de cinema, e sua escola foi então a apreciação e a experimentação de filmes. Apaixonado por cinema desde sua adolescência, Almodóvar sempre foi um atento observador e leitor do mundo. E iniciou sua trajetória com pouquíssimos recursos, mas com muito desejo, entusiasmo e colaboração dos amigos, que embarcaram em sua *loucura*.

Esses conceitos, como já dissemos, foram necessários para ambientarmos a obra de Almodóvar. Tendo esse cenário imaginário, essa paisagem esboçada como segundo plano de nossa composição, podemos agora focar nosso objeto de estudo: os Retratos Femininos de Almodóvar.

2 – Maternidade

A maternidade é um dos maiores padrões arquetípicos do feminino. Mistério da fertilidade. Instinto que propicia a gestação, possibilidade de *vir-a-ser*, criação, cuidado, proteção. Símbolo da própria vida, de todos os gestos e atitudes criativas, inventivas. Na ancestralidade da história humana, registros se materializaram nos objetos artísticos e na memória de nossa psique. E a cultura material permitiu que estudos fossem realizados sobre as antigas sociedades onde o culto à *Grande Mãe* se constituía na principal devoção. As primeiras esculturas pré-históricas de cerâmica, intituladas de *Vênus*, *Vênus Paleolítica*, *Vênus Monstruosa*, eram femininas, imagens de mulheres com intencional deformação das partes do corpo relacionadas à sexualidade, enfatizando e ampliando os seios, o ventre, áreas significativas para a transformação, para a realização do grande mistério da gravidez e da nova vida.

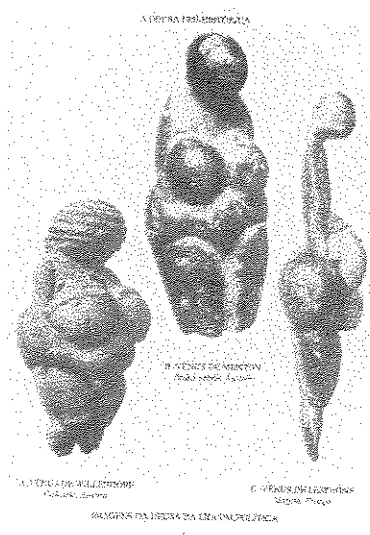


Fig. 4 - Exemplos das esculturas de "Vênus"
Pré-Históricas

Essas imagens, consideradas sagradas, eram utilizadas em rituais de fertilização e celebração, exaltando os aspectos cíclicos da vida / morte / vida.

Segundo Marija Gimbutas²⁰, do Paleolítico Superior até o início da era patriarcal indo-européia na Europa (aproximadamente até cerca de 3.000 a.C) a adoração à Grande Deusa era universal na Velha Europa.

A mitologia nos traz inúmeras imagens das *grandes mães* nas diversas localidades e épocas da história. A grande Deusa Inana na Suméria, Ishtar na Babilônia, Deméter na Grécia, Ísis no Egito, Virgem Maria católica, mãe de Deus, e muitas outras. As Deusas das sociedades mais antigas reuniam em si as principais qualidades e características do feminino, apresentando um caráter multifacetado em seu corpo, diferentemente das Deusas gregas e de outras culturas onde o patriarcado se tornou a orientação predominante. Nestas, os aspectos foram divididos, separados e direcionados para vários corpos. A *Grande Mãe* de outrora foi segmentada, diminuindo dessa forma o poder do feminino (ver cap. 1; 1.1- Glória). Aqui estamos utilizando as deusas gregas como referência, pois a composição psíquica ocidental é derivada do regime patriarcal judaico-cristão, assim como a constelação mitológica do Olimpo, onde Zeus impera após a subjugação do feminino e das religiões matriarcais.

Terra Mater

Na Grécia, três deusas reuniam as principais características do grande feminino: Afrodite, força vital do amor, da sexualidade e da beleza, Hera, mulher de Zeus, esposa, Rainha do Céu e Deméter, a deusa da fertilidade.

A terra, como símbolo de geração e doação, sempre foi associada à maternidade, um dos maiores aspectos da *Grande Mãe*. Deméter é a Deusa da Maternidade, Deusa do Cereal (os romanos a conheciam como Ceres), da fertilidade, das colheitas, da abundância da terra. A Deusa simboliza a doação de alimentos (cereal, agricultura) e também a nutrição espiritual, através dos *Mistérios Eleusianos*, ritual religioso grego de celebração e compreensão da vida e da morte, como elemento de transmutação, de ressurreição. O ritual é a rememoração e a vivificação do mito de

²⁰ GIMBUTAS, Marija. *A "Vênus Monstruosa" da Pré-História* (Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997)

Deméter e Perséfone, sua filha, símbolo da vida / morte / vida. A jovem foi levada contra sua vontade por Hades, o Deus das profundezas abissais, do *underground*, do inferno, para se tornar sua esposa. A mãe, desesperada, procurou sua filha por nove dias, sem encontrá-la. Ao saber do rapto, e de que Zeus tinha ciência do ocorrido, A Deusa se revoltou, e vagando pela terra demonstrou sua mágoa fazendo com que nada mais se reproduzisse, imperando a infertilidade até o momento em que Zeus permitiu o retorno de Perséfone, que ficaria dois terços do ano com sua mãe e o restante no mundo das trevas. Processo de morte e ressurreição, simbolizado na fertilidade da terra como útero, na gestação, ativando de forma arquetípica a configuração de nascimento, morte, passagens, travessias, transformações e renovações.

Deméter era retratada como uma bonita mulher de cabelo dourado, e nas esculturas como figura matronal, sentada. Essa figura matronal nos remete às primitivas esculturas representativas da *Grande Mãe* e também à iconografia de Sant'Anna Mestra, a invocação da mãe de Maria, que se encontra sentada num trono enquanto a *virgem* está em pé, ao seu lado. Sant'Anna está com um livro aberto, ensinando sua filha, a mãe de Jesus. Interessante notar que no catolicismo popular ocorre em homenagem a Santa a Festa da Carpição ²¹. Trata-se de interessante festejo, em que as pessoas devotas levam *terra* (sacos de terra) junto à parte do corpo que necessita de cuidado, ou de restabelecimento da saúde, e então depositam a terra junto ao mastro, que já se encontra *fincado* no solo. A origem da Festa, assim como em outras comemorações da religião católica, tem sua origem nos antigos rituais pagãos de fertilidade. A santa, assim como Deméter, é a terra mãe, o corpo, a nutrição física e espiritual. E de certo modo, a *Virgem Maria*, tal como Perséfone, foi *seqüestrada* para um outro reino, só que, enquanto a filha de Deméter é a *Rainha do Inferno*, a filha de Ana é a *Rainha do Céu*.

²¹ Na cidade de Jacareí - SP, a Festa ocorre na primeira semana de agosto, no Bairro de Santana, zona rural próxima ao Igarapés.

A Terra, A Mãe de Almodóvar

Para iniciarmos neste capítulo a observação dos retratos femininos relacionados à maternidade, abordaremos, primeiramente, a principal figura feminina na vida de Almodóvar: sua mãe, Francisca Caballero, que simboliza também a sua terra natal. O cineasta nasceu numa família humilde em Calzada de Calatrava, um *pueblo* da região de *La Mancha*.

La Mancha é sinônimo de pobreza, atraso social, subdesenvolvimento, emigração forçada. Em árabe, *La Mancha* significa “terra seca”. Almodóvar destaca a força e a característica de luta contida nas mulheres da região, entretanto lembra da dureza, do extremo machismo presente nos homens, da austeridade, da solidão.

....La Mancha – mal que me pese – es un pueblo muy reaccionario. (...) Hay una cosa en la que no puedo estar de acuerdo con mis paisanos: en sus vidas, la ausencia de placer es total, absoluta (...)
Para mí, la imagen del Manchego es la de un señor que el único espejo que tiene es el agua del pozo. En La Mancha ha habido y sigue habiendo mucho suicida. (...)
*La gente de La Mancha se ahorca o se tira al pozo.*²²

Francisca Caballero foi uma verdadeira mulher *manchega*, cercada de todas as características positivas que o adjetivo contém: força, coragem e determinação.

Ele coloca que aprendeu a fazer ficção com a sua mãe. Assim como no filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, ela lia cartas para pessoas que não eram alfabetizadas.²³ Uma vez, Almodóvar percebeu que ela inventava, dizendo coisas que não estavam escritas, e um dia perguntou por que fizera aquilo. Francisca lhe disse: *Pero has visto lo contenta que se ha puesto?* Assim como ela, ele também fazia esse serviço, de escrever cartas, e esse fato autobiográfico também foi colocado na vida da personagem Leo (Marisa Paredes), em *La Flor de Mi Secreto*.

²² Pedro Almodóvar, *La otra España Cañi* (op.cit, pág. 31 e 32)

²³ Artigo *El Último Sueño*, de Almodóvar. O artigo foi escrito quando sua mãe morreu, em 1999 (cf. Anexo 1)

Falar de sua mãe é também falar de sua terra. E é na voz da própria mãe que o Diretor coloca algumas das características da região onde passou sua infância, colocando-a para atuar em vários de seus filmes.

Em *Que He Hecho Yo Para Merecer Esto* ela é D. Paquita, conterrânea da personagem de Chus Lampreave, que interpreta outra *manchega* que sonha em retornar ao *pueblo*.

Em *Mujeres al Borde de um Ataque de Nervios* ela é apresentadora de um programa de televisão, locutora de telejornal, que lê as notícias.

Em *Atame*, ela é a mãe de Marina, a protagonista. Quando a filha liga para ela, pergunta o que está fazendo para comer. Ela responde que é *fritada*, e parece que sentimos o cheiro, não propriamente da fritada, mas o cheiro *da saudade*. Sentimos Almodóvar com saudade da comida de sua mãe, que o tranquiliza (como fala para Marina), dizendo que guardará a comida congelada, e, quando ela (ele) vier, comerá.

Em *Kika*, ela participa novamente de um programa de televisão como entrevistadora: *Hay que Leer Mas*, e também é chamada de *Doña Paquita*. E Almodóvar a coloca como sua própria mãe, que diz para o escritor entrevistado que não vai ler o livro dele, porque está com a vista ruim por causa da diabete, mas que pedirá aos netos que leiam. D. Paquita diz que também é viúva, e dá conselhos ao escritor entrevistado para que se case novamente, pois *a solidão é muito triste, os dias são escuros, as noites são longas*, então o filho, que é o *diretor do programa*, a coloca ali para representar, para poder ficar perto dela, já que é um homem muito ocupado, e quase não tem tempo de visitá-la.



Fig. 5 – Francisca Caballero
D. Paquita, em *Kika*

A emblemática atriz Chus Lampreave também é a presença de *La Mancha*, memória da terra. É, principalmente, através das personagens que ela interpreta que as características das mulheres da região são reveladas. A culinária, os conselhos da sabedoria popular, a religiosidade, a mulher fofqueira do interior, a aspereza, a aridez e a solidão do lugar.

Em *Que He Hecho Yo Para Merecer Esto* ela interpreta a avó, uma típica *manchega* que mora com o filho em Madri, mas sonha em voltar para sua aldeia. Pão dura, ela gosta de bolinhos (doces que esconde em seu quarto), de sacos plásticos, de cemitério e de dinheiro. Ao final do filme, ela consegue ir morar novamente no *pueblo*, na companhia de seu neto. Almodóvar, indagado sobre a personagem, coloca:



Fig. 6 – Chus Lampreave
La abuela, em Que he hecho yo para merecer esto!

*Lo he sacado de mi madre y sus vecinas, de sus conversaciones y de su espíritu; es un compendio de frases y de la mentalidad que yo he visto en mi madre*²⁴

Outro significativo retrato da mulher rural vivido pela atriz é a mãe de Leo (Marisa Paredes) em *La Flor de Mi Secreto*. Ela vive com a outra filha (Rossy de Palma) em Madri, infernizando a vida da pobre. Também deseja voltar para a aldeia, e também consegue, juntamente com Leo, que tem em sua mãe e em sua terra o *remédio* necessário para sua depressão.

²⁴ Pedro Almodóvar, *La otra España Cañi* (op. cit., pág. 32)

Outros papéis se somam, tal como a mãe dominadora de Eva (*Matador*) e as vizinhas fofoqueiras e enxeridas de Pepa (*Muheres...Nervios*) e de Benigno (*Hable con Ella*).

O extremo ambiente machista que rodeou a infância do cineasta, na região da *Mancha*, é vingado na forte representação das *Almodovarianas*. Segundo Almodóvar, quem pensa que *la ley Del Deseo* é um filme autobiográfico está enganado, pois o filme que fala muito dele se chama *E o Vento Levou*²⁵. Ele diz que se Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) não tivesse nascido em Atlanta, teria sido uma *manchega* perfeita. Sua relação com a terra, sua força, seu caráter *capaz de tirar leite de uma azeiteira*, são características típicas dos camponeses da sua região.

Almodóvar sempre faz questão de enfatizar o significado especial de sua mãe em sua vida. Divertidamente ele coloca que sempre teve *complexo de Édipo*, porém nunca foi correspondido. O primeiro modelo feminino de um homem é a sua mãe, elemento preponderante na constituição da *anima*, o lado inconsciente contrasexual da psique. E o modelo de Almodóvar é forte, inventivo. Através de seus filmes, de suas histórias, personagens, ele flui com sensibilidade e inteligência os aspectos criativos de sua psique, trabalhando o seu lado *feminino*.

Iremos observar retratos de mulheres *mães*. São muitas em sua filmografia, ao contrário dos pais, que são raros. Há mães devotas, amáveis, mas também mães ausentes, dominadoras e opressoras.

Um exemplo de mãe opressora é a mãe de Angel (Antonio Banderas) em *Matador*, uma fanática religiosa da *Opus Dei*, que enlouqueceu o filho. Almodóvar, em uma cena de *Matador*, coloca a mãe atormentando o filho numa imagem deformada por um espelho, como um retrato de um pensamento *deformado* pelo fanatismo religioso.

²⁵ *Scarlett O'Hara, Uma Manchega Perfeita*, em Patty Diphusa e Outros Textos (op. cit., pág. 109)



Fig. 7 – Julieta Serrano
Berta, a mãe opressora, em *Matador*

Em *La ley del Deseo* a mãe de Antonio (de novo Antonio Banderas) também é uma mãe castradora.

Iniciaremos nossa observação das *almodovarianas* com Glória, uma mãe sofrida que trava uma verdadeira batalha cotidiana com o contexto familiar, social e cultural de seu meio. Luta para conseguir sustentar os filhos, que parecem alheios e ausentes. Ela ainda é um retrato de mulher comum nos dias de hoje, feminilidade perdida, exausta, fruto de desigualdades sociais e de um regime patriarcal.

Em seguida, os retratos de duas mulheres: Rebeca e Becky, uma relação competitiva entre mãe e filha, onde ódio e amor se confundem, apontando conflitos que ocorrem devido à separação precoce da menina abandonada pela mãe, que prioriza sua carreira.

Elena, o terceiro retrato materno, é também uma analogia com o renascimento de uma cidade (Madri) país, que se liberta e inicia uma nova vida após a ditadura militar imposta por longos anos. É a gestação e o parir da liberdade da cidade, da liberdade de Elena. O foco da maternidade aqui se encontra no *dar a luz*.

Finalizando o primeiro capítulo, Manuela simboliza o aspecto materno em sua amplitude, magnanimidade e sofrimento. A principal vocação de sua vida é cuidar dos outros, nutrir, proteger, mesmo após enfrentar a grande dor de perder um filho.



2.1 – Gloria (*Que He Hecho Yo para Merecer Esto!!*)

Sinopse

Gloria (Carmem Maura) é uma mulher que vive com seus dois filhos, a sogra e o marido num condomínio do subúrbio de Madri. Completamente insatisfeita com sua vida ausente de prazer, ela tem que, além de cuidar de sua casa, trabalhar como faxineira para obter o dinheiro que o marido não consegue oferecer. Esgotada, e no limite, Gloria procura nas drogas (pastilhas de anfetaminas) algo que sustente sua vida. O marido é machista e intolerante. Seu filho mais velho, de 14 anos, vende drogas, o mais novo, de 12, é homossexual e garoto de programa precoce, e é *adotado* por um dentista com o consentimento de sua mãe. Cristal (Verônica Forqué), sua vizinha e amiga, é uma prostituta que sonha em morar nos Estados Unidos. Sua sogra (Chus Lampreave) também vive com a família em Madri, mas sonha em voltar para a terra natal, no interior.

Seu marido trabalhou como chofer na Alemanha com uma atriz, da qual se tornou amante, e para ela escrevia cartas falsificadas de Hitler, pois tem a habilidade de imitar letras. Em Madri, conheceu um homem no táxi, Lucas (escritor frustrado), também cliente de Cristal, que quis explorar, sem sucesso, a idéia de realizar um livro de memórias de Hitler, aproveitando os dotes de seu conhecido falsificador. O projeto não se realizou, pois Glória, em uma de suas brigas com o marido, na cozinha, pega uma coxa de pernil e bate na cabeça deste, que morre instantaneamente. A única testemunha do crime é o lagarto de estimação da *abuela*, chamado *dinheiro*. Após o crime, ela assa o pernil, e a polícia nada descobre.

Gloria continua sua luta. Reforma sua cozinha com a ajuda da filha de uma de suas vizinhas, uma criança com poderes paranormais. A sogra e o filho mais velho vão para o campo, morar na aldeia. Absolutamente só, e não mais suportando sua vida miserável ela se dirige para sacada do prédio (rodeado de mais cinzentos prédios), com intuito de se suicidar, quando vê seu filho mais novo chegando. Com o seu retorno para casa, Gloria encontra uma razão para viver.

Retrato: Gloria

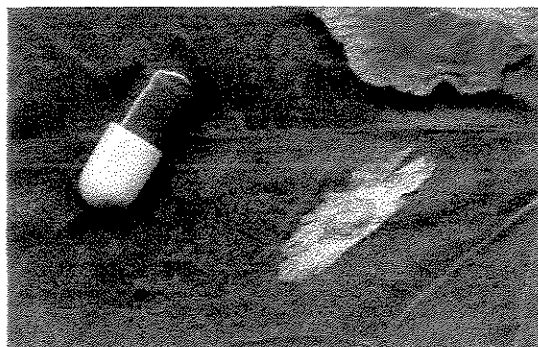


Fig. 8 - Retrato simbólico: Glória

Gloria é o retrato da mulher que não tem tempo para si mesma. Vive para os filhos e para o marido. De semblante exaurido pelas dificuldades financeiras e pela opressão de seu contexto social e familiar, suas vestes são simples e sem nenhum toque pessoal. O retrato de Gloria remete a uma paisagem dura, ressecada e árida, entretanto, entre anfetaminas para acalmar e esconder a feminilidade perdida se esconde, latente, a semente, sopro de renovação; semente voadora que se lança ao ar sem esperar a atitude agrícola, pois querendo ou não, o corpo e a alma da sofrida mulher reclamam e clamam seus direitos esquecidos.

Contexto: Inverno, Estagnação

De todos os filmes, provavelmente este é o mais crítico em relação ao contexto social de uma Madri que recebe migrantes em busca de uma vida melhor, assim como em toda metrópole. Nele se encontra um paralelo com as raízes da vida de Almodóvar, através do registro de sua origem social desfavorecida, pobre e carente.

Ele reconhece no filme influência do cinema neo-realista italiano, por estar presente uma significativa consciência social. Como característica presente na sua filmografia, nesta fita também há a mescla de gêneros cinematográficos: neo-realismo, melodrama, elementos cômicos. Inverno, securo e aridez na paisagem da mesmice.

Esta também é a obra menos colorida de Almodóvar, com predomínio de cores neutras. O ambiente que cerca a vida de Gloria e de sua família é a periferia da cidade; um condomínio com vários prédios populares. E, muitas vezes, as dificuldades financeiras apontam que seria melhor ter permanecido no campo. Esse sentimento se faz presente na voz da *abuela*, que não suporta a frieza da cidade, frio da temperatura, frio de afeto. Assim como o inverno, a estação simbólica dessa obra é a carestia, a paisagem sem cor, sem flores, sem frutos.

O elemento Kitsch, diversamente dos ambientes decorativos dos outros filmes, se apresenta de uma maneira natural, marcando a intencionalidade realista da fotografia. Trata-se do Kitsch espontâneo, pois não foi reordenado, composto esteticamente. A casa de Gloria retrata um cenário real de uma família de classe baixa, com um clima interiorano e um quadro (reprodução) de Jesus na parede.

Gloria: Uma Vida em Marrom

O retrato feminino que observaremos é um dos mais marcantes dentre as almodovarianas. Diferentemente das outras heroínas, e muito particular na representação das mulheres em Almodóvar, Gloria é submissa ao marido machista, e leva uma vida solitária e miserável. De todas as mulheres, é a que simboliza e traduz a opressão do regime patriarcal, da cultura dominante repressora do feminino.

A figuração de Gloria é marcada pela ausência absoluta de prazer. Não há prazer nas atividades domésticas, nem na família, nem no casamento. As atividades domésticas são as suas principais companheiras.



Fig. 9- Carmem Maura em *Glória*

Como nos comerciais, embora a imagem dela seja um anti-comercial pois sua aparência não demonstra nenhuma satisfação, a *dona-de-casa* lava roupas, louças, cozinha. Há uma cena em que ela *cheira* o detergente, como se fosse uma droga. Ela necessita respirar algo além do ar de sua casa.

A vida sexual com o marido é insossa, sem romantismo; o marido a usa como um objeto, e nem se importa com o seu prazer, que percebemos, não é satisfeito. E Glória não consegue encontrar prazer nem de forma extra conjugal. Nas cenas iniciais do filme, ela faz faxina numa academia de lutas marciais, quando um homem a chama, insinuando que a deseja. A tentativa sexual é frustrante, pois o homem é impotente.

Falta tudo na vida de Gloria. Falta-lhe a própria alma, sopro, *anima*, vida. Os aspectos de sua feminilidade estão todos em letargia: seu poder criativo, seu ser mulher/amante, seu corpo, sua maternidade. O filho mais velho se relaciona melhor com a avó, e o mais novo, homossexual precoce, ela “entrega” para o dentista. Para ela, que não tinha dinheiro nem para pagar a passagem da ida ao dentista, parece uma boa solução deixar que alguém com uma melhor situação financeira cuide de seu filho.

O Feminino Reprimido

Gloria é o símbolo da estagnação, da depressão, do feminino reprimido. Da mulher que se esqueceu e se perdeu em meio à cotidianidade e às imposições culturais e sociais de seu tempo. Agarra-se aos comprimidos de anfetaminas para conseguir

cumprir suas tarefas. Tarefas alheias ao seu desejo, aliás, ela não tem desejo. Todas as ações são para os *outros*, para fora de si mesma. Glória está ausente de si mesma. Ausente de passado e de futuro, e também do momento presente, porque nesta ausência de *si mesma* ela foge como pode. Ao não conseguir comprar drogas (anfetaminas) na farmácia por estar sem receita, ela diz à balconista que *não agüenta a alma*.

Gloria é como uma escrava do marido, do seu meio, do seu tempo e de sua própria natureza aprisionada. Seu *ser mulher*, inexistente, é o vestígio de uma sociedade patriarcal dissociada, que sofre pela ausência do feminino.

Segundo Riane Eisler, desde os primeiros passos da arqueologia, no século XIX, já foram realizadas pesquisas que evidenciaram a existência de sociedades onde as mulheres não eram subordinadas aos homens. Em seu artigo *A Deusa da Natureza e da Espiritualidade* ²⁶ ela coloca que na antiga organização matriarcal, ao contrário do patriarcado, não há evidência de dominação. Essa interpretação deriva do nosso olhar que lê historicamente o registro das sociedades dominadoras. A cultura matriarcal poderia ter se desenvolvido como comunidades de parceria entre o masculino e o feminino, não tendo na diversidade sexual a divisão entre inferioridade e superioridade. A arqueóloga Marija Gimbutas registrou e documentou que havia na Grécia e nos Bálcãs uma civilização primitiva denominada por ela de *Velha Europa*. Invasida por criadores de gado (*Kurgans*) das regiões áridas do nordeste, de cultura *patrifocal* a civilização foi dominada e teve uma transformação radical, finalizando uma era matrilinear, pacífica, sedentária, amante da arte, e sendo marcada pela dominação masculina e guerreira. Segundo Jean Shinoda Bolen ²⁷, esses invasores julgavam-se povo superior, e destronaram a *Grande Deusa* com as sucessivas invasões (4500 a 2400 AC). A *Grande Deusa* era cultuada como doadora e destruidora da vida, natureza,

²⁶ O artigo consta na publicação *Todos os Nomes da Deusa*, onde a autora, juntamente com Joseph Campbell, Marija Gimbutas e Charles Musès refletem sobre os antigos cultos às deusas e suas evidências históricas, arqueologias, míticas (op. cit. pág. 11).

²⁷ BOLEN, Jean Shinoda. *As Deusas e a Mulher* (op. cit. pág. 44)

espiritualidade, fertilidade, criatividade, e, com o seu destronamento, a cultura patriarcal se estabeleceu à *força*, incorporando as características femininas à sua religião. O *Grande Feminino* não desapareceu, mas perdeu seu poder devido às subdivisões de suas qualidades, depositadas em múltiplas deusas.

Juntamente com a diminuição do poder da *Grande Deusa*, as características do feminino também foram relegadas a planos inferiores, tais como a sexualidade sagrada, as atividades artísticas, o ócio (*criativo*). E as mulheres e seus símbolos foram associados ao pecado. A religião patriarcal tornou-se a grande responsável pelo sectarismo das qualidades femininas, embora seus símbolos, ocultados e deturpados, tenham resistido nos registros artísticos, mitológicos, na psique ancestral coletiva.

O masculino e o feminino foram reduzidos e aprisionados na realidade física. Carl Gustav Jung apontou o problema da dissociação como a principal patologia do homem ocidental. E coloca como essencial à integração da natureza contrasexual presente na psique de homens (*anima*) e mulheres (*animus*) como caminho para realização do *Processo de Individuação*. Segundo Jung, este processo se faz presente na psique de todos, buscando trazer à luz da consciência os elementos inconscientes (sombra, *anima* ou *animus*), com objetivo de integração da psique através de seu centro regulador, o *Self* ou *si mesmo*.²⁸

As mulheres reprimiram a sexualidade (principal tabu religioso), e também sua natureza de iniciativa e de ação, simbolizada pelo *animus*, e tiveram que se encaixar nos moldes compartimentados, permitidos e autorizados pela sociedade. Os homens também se perderam, não integrando sua natureza psíquica feminina e identificando-a somente no exterior.

Após um longo percurso de indesejáveis *fogueiras históricas*, onde o homem usou o fogo para extinguir livros e pessoas com resquícios da *Grande Deusa*, a figura da mulher, e o âmago do feminino retornam fortes e gradualmente na mentalidade do homem contemporâneo.

²⁸ Na obra *O Homem e seus Símbolos*, organizada por Jung, esses conceitos são expostos de forma clara e acessível. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira)

Atualmente, pós-revolução feminista, e com a revalorização dos valores femininos, caminhamos para uma compreensão não de disputa, mas de parceria igualitária entre os sexos. Embora o conceitual errôneo do feminismo radical ainda provoque confusões, pois algumas mulheres querendo ser e agir *como homens* não percebem que só aumentam a essência do patriarcado. Entretanto, essa experiência foi imposta, pois sem as características masculinas as mulheres não teriam sido valorizadas enquanto personalidades de respeito. Agora é que devemos aumentar a atenção sobre este aspecto, pois o caminho é o da integração do masculino e do feminino. Se as mulheres virarem *homens de saias*, a *Grande Deusa* continuará distante, e o mundo do trabalho, da servidão, da luta pelo poder, continuará a sufocar o feminino, e conseqüentemente a natureza, a terra nutridora, a própria *anima* do planeta.

Oswald de Andrade, em *A Crise da Filosofia Messiânica*²⁹ comenta que o mundo se divide, ao longo da sua história, em matriarcado e patriarcado, existindo uma cultura antropofágica (matriarcado) e uma cultura messiânica (patriarcado). No matriarcado a sociedade não se dividia em classes, tendo como características: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e a ausência de estado. Com a revolução patriarcal se estabeleceu o filho do direito paterno, a propriedade privada do solo e a luta de classes:

*A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o próprio homem para fazê-lo seu escravo (...)
De fato, da servidão derivaram a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. Criaram-se a técnica e a hierarquia social. E a história do homem passou a ser, como disse Marx, a história da luta de classes.*

Oswald continua apontando que a classe sacerdotal se sobrepôs às outras, e que a idéia do ser supremo, com as suas recompensas e punições foi essencial para o homem suportar sua condição de escravo. E o messianismo se tornou a mola fundamental do patriarcado. Entretanto, após colocar um longo percurso histórico do

²⁹ Tese realizada para concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*, São Paulo: Editora Globo, 1990)

pensamento filosófico e do poderio messiânico, ele conclui que o escravo desaparecerá assim que a mecânica o substituir, *quando os fusos trabalharem sozinhos*. E então o ócio terá que ser reconquistado, como era presente na sociedade *paradisiaca* matriarcal. Conclui também dizendo que *só a restauração duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da filosofia*.

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapien, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.

A filosofia de Oswald de Andrade, escrita na década de 50 ecoa fortemente na contemporaneidade, onde a criatividade é a matriz do sucesso. As instituições (Escolas, Empresas, Hospitais, etc) investem na humanização, na valorização emocional, no aspecto lúdico como o principal canal inventivo e agente transformador da sociedade.

Retornando ao retrato de Glória, e sua servidão escrava, percebemos que nela Almodóvar materializa os malefícios do regime patriarcal, tanto nessa representação feminina quanto na ambientação das classes sociais desfavorecidas, onde as pessoas se agrupam em condomínios homogeneizados e desprovidos de cuidados estéticos. Como diz uma personagem do cinema brasileiro (*Domésticas, O Filme*, de Fernando Meirelles e Nando Olival, 2000): Por que tudo que é de pobre tem que ser feio e desorganizado?



Fig. 10 – Residência de Glória

Gloria vive nesse amontoado de pessoas, e diferentemente das propagandas de eletrodomésticos norte-americanas da década de 60, onde as mulheres apareciam felizes com seus aspiradores e liquidificadores numa imagem de *liberdade*, ela se encontra presa. Presa à falta de dinheiro, ao marido machista, aos filhos que não pode *nutrir*, aos afazeres domésticos, ao seu corpo desprovido de prazer. E no clima desértico de sua alma, a dúvida: *Que he hecho yo para merecer esto?*

A mulher Selvática

O corpo e a alma de Gloria clamam. Os mesmos instrumentos símbolos da escravidão e acompanhantes de sua solidão, ou seja, suas atividades de dona-de-casa, serviram como arma contra seu marido. Este, além de lhe contar que iria recepcionar a ex-amante alemã, ainda quer que sua *escrava* passe sua camisa para o encontro. Na cozinha, no auge da discussão, Glória dá um golpe na cabeça do marido, com a própria comida que ia fazer para ele, um grande pedaço de pernil. Sem hesitar, ela assa a prova do crime. No gesto assassino da mulher, simbolicamente encontramos a fúria do feminino reprimido, da mulher aprisionada, com a ressurreição da *mulher selvagem* numa explosão irracional, ato instintivo de auto-preservação.

Segundo Clarissa Pinkola Éstes, em *Mulheres que Correm com os Lobos*³⁰, do ponto de vista da psicologia arquetípica, a *mulher selvagem* é a própria alma feminina, a origem do feminino, a força da vida-morte-vida, como a *Grande Deusa*, ou Inana, Istar. E a mulher aprisionada, assim como Gloria, vai minando, ressecando, até a crítica situação limite: morrer ou viver. E o *self selvagem* de Glória numa explosão instantânea, se manifestou em segundos contra o marido opressor, contra as injustiças sociais, a miséria, contra o desamor a si mesma.

O Ninho Vazio

³⁰ ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. (Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997).

Pós-assassinato do marido, o arquétipo feminino da maternidade parece ser o único ativado na vida de Gloria no momento, e mesmo assim, meio difuso. A filha de sua vizinha, que sofre com a mãe, uma costureira também com extremas dificuldades com sua feminilidade, que foi abandonada pelo marido e faz da vida da menina um inferno, diz a Gloria que gostaria de ser sua filha. A menina tem poderes paranormais, associado com o aspecto da natureza feminina, como as bruxas queimadas durante longos períodos da história. Como o elemento feminino que aparece nos contos-de-fada para auxiliar o herói (heroína) no auge da exaustão, ela ajuda Gloria com seus poderes, quando esta resolve *exorcizar* sua cozinha. A cozinha é o lugar da mudança necessária e emergencial. Ambiente onde ela passou grande parte da vida para servir o marido, onde matou o marido. Com o poder da mente, a criança auxilia rapidamente Glória a empapelar, colocando novos e coloridos papéis de parede.

O fato de Gloria sentir o desejo de mudar a cozinha também indica a necessidade que ela tem de cuidar de alguém, de nutrir, de se sentir necessária. E esse sentimento é ampliado quando ela se encontra absolutamente sozinha. Sua sogra e seu filho mais velho foram morar no interior.

Sofrendo a síndrome “do ninho vazio”, Gloria, numa dramática seqüência final do filme, percorre cada cômodo da casa, afirmando e confirmando cada vez mais sua solidão.

Sua casa é uma extensão de seu corpo. E seu corpo é uma paisagem feia, árida, onde a terra seca parece infértil. E não encontrando *nada* dentro dele, ela sente uma pulsão de morte, resolvendo extinguir sua própria vida, já que ela aparentemente não mais existe. Ao se debruçar sobre a sacada, de onde pretende se atirar, ela vê seu filho mais novo, que retorna. Ele lhe diz que voltou, pois é muito novo *para se prender a alguém*. Ao abraçar seu filho, Gloria reencontra um elo de vida. É como se ele *penetrasse* novamente em seu corpo, fecundando sua paisagem interior.

Assim como a volta de Perséfone para junto de sua mãe Deméter, que simboliza o retorno da fertilidade, o reflorescimento da natureza após o inverno, o ciclo da vida-morte-vida, Glória encontra na maternidade o caminho para redescobrir-se, primeiros vestígios de vegetação anímica.



2.2 - Rebeca e Becky: Competição e Redenção (*Tacones Lejanos*)

Sinopse

Becky Del Páramo (Marisa Paredes) é uma artista (cantora, atriz) que teve, como principal preocupação de sua vida atingir o sucesso em sua carreira. Rebeca (Victoria Abril) é sua filha, sua fã e admiradora, que a ama e a odeia por ter sido por ela abandonada.

Quando criança, Rebeca já idolatrava e gostava de imitar sua mãe. Seu padrasto era um estorvo tanto para os planos de sua mãe, que queria aceitar um convite para trabalhar no México, como para ela, pois sem ele poderiam ficar juntas. Ela troca intencionalmente os remédios de seu padrasto, ocasionando um acidente que o leva à morte. Pensando que assim teria sua mãe só para ela, Rebeca tem uma grande decepção, pois Becky vai embora em busca de sua profissão, e só retorna a Madri depois de quinze anos, quando sua filha já é uma mulher. E uma mulher que se casou com um ex-amante de Becky, Manuel (Feodor Atikne).

Becky voltou definitivamente a Madri, o que agrada e amedronta sua filha, que teme perder o marido para sua mãe, pois sabe que seu casamento está acabado.

Rebeca tem um amigo transformista que imita sua mãe, *Femme Létal*, a verdadeira Becky Del Páramo. O travesti é uma criação do Juiz Dominguez (Miguel Bosé), que utiliza personagens para investigar crimes, e é apaixonado por Rebeca.

Manuel é assassinado e mãe e filha são suspeitas. Becky, não tendo resistido à sedução, estava tendo um caso com o marido da filha. Quem investiga o crime é Dominguez. Rebeca noticia (ela trabalha como locutora âncora de um telejornal) ao vivo que matou Manuel, e vai para prisão, onde depois se contradiz e alega inocência. Com a ajuda do juiz, em breve é libertada, mas as investigações continuam. Dominguez revela quem é para Rebeca, e diz que sabe que ela está esperando um filho seu.

Becky passa mal durante um Show, e sua filha tem ciência de sua grave enfermidade, e de que irá morrer em breve. Para salvar sua filha, que é realmente a assassina do marido, e se redimir de sua culpa, Becky assume a autoria do crime,

deixando suas impressões digitais na arma utilizada, como prova. Ao lado de Rebeca, Becky morre na casa onde nasceu.

Espelhos, Ecos e Clones

Becky nunca teve olhos para Rebeca, somente para si mesma. Enquanto espera sua mãe no aeroporto, a filha retira da bolsa um par de brincos, objeto do passado que se constitui num elo, materialização da memória, e o coloca. Ela recorda um passeio na *Isla Marguarita* (1972), onde estão ela, sua mãe e seu padrasto. A menina olha para a mãe como quem observa uma estrela brilhante, iluminada, e fica radiante ao ganhar um par de brincos *iguais aos dela*. Enquanto a filha, já adulta, continua querendo ser *como ela* a mãe continua somente enxergando sua própria imagem. E entre as duas, o travesti *Femme Fatal* enquanto multiplica em série a figura da *estrela mãe*, encontra e quer conquistar a *filha*.

Rebeca e Becky: Competição

A admiração da filha, que tem na imagem da mãe seu modelo, traz o desejo de estar junto a ela, de imitá-la, possuir os mesmos objetos de afeto, de ser não simplesmente semelhante a ela, mas de ser *como ela*. A separação / corte talvez tenha trazido à Rebeca a consciência de que não são a mesma pessoa, e o sentimento de competição é adicionado à mescla de admiração, amor e ódio.

O processo natural de separação da mãe, que permeia o amadurecimento das mulheres, quando ela passa de filha à mulher e mãe, foi rompido na vida de Rebeca. Sua mãe a abandonou num precioso momento de sua infância, quando guardava uma forte admiração e idolatria por ela.

A relação mãe e filha, construtiva ou destrutiva, tem sempre uma presença de competição, variando em diversas formas e intensidades. Assim como Deméter e Perséfone são consideradas as duas faces de uma mesma mulher, que contém em si a *virgem* e a *mãe*, a morte e a vida, a relação de *continuidade* presente na psique de

ambas, tem que atravessar a linha divisória, que a fará *outra*, uma pessoa com identidade e personalidade própria. A mulher, assim como *Perséfone*, tem que ritualisticamente se distanciar do ambiente psíquico materno para construir sua própria identidade. Se Core, a *jovem*, não tivesse sido raptada por *Hades*, nunca se transformaria em *Perséfone*, a mulher *Senhora* dos mistérios da feminilidade, símbolo da interiorização, do silêncio necessário à sabedoria. *Continuaria* para sempre sendo a *filha da mãe*, uma eterna Core. O seqüestro de Core é associado com o ritual de casamento, quando a mulher se transforma e se iguala à mãe. Entretanto, quando essa separação psíquica não ocorre de forma natural e construtiva, os desejos de mãe e filha podem se confundir, e a filha, na tentativa de se transformar *simbolicamente* na mãe, pode perder (ou nunca ter encontrado) sua verdadeira identidade, e querer se transformar literalmente na mãe, como Rebeca.

Retrato: Becky

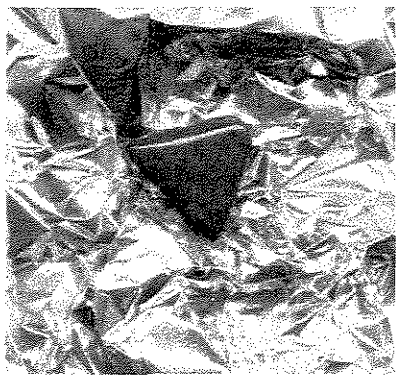


Fig. 11 - Retrato simbólico: Becky

A estrela Becky é vaidosa. É o retrato de uma bonita mulher, cantora de talento que atingiu o sucesso após ter seguido e perseguido esse caminho. Ela não hesitou em deixar a filha para seguir em busca de sua carreira. Por passar muito tempo consigo mesma, não consegue se conhecer de verdade, e *sempre foi fraca com os homens*. Assim como Narciso, mergulhada em si própria, suas percepções parecem não atingir o

que extravasa sua própria imagem refletida, e o seu retrato é um cenário de reflexos onde seu orgulho se multiplica, inflamado de falsa inteireza.

Espelhos

Becky encontrou no sucesso seu principal espelho. Sua estrela brilhou e subiu, deixando na terra seus admiradores, e com o reflexo reluzente, sua auto-imagem não permitia espaço para outra figura.



Fig. 12 – Marisa Paredes - Becky: Espelhos

Narciso, na mitologia grega, é o belíssimo rapaz predestinado à um trágico destino. Sua mãe, alertada por um oráculo desde o seu nascimento, tentou evitar que o filho se deparasse com a própria imagem. Um dia ele encontrou um lago com uma água cristalina, onde nunca alguém havia se banhado. Ao ver seu rosto refletido, enamorou-se perdidamente de si mesmo, e sofreu por esse amor impossível de ser consumado. Desolado por seu infeliz destino, definhou até morrer de fome e de sede, mirando sua imagem eternamente.

Todos precisamos de um contemplar narcíseo para desenvolvermos nossa estima. Encontrar o amor próprio é fundamental, entretanto, assim como o trágico mito, há o perigo de não conseguirmos sair do espelho e ficarmos submersos na inflação de nossos desejos, voltados exclusivamente para dentro.

Becky, assim como Rebeca, tem problemas de identidade, pois não conseguindo se perceber através do outro, fica sempre com a incompleta imagem de si mesma.

Somente na maturidade, e ao saber de sua doença terminal, ela sentiu a necessidade de se encontrar, voltar às origens, à sua filha, à casa onde nasceu, sua origem humilde. Todo esse retorno foi necessário para não morrer como Narciso, mergulhado em si. Uma versão do mito conta que após sua morte ele se transformou numa flor, origem do nome – Narciso, outra diz que mesmo após a sua morte ele continua se mirando nas águas do Rio Estige, no Reino de Hades.

Becky se salvou, pois depois de novamente falhar com a filha ao fraquejar e se envolver com o marido dela, seu ex-amante, ela revela sua dimensão humana e solidária.

Retrato: Rebeca

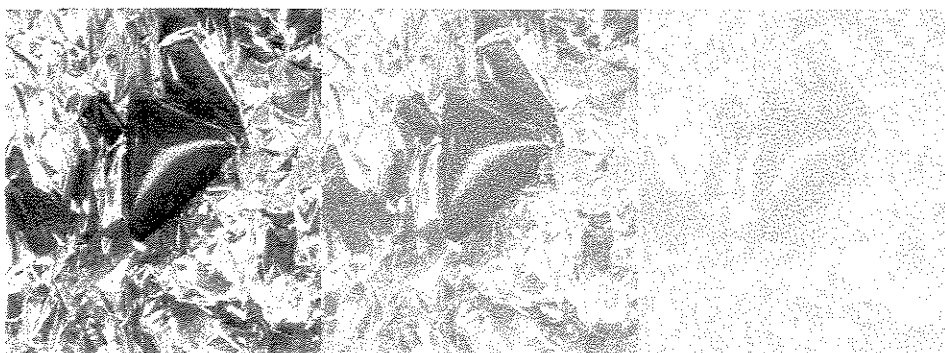


Fig. 13 – Retrato simbólico: Rebeca

Rebeca não vive sua história, sua vida. É uma mulher criança. Toda sua trajetória é orientada para percorrer e imitar os passos de sua mãe. Separada precocemente desta, por quem mantinha grande idolatria, seu retrato é o de um ser ainda incompleto, uma flor que ainda não se deu conta de sua beleza e inteireza.

Ao perder sua mãe, elemento de comparação e competição, ela poderá encontrar sua identidade, e se transformar, de menina à Mulher, de mulher à Mãe.

Ecos

Como já vimos, desde pequena Rebeca gostava de imitar sua mãe. Ao contrário de Becky, que só olhava para si, ela só olhava para o outro, objeto de seu desejo e de afeto: sua mãe. E distante de sua própria interioridade, Rebeca perde sua identidade, ecoando as paixões de sua mãe: objetos, pessoas.

A infeliz história de Narciso, a impossibilidade de se encontrar verdadeiramente com o amor, ressoa em Eco.

Eco era uma ninfa que, a pedido de Zeus, entretinha sua esposa Hera com conversas e histórias, enquanto ele se divertia com as ninfas. Como vingança, a ciumenta esposa de Zeus, ao saber que foi enganada pela tagarelice da ninfa, fez com que ela perdesse o dom de sua fala, ficando apenas a repetir as últimas palavras que ouvia. Quando ela viu Narciso se apaixonou perdidamente, mas o belo jovem, assim como fazia com todos que por ele se enamorava, fugiu. Desprezada e humilhada, a ninfa se refugiou em grutas isoladas nas montanhas e lá permaneceu ecoando restos de palavras que não são suas, até se transformar finalmente numa pedra.

Assim como Narciso, a história de amor de Eco também é impossível. Ele só olha para ele; ela só olha para ele. Assim como Becky, que passa quase toda a sua vida olhando para si, Rebeca olha muito para os focos de sua mãe, imitando e querendo possuir seus desejos. E Manuel, o marido, é o único “troféu” que ela ganhou, ou melhor, que ela pensa ter ganhado, pois a mãe lhe mostrou que podia roubá-lo.

Numa das cenas mais dramáticas do filme, quando Rebeca está na cadeia, ela confessa à mãe que toda a sua vida tentou imitá-la. Cita o filme *Sonata de Outono*, de Bergman, onde o enredo mostra uma relação competitiva marcada pelo ódio entre mãe e filha. A mãe é uma famosa pianista, e a filha, também tenta ser. Becky fica surpresa com a explosão de Rebeca. Em sua percepção embaçada da filha, ela não tinha consciência da intensidade, da admiração e da frustração de Rebeca.

A relação competitiva entre as duas é marcada durante todo o filme. Numa cena Becky diz a Rebeca que ela está bem, pois o *Chanel* lhe deixou *até com cintura*. A mãe parece reforçar: você não tem curvas como eu. A mãe pianista de Bergman pede a filha

que toque algo ao piano, mas o que ela quer é humilhá-la e provar que não chega a seus pés.



Fig. 14 – Victoria Abril - Rebeca

Entre a paixão, admiração, amor e ódio que sente pela mãe, Rebeca não tem consciência de sua vida e de seu corpo, mesmo ao saber de sua gravidez. Mesmo ao assassinar seu marido. A tomada de consciência desse gesto se deu somente quando ela pronunciou *ao vivo*, em pleno programa televisivo que havia o matado.

Na prisão, a voz de sua mãe continua a perseguí-la, através do show na tv. A imagem que antes ela procurava encontrar agora lhe atormenta, pois agora não se trata de representação de imagens, e sim de uma mulher mãe-rival de carne e osso. O que ela buscava no travesti *Fatal* era uma aproximação ilusória da imagem da mãe.

Clones

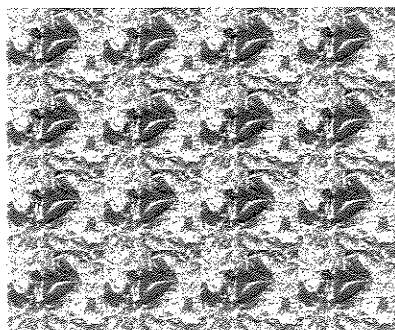


Fig. 15 – Retrato simbólico: *Fatal*

O juiz Dominguez é uma personagem essencial na narrativa. Imitador da *Fase Pop* de Becky, ele se traveste e assim chama a atenção de Rebeca. Quando sentia saudade da mãe, ela ia ver o show de *Letal*. E ele chegou nessa personagem através de sua mãe, uma mulher neurótica, confinada sem motivo real à uma cama (hipocondríaca), que coleciona em álbuns fotos e notícias de seus ídolos. Entre eles: Brigitte Bardot, Madre Teresa de Calcutá, Becky Del Páramo, etc.

Na boate, Rebeca, Becky e Manuel assistem o show de *Letal*, que se transforma na estrela Becky, a *verdadeira Becky*, conforme anuncia a propaganda do simulacro. O travesti reflete seus gestos, dublando sua voz, extensão e fixação do seu brilho. Enquanto canta, a coreografia que executa é repetida por diversos travestis, que, como ondas, reproduzem os gestos. Multiplicação, serialização, clones.

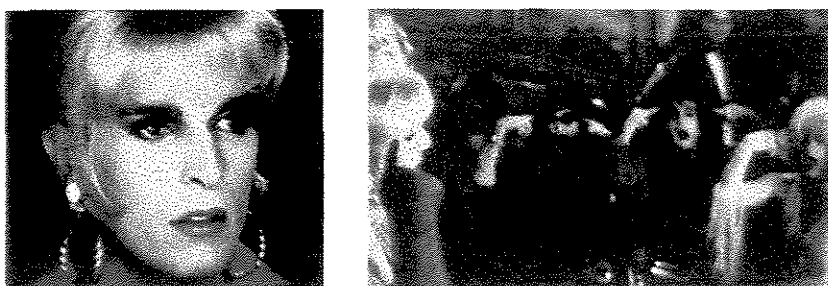


Fig. 16 e 17 – Miguel Bosé – Travesti *Femme Letal*

Rebeca, e *Letal* são ligados pela afinidade: Becky. Entretanto, diferentemente de Rebeca, o juiz Dominguez, a despeito de seus inúmeros disfarces e roupagens, sabe o que deseja. Dominguez, a quer como mulher. E a figuração de Becky retorna, se dirige para Rebeca em forma de homem, quando transa com o travesti no camarim, enquanto ele já se encontra se desnudando de *Becky*.

É ao corpo da mãe que a mulher aspira mais apaixonadamente porque carece do pênis... Ao dar à luz, a mulher entra em contato com a mãe; ela se

torna; ela é sua própria mãe; elas são a mesma continuidade que se diferencia. (Julia Kristeva) ³¹

Espécie de *Anjo da Guarda*, o juiz é como a ponta de um triângulo, onde além de intermediar o processo de libertação de Rebeca, lhe engravida, trazendo os elementos necessários a sua transformação.

Redenção: *Tacones Lejanos*

Becky, para se redimir e auxiliar Rebeca, mente para a justiça assumindo a culpa do assassinato de Manuel. Embora ela sinta o desejo de se confessar antes de morrer, cumprindo uma formalidade cultural com a justiça de Deus, ela diz ao padre que não se arrepende da mentira, e é por este repreendida, pois ele lhe diz que só pode perdoá-la e absolvê-la se ela se arrepender.

Almodóvar questiona o dogma religioso. Pois o que seria o verdadeiro re-ligar de Becky? O *religar* da estrela redimida é ficar em paz com a sua filha, deixando-a livre para que possa reconstruir a sua vida; é ser perdoada pela filha, pelos anos de abandono. Ao morrer, estar em paz com a sua filha é a *extrema unção* necessária para Becky, e é isso o que ela faz.

Na cena final, Becky pede a Rebeca que abra a janela, e morre na casa onde nasceu. A luz invade o quarto no momento em que a mãe está morrendo. Da janela se vê parte da rua, e a câmera foca os sapatos (de saltos altos) de uma mulher andando na calçada. Rebeca, olhando para fora, conta-lhe (a mãe já não escuta) que não conseguia dormir antes de ouvir os seus passos, o som de seus sapatos *perdendo-se no corredor depois de fechar a porta de seu quarto*.

³¹ A citação de Julia Kristeva é baseada na teoria psicanalítica. É interessante observar que nós temos apreciações semelhantes na psicologia analítica, onde as representações arquetípicas de Deméter e Perséfone, Mãe e Filha se apresentam como as duas faces de uma só mulher, como *a mesma continuidade que se diferencia*. (Kristeva Apud. KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da Câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, pág. 85)

Sapatos de salto alto: qual a menina que nunca admirou apaixonadamente os saltos altos de sua mãe, calçando e exercitando um gostoso jogo de equilíbrio em cima de sapatos duplamente maiores que os próprios pés, sendo advertida de que ao fazer isso poderia estragar o sapato? A menina quer caminhar com os *pés da mãe*, ser uma mulher antes do tempo, brincando em ser também a mãe que um dia será. A *mulher-mãe* que já contém em seu corpo de menina.

Rebeca se debruça sobre o corpo de Becky e chora. São lágrimas de perdão e saudade. Não mais tem mãe. Agora será uma mãe e constituirá uma família.

O reaparecimento de Core do interior da terra - o tema arquetípico da primavera - significa sua redescoberta por Deméter, para quem Core havia "morrido", e a reunião das duas. Entretanto, o verdadeiro mistério através do qual se restabelece, enfim, a relação primordial mas em um novo plano consiste na filha que se torna idêntica à mãe, ela se torna a mãe, transformando-se assim em Deméter. É exatamente em função de Deméter e Core serem pólos arquetípicos do eterno feminino - a mulher madura e a virgem -, que o mistério do Feminino se torna capaz de uma renovação infinita. Dentro do grupo das mulheres, as anciãs são sempre Deméter, a Mãe, e as jovens, sempre Core, a Donzela.³²

Narciso se transformou numa flor bela e delicada. Eco se transformou numa pedra, símbolo de transmutação alquímica. Becky, assim como uma estrela, continuará brilhando após sua morte. Em Rebeca a travessia se dará a partir do encontro consigo mesma, com seu passado e seu futuro, crescendo a partir de sua gravidez. A vida contínua se perpetua através de seu corpo de mulher.

³² NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe* (op. cit, pág. 268).



2.3 – Elena / Madrid: O Renascimento de um País (*Carne Tremula*)

Sinopse

Em *Carne Tremula*, que segundo Almodóvar é seu filme mais *testicular*, a representação feminina se apresenta significativamente na metáfora da gravidez. Gestação em corpos de mulheres; gestação de uma pátria/ “mátria”. Em encontros, desencontros e reencontros amorosos, a tessitura da trama é construída a partir de cinco personagens que se entregam e se orientam na busca de seus desejos.

O filme tem início com o nascimento de uma criança (Victor – Liberto Rabal) em um ônibus, no *corpo da cidade*, em plena época de natal. Apesar da época, uma Madri cinzenta e de ruas vazias se apresenta, sob a ditadura do General Franco. Após vinte anos, Victor procura Elena (Francesca Neri), mulher com quem teve sua primeira relação sexual. No apartamento de Elena, que não esperava por Victor, e sim um entregador de drogas, ocorre uma discussão entre os dois, e ela dispara tiros para o alto. Chegam dois policiais, Sancho (Pepe Sancho) e David (Javier Bardem), e na briga um tiro acerta um deles. Victor é acusado e preso.

Quando solto, Victor reencontra Elena casada com David, o policial ferido que ficou paraplégico devido ao acidente. Ela parece outra mulher, sua imagem é transformada. A mulher *sem mãe* é responsável por um orfanato de crianças, e se casou motivada pela culpa do acidente de David. Victor, que estudou várias disciplinas na prisão, vai trabalhar como voluntário na Instituição infantil, e os dois se envolvem sexualmente, amorosamente. Ela, numa sinceridade cortante, conta ao marido sobre Victor, e este sente desejo de vingança. Então, ele faz seu parceiro, o policial Sancho, descobrir que sua mulher Clara (Ângela Molina) o trai com Victor.

Na casa de Victor, para onde todas as personagens convergem, a tragédia do casal em crise - Clara e Sancho - é deflagrada, e a verdade sobre o acidente de David vem à tona: foi seu companheiro Sancho que apertou o dedo de Victor para atingi-lo

propositadamente, pois Clara era amante de David, e seu marido sabia. No duelo, morrem Sancho e Clara³³, que protege Victor.

Elena se separa de David, que vai morar nos Estados Unidos. Unida a Victor, ela se prepara para dar a luz, novamente numa Madri em época de Natal, porém numa nova fase para o país, livre, democrática, em grande desenvolvimento.

Retrato: Elena / Madri

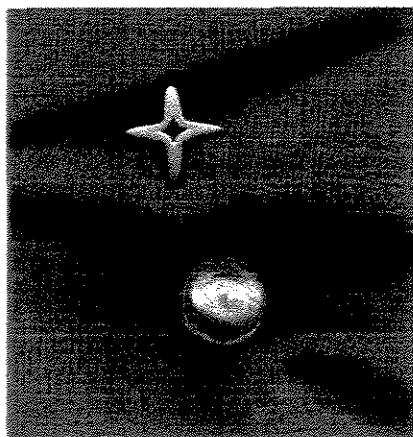


Fig. 18 – Retrato simbólico: Elena / Madri

Nesse tópico do capítulo estaremos enfocando o retrato de uma Mulher e metaforicamente o retrato de uma Cidade. Almodóvar, em *Carne Tremula* coloca Madri, sua *segunda mãe*, como símbolo de gestação, situando o contexto da própria história da Espanha como cenário de sua história. Nasce um novo país, uma época de transição pós uma repressora ditadura. E a natividade é reiterada através do corpo de Elena, uma mulher sensual que *dá a luz*, símbolo de mudança e renovação.

³³ Além de Elena, o aspecto da maternidade também é apontado na figura de Clara, que tem em Victor a figura do filho-amante, o qual lhe desperta sentimento de proteção e cuidado. E é ela também que lhe ensina a arte de como amar e tratar uma mulher, preparando-a para Elena.

O Corpo de Madri (O Corpo da Espanha)

Cresci, desfrutei, sofri, engordei e me desenvolvi em Madri. Realizei muitas dessas coisas em ritmo igual ao da cidade. Minha vida e meus filmes estão ligados a Madri como as duas faces de uma moeda (Almodóvar).

Assim como outras imagens da psique de Almodóvar, as primeiras cenas imaginárias de Madri ele construiu na infância a partir das observações de sua mãe, que lhe contava as coisas da grande cidade, com as *infantas*, as lojas, os passeios. Almodóvar conta que achava que viver em Madri devia ser como viver dentro do filme *Sissi a Imperatriz*. Na adolescência, Madri era o lugar onde os filmes estreavam. Ou seja, para Almodóvar a cidade era um lugar *mítico*, para onde ele sentia que deveria ir. Assim como *Parsifal*, que sentia que na vida cavaleiresca estava o seu destino, e seguiu os cavaleiros, abandonando sua mãe solteira, Almodóvar seguiu sua música interior, e seguiu para a cidade em 1967, aos dezesseis anos. O conto-de-fadas deu lugar à realidade quando lá ele chegou. E a cidade revelou suas imperfeições: ausência de estrelas, poluição, miséria social. Mas, como em todo *verdadeiro amor*, ele não deixou de amá-la. Assim como na composição *Sampa*, de Caetano Veloso, a cidade o encantou com todas as suas múltiplas faces e imperfeições. Enquanto as estrelas se escondiam no céu, a cidade oculta, sob a ditadura, se preparava, em estado vulcânico para se transformar assim que o regime castrador terminasse. Madri estava grávida, gestando em seu centro simbólico um novo tempo.

Nas cenas iniciais do filme, um nascimento se dá em pleno *corpo* da cidade. Cidade que exhibe sua história (materializada na memória de suas construções arquitetônicas), sua beleza que guarda, aguarda, espera, gesta um desejo de liberdade. Liberdade de se fazer ouvir as vozes: pensamentos, manifestações artísticas, criações aprisionadas, larvas contidas de uma Espanha em vigília.

Em Janeiro de 1970, onde a estrela decorativa de natal ainda brilha, a criança nasce numa cidade onde, sob a ditadura Franquista, é decretado *Estado de Excepción* em todo território nacional, onde se proibia toda a liberdade de expressão, de

residência, de reunião e associação e se legalizava a detenção indefinida de qualquer espanhol, sem explicação (suspensão do art. 18 da Constituição Espanhola).

A ditadura do General Franco (1892-1975) reinou absoluta por um longo período da história Espanhola. Militar, político e chefe de Estado (1936-1975), ele foi responsável por um regime autoritário que se iniciou durante a Guerra Civil Espanhola e (1936-1939) e que terminou somente com a sua morte, em 1975.

A Guerra Civil, uma das maiores cicatrizes da Espanha, durou três longos anos, e deixou um milhão de mortos. A atrocidade foi imortalizada numa das mais significativas telas de Pablo Picasso, *Guernica*, nome de uma pequena cidade basca bombardeada e exterminada pelo horror. A guerra foi deflagrada após as eleições de 1936, onde a *Frente Popular*, formada por republicanos, comunistas e socialistas, venceram as eleições contra a *Falange*, partido composto pela alta burguesia, Exército e Igreja Católica. Uma série de violentas manifestações foram associadas pró-Frente Popular, e o General Franco, comandante militar do Marrocos, sob o pretexto da desordem e da impunidade, iniciou uma revolta contra a república. A Frente Popular era composta de operários, camponeses, funcionários e das minorias nacionalistas catalã e basca, e tinha também o apoio da União Soviética e voluntários socialistas de todo o mundo. A Falange tinha o apoio da Alemanha de Hitler e da Itália de Mussolini. Em 1939 a Falange venceu a guerra, e tem início a ditadura Franco. Com o poder ditatorial, a Falange se transformou num partido fascista, extremamente opressor e repressor de oposições políticas. Até a morte de Franco, em 20 de Novembro de 1975, o país viveu sob o signo da ausência de liberdade, sob a luta de manifestantes universitários e de greves operárias. Em 22 de Novembro do mesmo ano, o príncipe Juan Carlos é coroado Rei da Espanha, dando início ao período de transição democrática, onde novas eleições são convocadas.³⁴ A morte do General foi o marco inicial de uma nova Espanha, *livre do medo*.

³⁴ Almodóvar faz uma *paródia* em seu primeiro filme, *Pepi, Luci y Bom*, em que são convocadas as *Ereções Gerais*.

Almodóvar diz que até este filme, ele não havia colocado o assunto diretamente em foco, pois fazia questão de ignorar a figura do ditador, como se ela nunca tivesse existido.

O Corpo de Elena

Elena é filha de um diplomata italiano viúvo. Diversamente das outras personagens femininas de Almodóvar, ela tem um pai, embora ele não apareça no filme. A única cena que faz referência a ele é seu enterro, quando Elena reencontra Victor no cemitério. Ele visitava o túmulo de sua mãe. Ela enterrava o pai. De sua mãe nada sabemos.

A iconografia de Elena se transforma radicalmente no decorrer da obra. Nas cenas iniciais, sua aparência remete a uma mulher selvagem, uma mulher fatal, com grandes e louros cabelos crespos, moldada numa roupa escura e sensual, compondo sua personalidade aparentemente agressiva, agreste. Ela transou com Victor num bar, encontro do qual nem se lembra. Porém, nessa aparência de mulher drogada e perdida, Almodóvar coloca, como veremos também no capítulo *Mulheres Abandonadas* no retrato de Tina Quintero (cena: *Ne me quitte pas*, personagem Ada), a menina contida na mulher, através de uma fotografia de primeira comunhão.



Fig. 19 – Elena menina, vestida de Primeira Comunhão

Além de nos remeter a castidade, ao espaço imaculado de uma mulher em meio à sua solidão, a presença do simbolismo religioso católico aponta para a castração pela *culpa*, que a personagem acarretará após o acidente em seu apartamento. Victor, ao olhar a imagem da menina pura, denuncia a sua *pureza*, pois enquanto a imagem nos mostra a *virgem* menina, ele diz que ela foi a primeira mulher com quem transou. Ali, juntamente à louca fatal, ele era o *virgem*. E aqui Almodóvar coloca um traço comum em seus homens, e incomum nos homens reais, pois como as mulheres (a maioria), que geralmente se apaixonam ao fazer amor, e no qual o ato sexual tem importante significado, alguns, assim como Victor e Ricky (Antonio Banderas, em *Atame!*) se apaixonam pelas mulheres com as quais transam. E assim como Victor, Ricky tem uma única experiência sexual com Marina (Victoria Abril), mas não esquecerá. Existem outros aspectos semelhantes entre esses homens, pois os dois também se destacam por suas idéias fixas e obstinadas.

Elena, assim como a mitológica Helena de Tróia, que devido aos seus encantos, pois era a mortal mais bela, provocou a disputa que culminou na conhecida *Guerra de Tróia*, foi o pivô do acidente e da disputa de dois homens: David e Victor. No apartamento de Elena, onde a citação da obra *Ensaio de um crime*, de Buñuel, antecipa a ocorrência do acidente, os policiais chegam e Elena flerta com David, que leva o tiro. Somente com Victor na prisão, assistindo um jogo da seleção de basquete, ficamos cientes de que Elena está junto com ele.

A Culpa: Transfiguração

Elena parece outra mulher. Sua imagem é agora a de uma pacata, pálida e frágil mulher, de cabelos castanhos, naturalmente lisos, com um olhar calmo e complacente. Como se a *prostituta* se *tra - vestisse* de *santa*.

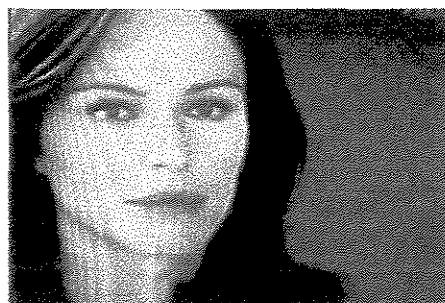


Fig. 20 e 21 – Francesca Néri - Elena

Após se sentir responsável por David ter se tornado um paraplégico, ela passou a dedicar sua vida a ele e a uma instituição filantrópica para crianças carentes. A *mulher sem mãe* é agora *mãe* de muitas crianças abandonadas. A ex-viciada, dependente de drogas, depende agora psiquicamente de seu gesto de caridade como redenção para seus pecados. A mulher sensual de antes, se transfigurou, cedendo espaço para uma constelação arquetípica ativa de maternidade. Porém, de forma dissociada, sua natureza sensual adormeceu.

Apesar do estado em que se encontra seu marido, na cadeira de rodas, Elena tem vida sexual. Porém, a sexualidade é colocada como rotineira obrigação de marido e mulher, e também como uma troca de favores: ela se casou, e ele, *tem que* oferecer prazer a sua mulher, já que esta se sacrificou por ele.

Assim como o corpo de Madri, que na época da ditadura vivia a rotina necessária sob regradadas limitações, mas ocultava uma camada fervilhante, o corpo de Elena também tinha suas brasas vermelhas incandescentes sob a brancura de sua pele. E ela só percebeu a neutralidade de sua vida sexual ao transar com Victor e redescobrir as cores, o sal da composição corpórea esquecida.

Numa cena de sexo extremamente sensual e também amorosa, sofrida, Elena e Victor se amaram, em direções contrárias. Elena agarra as pernas de Victor como se esse gesto de aprisionar as pernas pudesse conter o momento de separação dos corpos, ou o correr do tempo.

Almodóvar, comentando sobre a cena, diz que Elena agarra as pernas de Victor, pois são as partes que *não tem vida* no marido.

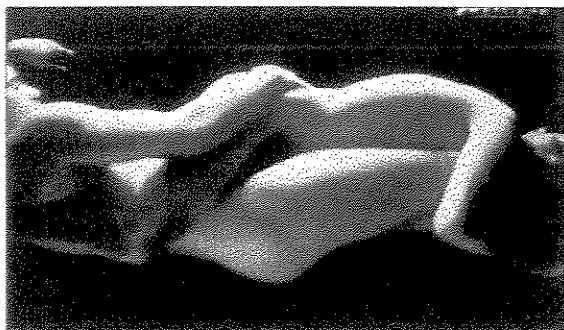


Fig. 22 – Victor e Elena

Mesmo tendo contado ao marido sobre o envolvimento com Victor, Elena resolve ficar com David, pois ele necessita mais dela. Entretanto, seu corpo de mulher está impregnado daquele que lhe trouxe a sensualidade de volta, e a trama do filme os coloca novamente juntos.

A luz

Com Victor, Elena volta a ser uma mulher *feliz*. Sua natureza feminina integra sua sensualidade e sua maternidade, desta vez literalmente vivenciada numa gravidez, prenúncio de boa nova.

A luz dissipa o medo. Na luz podemos ver as cores, imperceptíveis na penumbra e na escuridão. Os *monstros* que vivem na escuridão se *derretem* com os primeiros raios de iluminação. Com a morte do *franquismo* (1975) um novo corpo de país nasce, liberto de amarras. E Elena *dá a luz*, vinte anos depois, numa época de Natal, de renovação. E como coloca Victor: *Há tempo perdemos o medo na Espanha*.



2.4 - Manuela: Vocação Mãe (*Todo Sobre mi Madre*)

PIETÀ³⁵

*Minha miséria agora é completa. Algo sem nome
apoderou-se do meu ser. Imóvel,
como se fora pedra,
o cerne também de pedra.
Apenas uma coisa eu sei:
Cresceste-
...cresceste muito
até alcançar a grande dor
que meu coração não pode compreender.
Jazes, deitado obliquamente no meu colo
E então, então é impossível de novo
te gerar.*

(Rainer Maria Rilke)

Na obra, sucesso de público e crítica e vencedora de significativos prêmios da cinematografia mundial, o autor compõe a narrativa focando a maternidade como fio condutor da tessitura fílmica. Em questão, a grande e maior dor que uma Mãe pode se deparar em seu caminho: a morte de um filho.

Manuela (Cecilia Roth), a protagonista, perde seu filho num acidente (morte), e enfrenta essa imensa tristeza sendo generosa e solidária.

O filme é dedicado às *atrizes que interpretaram papéis de atrizes, a todas as mulheres que atuam, aos homens que atuam e se convertem em mulheres, a todas as pessoas que querem ser mães, e à mãe do autor.*

Sinopse

Manuela vive em Madri com seu filho, Estebán (Eloy Azorin), um adolescente de dezessete anos que deseja ser escritor. Nas cenas iniciais eles assistem ao filme *All About Eve*, de Joseph Mankiewicz (diretor americano criador de grandes personagens femininas da história do cinema). Criado somente pela mãe, ele sente falta da figura

³⁵ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno* (Porto Alegre: Editora Globo, 1976)

paterna como uma metade ausente, uma forma incompleta em sua vida. Ela trabalha como enfermeira num hospital na área de transplante de órgãos, onde dolorosamente é levada a doar o coração de seu próprio filho, que foi atropelado no dia de seu aniversário quando tentava obter um autógrafo da atriz Huma Rojo (Marisa Paredes) na saída do teatro. Em cartaz, *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. Com sua vida vazia, ela parte para Barcelona em busca do pai que seu filho desejara tanto conhecer, para lhe contar sobre o filho. Há dezessete anos ela percorreu esse mesmo trajeto só que ao contrário (Barcelona/Madrid), fugindo de uma vida que não mais lhe cabia. E agora segue à procura do que fugia, seu ex-marido, Estebán, agora um travesti conhecido como Lola (Tony Cantó).

Em Barcelona, Manuela encontra sua amiga Agrado (Antonia San Juan), também amiga de Lola. Ao procurarem emprego, elas encontram a Irmã Rosa (Penélope Cruz), que também amparou Lola.

Ao assistir novamente a peça *Um Bonde Chamado Desejo*, Manuela conhece Huma (Marisa Paredes) e Nina (Candela Peña), as atrizes, e começa a trabalhar para Huma.

Rosa, a freira, está grávida de Lola, e descobre ser portadora do vírus HIV. Manuela, ao invés de sua mãe, é quem cuida e ampara Rosa. Impossibilitada de continuar trabalhando com Huma, ela coloca Agrado em seu lugar. Numa noite de apresentação Huma, que tem com Nina uma relação homossexual tumultuada, brigam seriamente e não comparecem para a realização do espetáculo. Agrado entra em cena e arranca risos e aplausos da platéia contando sobre sua vida, desfilando uma lista de cirurgias estéticas realizadas e seus respectivos preços, para ao final concluir sabiamente que *custa muito ser autêntica, mas nessas coisas não se pode economizar, pois uma pessoa é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma*.

Chegado o momento de Rosa dar à luz, e antes de morrer, ela pede à Manuela que cuide de seu filho. No cemitério, finalmente, aparece Lola, que também está morrendo. Manuela conta sobre o filho que tiveram, e depois leva até Lola seu filho, o bebê de Rosa, para que o conheça. Leva também uma foto de seu Estebán.

Devido à situação insustentável com a mãe de Rosa, Manuela retorna à Madri com o *novo Estebán* em seus braços para criá-lo com amor e dedicação, longe de preconceitos e neuroses.

Dois anos depois volta à Barcelona, dessa vez não mais fugindo, e sim para participar de uma conferência sobre AIDS. O exame de Estebán deu negativo em tempo recorde e seu caso será estudado pela comunidade médica/científica.

Na cena final, no camarim do teatro estão juntas: Manuela com a criança, Agrado (que continua trabalhando no teatro), e Huma, que não está feliz, pois Nina se casou, voltou para sua cidade natal e teve uma criança “feíssima”.

Retrato: Manuela

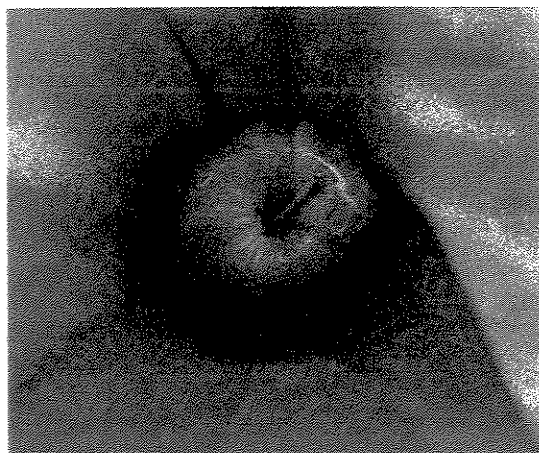


Fig. 23 — Retrato simbólico: Manuela

O retrato de Manuela é o aspecto materno em sua plenitude. Proteção, aconchego, cuidado, carinho. O calor do útero, a sexualidade como signo de sagração, de criação da vida. O corpo como um vaso, recipiente do sangue originário. E a dor da morte de um filho, sangue e sentidos esvaídos. Contudo, os grãos persistem, e o corpo continua aberto a novos acalantos.

Vida, Morte, Vida

Almodóvar, através de Manuela, mostra a força do arquétipo materno em toda sua grandeza cíclica. A morte do filho é também a morte simbólica de Manuela.

Numa das mais belas cenas do filme, ela inicia sua jornada. Como uma viagem mítica, ela segue para Barcelona em um trem que atravessa vertiginosamente um túnel.

Símbolo de passagem em várias culturas, o túnel é a escuridão que nos remete à morte. Vários depoimentos de pessoas em estado de coma, que chegaram muito próximas da morte do corpo físico, contam sobre a visão de um túnel escuro com uma luminosidade ao fundo. Interiormente, é como uma viagem às profundezas dos sentidos, sempre que precisamos passar da escuridão à luz. Pode também ser associado ao canal vaginal, ao caminho onde *morrem* os espermatozoides e fecundam, dão vida a óvulos. Canal que nos lança à vida, pois saímos de um útero escuro, também uma transformação radical, uma morte, e passamos à luz, da estreiteza de um corpo à imensidão de um espaço.

A imagem mostra a passagem do túnel e abre numa panorâmica e iluminada visão aérea de Barcelona, acompanhada de uma belíssima trilha sonora (*Tajabone* – Ismael Lô).

Toda a obra circunda o sentido da maternidade em seu aspecto cíclico, de gestação, nascimento, morte, re-nascimento, passagens.

E Manuela é o retrato feminino de Almodóvar que melhor representa o aspecto arquetípico da *Grande Mãe*. Mais do que qualquer atividade em sua vida, ela tem em sua constituição a eterna pré-disposição de auxiliar, cuidar, nutrir, proteger a todos que dela necessitam, mesmo no momento mais doloroso.

Assim como Deméter, que após ter sua filha seqüestrada para o reino dos mortos sai em sua busca, Manuela sai em busca não de seu filho (apesar de que acabará encontrando um novo filho), mas do pai de seu filho. A terra ressecada é a imensa tristeza e o pesar de Manuela, que diferentemente da deusa grega, que é obrigada a *chantagear* o Zeus supremo se rebelando através da improdutividade da terra para obter sua filha de volta, se mostra generosa e amiga, *fertilizando* as pessoas

e os lugares por onde caminha. Talvez a personificação do arquétipo da *Virgem Maria* seja uma figura interessante para apreciarmos o retrato de Manuela, muito menos pelo aspecto da *santidade*, mas pela generosa atitude acolhedora e protetora, e pelo assombro doloroso de uma mãe que perde um filho, invertendo a *naturalidade* da morte.

Maria, fertilizada pelo Sopro, pelo *Espírito Santo de Deus*, é a Grande Mãe da religião católica, representada a partir de múltiplas invocações. Há muitas *Marias*, ricamente e iconograficamente distintas. A escolhida, entre todas as mulheres para ser a mãe do filho de Deus, é o símbolo feminino do amor incondicional. A eterna *Virgem*, que recolhe as lágrimas da humanidade levando as preces para o céu, é o feminino além de *Eros*. Segundo a psicologia analítica, são quatro os estágios de desenvolvimento da *anima*: *Eva*, a personificação da figura instintiva, biológica, *Helena*, personificação romântica e estética, *Virgem Maria*, figura religiosa, elevando o amor, *Eros*, à devoção espiritual, e *Sophia*, o *Eterno Feminino*, a sabedoria transcendente. Maria dedicou sua vida a seu filho, ciente de que a maior de todas as dores, a tristeza infinita lhe esperava. Rainer Maria Rilke coloca em sua poesia as reflexões da Mãe, da mulher humana que derrama sua dor:

Antes da Paixão ³⁶

*Oh, se era isto que querias, por que escolheste
Nascer de um corpo de mulher?
Redentores devem ser arrancados das montanhas:
Rochas talhadas na dura rocha.*

*Não te entristece devastar assim
Meu vale amoroso? Vê, sou frágil;
Nada mais tenho que torrentes de leite
E de lágrimas. Sempre foste o excesso.*

*A este preço me foste prometido.
Por que não saltaste ferozmente do meu ventre,
Se de um tigre necessitavas para te dilacerar?
Fui educada numa casa tranquila e feminina*

*Para tecer tuas roupas limpas e macias,
Sem o menor detalhe que pudesse te ferir: -*

³⁶ RILKE, Rainer Maria. *A Vida de Maria* (Petrópolis: Editora Vozes, 1995)

*Esta, toda a vida que foi minha
E agora subvertes a natureza inteira.*

(Rainer Maria Rilke)

Maria teve no amor ao seu filho sua principal orientação. Entretanto, sua natureza sensual foi sublimada, conforme a intencionalidade de dissociação construída pela cultura religiosa patriarcal, e ela, embora ainda se apresente iconograficamente representada sobre a lua, símbolo do feminino, pisa sobre a cobra, símbolo da sexualidade. Maria está acima do sensual e da natureza instintiva da mulher.

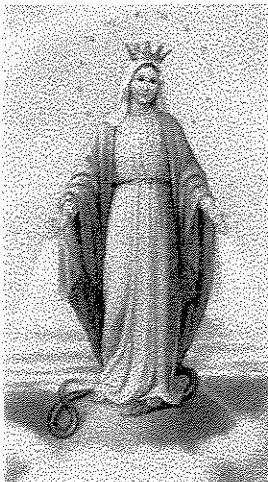


Fig. 24 – Nossa Senhora das Graças

Assim como Maria, Manuela transforma seu *Eros* para além do carnal, do sexual. Todo seu envolvimento amoroso é dirigido para o *filho-amante*, desde que se separou de Estebán / Lola. Manuela escondeu de seu filho a verdade sobre o pai, excesso de cuidado, pecados de mães. E o filho sempre quis saber sobre o *grande ausente* de sua vida. Ao assistir novamente *Um Bonde Chamado Desejo*, em Barcelona, permaneceu ao seu lado uma cadeira vazia, marcando paradoxalmente a enorme ausência e a presença de seu filho. A peça marca sua vida tanto no presente como no passado, pois conheceu Estebán/Lola num grupo de teatro amador onde ambos atuavam nesse texto.

E a peça retorna à sua vida. E Lola retorna à sua vida, na pessoa de Rosa, a freira engravidada do travesti.

A solidariedade feminina, manifesta principalmente na figuração de Manuela, é o ponto central desse filme de Almodóvar. A protagonista auxilia Agrado, colocando-a para trabalhar com Huma; atende Huma, a atriz dependente de um relacionamento afetivo, que ecoando o texto da peça onde atua diz *siempre he confiado em la bondad de los desconocidos*; ampara Rosa, num difícil momento de sua vida. E é em Rosa que o caminho circular de Manuela se fecha para o recomeço.

Rosa encontra em Manuela carinho e proteção de mãe, já que com a própria (Rosa/ Rosa Maria Sarda) ela tem uma relação complicada (*Não suporto minha mãe. Ela me leva à loucura*), pois ela é calcada em estranhos valores: extremamente moralista com a condição da filha, porém falsificadora de quadros de Chagall.

Através da generosidade com a Irmã Rosa Manuela *ganha* um *novo* filho. Uma criança que necessita tanto dela como ela dele.



Fig. 25 – Manuela, Lola e Estéban

Em mais um ato de solidariedade, Manuela levando o pequeno Estebán para conhecer o pai, realiza também a sua busca, mostrando a Lola o retrato e os escritos de seu filho. O travesti, que se encontra em estado terminal devido a AIDS, se emociona por ter também realizado o desejo de ser pai, duplamente.

E Manuela volta à Madri, atravessa o túnel com seu pequeno Estebán adotivo nos braços, filho do seu ex-marido, iniciando ciclicamente uma nova etapa em sua vida.

Sangre, Útero, Vaso

Almodóvar faz uma citação a um dos maiores dramaturgos e poetas da Espanha: Federico García Lorca (morto na Guerra Civil Espanhola), que também se destacou com a criação e a força de suas personagens femininas. Quando o diretor espanhol coloca referências artísticas em seus filmes, ele não o faz para apontar “influências”, e sim para dialogar com a sua obra, afirmando os símbolos, o enredo, o contexto. Há no filme várias relações intertextuais, sendo as principais: o filme *All about Eve* (J. L. Mankiewicz), referência direta ao título *Tudo Sobre mi Madre*; a peça *Um Bonde Chamado Desejo* (Tennessee Williams).

Na intertextualidade entre o filme de Almodóvar e a peça em homenagem a Lorca, vozes vermelhas se multiplicam, rememorando a dor da perda de um filho, a *paixão de Maria*, o feminino como receptáculo de vida e morte.

Huma ensaia a interpretação de uma nova peça em homenagem a Lorca, *Haciendo Lorca a Paris*, dirigida por Lluís Pascual. Almodóvar colocou uma cena da obra no filme. Cena forte de dramaticidade que traz de forma poética o sentimento doloroso de uma Mãe ao ver escorrer o sangue de seu filho, visão que não contemplamos na morte de Estebán, pois na cena do atropelamento, a câmera (inclinada como se fosse a posição da alguém caído no asfalto) só nos mostrou Manuela, seu grito e o chão da rua.

Huma está sentada sobre os joelhos enquanto diz o texto e trabalha com suas mãos num recipiente, como uma lavadeira...

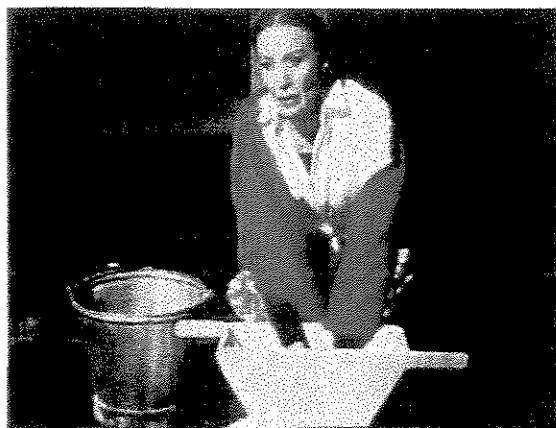


Fig. 26 – Marisa Paredes – Huma Rojo

...Pessoas pensam que crianças são feitas em um dia, mas é preciso tempo, muito tempo. Por isso é horrível ver o sangue de um filho pelo chão. Uma fonte que corre em um minuto e nos custou anos. Quando achei meu filho estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos no sangue e as lambi. Porque era meu. Os animais lambem sua cria, sabiam? Meu filho não me dá nojo. Não sabe o que é isso. Em uma custódia de cristal e topázio colocaria a terra empapada com seu sangue...

Na obra de García Lorca o sangue é forte elemento poético e simbólico. Em suas peças e poesias pulsa a alma das mulheres; corre o sangue ritual, sacrificial.

O sangue era utilizado como principal elemento nos ritos antigos de fecundação e fertilização da terra, associado ao sangue das mulheres, menstrual, cíclico. Fluido vermelho fertilizador, onde está contida a vida, onde se prenuncia a morte. Sangue que cessa após a fertilização, desenhando um novo corpo, novas veias. Erich Newman comenta em seu livro *A Grande Mãe* sobre os mistérios de transformação da mulher como essencialmente ligados ao sangue, tais como a menstruação (primeiro grande mistério) e a gravidez, que segundo a noção primitiva, o embrião se constitui a partir do sangue recebido de sua mãe, sangue este não eliminado no período de gestação.

Na cena interpretada por Huma não vemos a cor vermelha do sangue. A mulher lamenta o sangue derramado do filho e mexe no líquido contido no recipiente. Como se o corpo da mulher fosse uma umidade inteira, onde os líquidos transbordam por todos os orifícios, os olhos choram pela perda do filho, as mãos lavam, tentando limpar o que

não é possível. O *leite derramado*, as águas de um rio que se foram, sem retorno. O líquido fluído é a água, símbolo da vida se esvaindo. Como se o útero, com a perda do filho ficasse vazio.

Cálices, vasos, sempre foram atributos da mulher, associados ao ventre, ao útero que contém a gestação da existência, a experiência criadora. O corpo da mulher como analogia de recipientes, onde se dá a produção, a guarda, a conservação do alimento. Vasilhas, tigelas, cálices, são símbolos do feminino que contém, nutre, protege.

Na mitologia cristã, o Santo Graal é o cálice de vinho que Jesus ergueu na Santa Ceia dizendo aos discípulos: *Esse é o meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança, que é dado por vós...* E o cálice teria sido levado para Inglaterra por José de Arimatéia. Um cálice cheio de sangue nos remete ao mistério do Grande Feminino, como Gênesis da vida.

Na mitologia *arturiana*, os cavaleiros seguem em busca do cálice sagrado, no chamado Ciclo do Graal. Entre os cavaleiros, Parsifal, que encontra o recipiente. Algumas lendas sobre Parsifal são anteriores ao ciclo do Rei Artur. Ele aparece também como o homem que encontra o Graal, mas que o perde e só o reencontra após um caminho de peregrinação e amadurecimento. No mito, o jovem cavaleiro encontra um castelo onde um rei está enfermo, com um ferimento na coxa, e em consequência, o reino todo se transforma num deserto. Uma mulher aparece carregando um cálice numa bandeja, e Parsifal, embora sinta estranheza, nada pergunta, e o castelo desaparece. Ele precisava ter feito uma pergunta: o que significa isso? Por não perguntar, perde a visão do Graal e tem que peregrinar um longo tempo até encontrar o castelo e o rei ferido novamente. Quando finalmente vê a mesma cena, do rei doente e da mulher portadora do cálice, ele faz a pergunta. O rei obtém a cura, ele se casa com a mulher, que era filha do rei, e toda saúde do reino se restabelece. O Graal é o motivo da busca, a causa da pergunta, a resposta e o remédio necessário.

Também há uma versão que diz que o Graal, *como o vaso que contém o sangue de Cristo* não é um objeto material, e sim o sangue no ventre da mulher que desposou Cristo, o SANG RAAL (sangue real). Segundo a historiadora Margaret Starbird, autora

da pesquisa *O Tarot Herético Histórico* ³⁷, Maria Madalena teria levado o sangue real em seu ventre para a Gália, a França, sendo a criança descendente de Jesus e pertencente à Dinastia dos Reis de Israel, do Rei David. Esta se tornou uma *Heresia Cátara* que foi cruelmente banida na estaca e no fogo da Santa Inquisição. A autora pesquisa as origens do baralho, e encontrou na Heresia Medieval do Santo Graal suas fontes de pesquisa. O naipe de Copas, simbolizado pelo cálice, teria se originado do Graal. Os primeiros naipes de ouros eram pintados no formato de uma estrela de cinco pontas. O pentáculo é o símbolo do Planeta Vênus e também de Maria Madalena, que era considerada a encarnação da Deusa do amor.

As versões míticas sobre o cálice sagrado são inúmeras, mas em essência revela o misterioso objeto / corpo como símbolo de transformação, associado à natureza cíclica, ao processo de renovação e maturidade. Na psicologia analítica, a *busca do Graal* pode ser associada ao processo de individuação, integração da vida psíquica, o encontro com o *si mesmo*, o *self*, que para Jung é a totalidade da psique. O Graal também é associado à pedra filosofal, símbolo de transmutação alquímica. O tema do Santo Graal atrai grande interesse sobre o seu conteúdo, e é muito pesquisado e utilizado nas obras artísticas, a exemplo do compositor Richard Wagner que realizou sua obra *Parsifal*, onde o herói restaura o poder do princípio divino do sangue de Cristo no cálice do Graal. Baseada na lenda bretã, a peça representa a separação do Santo Graal, recipiente símbolo do feminino, e da Santa Lança, símbolo do masculino, e mostra que somente com a reunião dos opostos o rei pode se curar.

O corpo vaso das mulheres se transforma na gravidez. Lorca cita o sangue que contém a vida, também como signo da morte. E a mãe lamperia o sangue de sua cria, *porque é seu*. O poeta e dramaturgo espanhol coloca na representação feminina a força da própria natureza. Numa de suas peças, *Yerma* ³⁸, ele cria uma personagem (a própria Yerma) que não consegue engravidar, e nisso reside sua grande tristeza, pois sente seu corpo seco, seu útero vazio. A dor de uma *mãe* que não consegue ser *mãe*.

³⁷ Artigo consultado na página www.jornalininfinito.com.br, outubro de 2002.

³⁸ GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma* (Brasília, São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, Imprensa Oficial do Estado, 2000)

Yerma:... *Ter um filho não é ganhar um ramo de rosas. Precisamos sofrer, para vê-los crescer. Acho que nisso se vai metade do nosso sangue. Mas isso é bom, sadio, belo. Toda mulher tem sangue para quatro ou cinco filhos. Quando os filhos não vêm, o sangue torna-se veneno, que é o que acontece comigo* (grifo meu).

O sangue da vida pode se transformar no sangue da morte. E Almodóvar também traz isso no filme. O sangue de Estebán, filho de Manuela, foi transplantado em outra pessoa, órgão de vida. E o sangue contaminado com o vírus HIV atingiu Lola, a Irmã Rosa e o pequeno Estebán. Mas a morte se transmuta em vida, e o vírus da criança some em tempo recorde, o que torna o menino objeto de estudo da medicina.

Mais uma vez Almodóvar nos presenteia com um olhar otimista, apesar das *epidemias* (Manuela, diz a Rosa que Lola não é um ser humano, e sim uma *epidemia*) que assolam a humanidade, em forma de vírus, de preconceitos, imperfeições.

Manuela expressou no ser *mãe*, na doação, sua mais intensa forma de amar, sua maior vocação. E foi presenteada, pela sua grandeza, com uma nova vida (renascimento), plena de significados, aos seus cuidados.

E Almodóvar parece com esse filme ter encontrado o seu *Graal*, seu *processo de individuação*, realizando uma obra de excelência artística e extremamente humanitária e madura, revelando através do símbolo da maternidade a feminilidade como sopro de *anima* em nossa confusa e dessacralizada contemporaneidade.

3 – *Ne Me Quitte Pas*: Mulheres Abandonadas

Elas são mulheres fortes, independentes, geralmente bem sucedidas profissionalmente, porém infelizes nas relações amorosas. O tema do abandono é recorrente na filmografia de Almodóvar.

Entre as diversas figuras mitológicas de mulheres abandonadas estão Psiquê, Ariadne, Medéia. As duas últimas foram abandonadas após auxiliarem os homens que amavam a atingirem o seu feito *heróico*. Cada uma reagiu de uma maneira: Ariadne sofre na ilha deserta onde foi deixada, até ser salva por Dionísio. Medéia se enfurece, exprimindo o feminino terrível e reprimido. Ciumenta, ela extravasa sua ira se vingando de Jasão matando os próprios filhos que com ele tinha. Já Psiquê, após ter sido deixada por Eros, toma consciência do seu amor, que é verdadeiro, e inicia uma jornada com objetivo de reconquistá-lo, realizando diversas tarefas propostas por Afrodite, a Deusa mãe enciumada da beleza e do poder que Psiquê tem sobre seu filho Eros.

Erich Neumann, em seu livro *Amor e Psique*, utiliza o mito como analogia para observações sobre o desenvolvimento da psique feminina, analisando as etapas do caminho de Psiquê como as ações desencadeadas nos relacionamentos.³⁹ Psiquê era uma mortal tão bela que foi comparada à Afrodite, a deusa do amor e da beleza. Enciumada, a deusa planeja se vingar, mas o seu filho Eros, encarregado de auxiliar a mãe, acaba se ferindo com sua própria flecha e se apaixona pela donzela. Casam-se, porém Psiquê não tem consciência com que está casada, pois só encontra o marido no escuro da noite. Cumpre as ordens de Eros, que pede que nunca o veja na luz, até o dia em que desconfiada devido às intrigas de suas invejosas irmãs (pois estas dizem que o marido só pode ser um monstro) ela acende uma vela no leito nupcial e vê que seu marido é o deus do amor, o homem mais belo. Abandonada pelo marido, que pune sua traição, ela terá que cumprir as tarefas quase impossíveis como condição para se

³⁹ NEUMANN, Erich. *Amor e Psique* (São Paulo: Editora Cultrix, 1995)

reencontrar com Eros. Ao final, consegue cumprir sua missão e o casal se une para sempre.

O Espaço do Abandono

A principal configuração do abandono é a ausência do ser amado. É o sofrimento da distância. Num antigo mito judaico, quando Deus cria o homem e chama Lúcifer, o seu anjo para que se curve sobre a sua criação, e lhe sirva, este nega. Lúcifer diz que nunca se curvará e se ajoelhará para o homem, somente à Deus, a quem ama sobre todas as coisas. Por amar demasiadamente a Deus, ele nega o homem, e é por isso punido e banido do céu. Distante do objeto amado e desejado, Lúcifer mora no Inferno, que é a *ausência de Deus*. O *espaço infernal* é a *ausência do ser amado*, lugar de desolação, negra imensidão infinita e solitária.

Ausência

A ausência está contida no catálogo das grandes dores da alma. Saudade impressa na alma, impregnada no corpo. A morte chega a ser uma desejosa companhia. Gelo, frio interior. Inferno necessário. E o medo se instala. Em processo, o receio de ser abandonada novamente é um mecanismo de defesa, atuando em dois pólos aparentemente diferentes, porém muito próximos: o exílio, a recusa de outros relacionamentos, ou a entrega a muitos relacionamentos vazios. A solidão é a consequência das duas escolhas.

O ambiente psíquico do abandono é como um deserto. Cercado de areia ou rodeado de um mar infinito. Uma forma que de tão imensa e aberta faz nascer uma cerrada concha, morada de nostalgia. Pétalas roxas sobre o chão. Calendário de lágrimas, não de dias. A saudade rege o compasso, marcação do tempo.

É estar como *Psiquê*, ao ser abandonada por *Eros* depois de ter vivido no paraíso do deus do amor, na cega paixão de um relacionamento. Após o conhecimento da verdade, sobra o verdadeiro sentir: amor e dor. O espaço do sonho se desintegra,

desvelando o estado da alma. *Psiquê* é deixada por *Eros* no mesmo lugar onde ele a encontrou. Entretanto, ela não é a mesma. Traz em seu corpo toda viagem, a vivência amorosa e a triste presença da ausência.

É estar como *Ariadne*, abandonada por *Teseu* na ilha de Naxos. Após ajudá-lo, com um *fio*, a sair do labirinto onde o herói matou o minotauro, ele a leva consigo para depois deixá-la num lugar que, ao contrário de uma construção labiríntica, parece não ter saída. Uma ilha deserta onde não há mapas, *fiões*, ou bússolas...

*...Trata-se de uma praia, castigada por ondas fragorosas, um lugar abstrato no qual apenas se movem algas. É a ilha que ninguém habita, o lugar da obsessão circular, da qual não existe saída. Tudo reitera a morte. Este é um lugar da alma. Do corpo de Ariadne abandonada caem as roupas uma por uma. E é uma cena de luto. Estática como uma figura de bacante, recém-acordada, a filha de Minos olha ao longe na direção do eterno ausente, onde já desapareceu a veloz nau de Teseu e sua mente oscila entre enormes vagas. Cai dos louros cabelos o leve prendedor que os retinha, o peito se revela com o manto que se vai, os seios brancos já não se deixam prender pela faixa. Uma depois da outra espalham-se a seus pés as vestes com que partira para sempre. Com elas jogam as ondas entre algas e areia.*⁴⁰

Ariadne foi salva por Dionísio, o mais feminino dos Deuses do Olimpo. Mas também foi por ele abandonada, em uma das muitas versões das histórias de Ariadne. *Psiquê* foi abandonada por *Eros*, mas lutou e conseguiu reconquistá-lo.

Observaremos então as imagens das *chicas* abandonadas, que, orientadas pelo princípio de *Eros*, tem no relacionamento com o outro a principal *tarefa* a ser realizada.

Nesse capítulo, apreciaremos os retrato de Tina, Pepa e Leo. As três personagens são caracterizadas pela força e pelo poder de regeneração após terem sido abandonadas, cada qual à sua maneira.

A primeira, em *La Ley Del Deseo*, é um símbolo de renovação e transformação. Continuamente abandonada pelas pessoas que ama, Tina Quintero preserva sua memória e sua fé, literalmente transformando seu corpo para agradar a pessoa que ama, e mesmo com a coleção de abandonos ela segue eternamente se recompondo.

⁴⁰ CALASSO, Roberto. *As Núpcias de Cadmo e Harmonia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pág.17)

Pepa já é o retrato de uma mulher mais segura e independente. A protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* foi deixada por Ivan, seu companheiro. Circundada por outras mulheres histéricas e situações mirabolantes, Pepa se encontra imersa num turbilhão. Seu apartamento encontra-se como um mapa de seu *ambiente psíquico*, com a cama queimada (consumação), telefones arrancados (incomunicabilidade), bagunça por todos os lados. Entretanto, com uma belíssima vista da cidade que Pepa, apesar de tudo, consegue ao final contemplar e vislumbrar.

Leo é uma escritora de romances cor-de-rosa que vive o fracasso de um casamento. Após ser deixada pelo marido ela se encontra perdida *como una vaca sin cincerro*. Para se encontrar, ela realiza uma viagem mítica, um retorno à origem, para encontrar consigo mesma e recuperar-se. Das três personagens, Leo parece ser a mais fragilizada, necessitando atravessar as trevas para voltar à luz.



3.1 - Tina Quintero: O Averso do Averso do Averso (*La Ley Del Deseo*)

À história prefiro a Mitologia. A história parte da verdade e rumo em direção à mentira. A Mitologia parte da mentira e se aproxima da verdade (Jean Cocteau)

Interpretada pela atriz Carmen Maura, Tina Quintero é um complexo retrato feminino construído por Almodóvar em seu quinto longa metragem, *La Ley del Deseo*.

Carmem Maura, uma das principais musas *almodovarianas*, foi essencial no desenvolvimento de sua carreira. Amiga pessoal, esteve com Almodóvar desde a realização do seu primeiro longa – *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* até o internacionalmente consagrado *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, onde, por problemas de ordem pessoal, tiveram um rompimento e não trabalharam mais juntos. Interpretando papéis protagonistas, a atriz representou mulheres fortes, porém, geralmente, marcadas por infelicidade nos relacionamentos afetivos. Disse uma vez que: *entiende tan bien los personajes de Pedro Almodóvar, que as veces cree que há nacido para hacerlos* (Maldonado, 1989: 229). Almodóvar, por sua vez, coloca que Carmem Maura, no papel de Tina Quintero (*La Ley del Deseo*) é o mais completo retrato de mulher que já fez :

*...Mas acho que com La Ley... consegui a melhor interpretação de toda a minha carreira. É a de Carmem Maura. Ela está surpreendente em seu papel da transexual Tina. Além da coisa circense de representar um homem que se transforma em mulher (o mimetismo físico de Carmem é assombroso), Maura mostra possuir uma tal quantidade de registros, que seu trabalho se torna um verdadeiro festival. Esta mulher se agiganta diante da câmara. (...) Divertida, patética, musculosa, filão de ambiguidades, paranóica com razão, etc, Tina Quintero, graças a Carmem Maura é o **retrato feminino** mais completo que fiz até hoje.*⁴¹

⁴¹ ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. (op. cit, pág. 107 e 108).

Sinopse

O filme narra a história de Tina (Carmem Maura) e Pablo (Eusebio Poncela), dois irmãos em busca de seus desejos.

Pablo é um escritor/diretor (cinema e teatro), homossexual, que tem na máquina de escrever seu objeto de confissão, de solução e de perdição.

Tina, nascida homem, torna-se transexual através de uma cirurgia para ser a mulher de seu pai, com o qual mantinha um caso incestuoso. Porém, foi abandonada pelo seu homem/pai e trocou seu objeto de desejo por outra uma mulher, pela qual também foi deixada.

O filme tem início *dentro de um filme*, onde um homem se acaricia e se masturba ao comando de uma “voz”. Após o término da sessão, no cinema, a imagem congela e revela os protagonistas: Tina, Pablo e Antonio (Antonio Banderas). Este se dirige ao banheiro e imita a ação que acaba de assistir, masturbando-se e repetindo as palavras que ouviu.

Pablo é enamorado de Juan (Miguel Molina), mas este não corresponde seu afeto na mesma intensidade, e muda-se para um lugarejo à beira mar. Antonio, em sua primeira (e última) relação homossexual, se envolve com Pablo de uma maneira apaixonada, doentia e possessiva, que o leva a assassinar Juan.

Tina é a atriz da peça que Pablo dirige no momento, o monólogo *A Voz Humana* de *Jean Cocteau*, texto que traz uma situação de abandono. Representação paralela e relacionada à sua vida, Tina deixou de confiar no relacionamento com homens pelo fato de ter sido abandonada pelo padre que a iniciou e pelo pai, pelo qual se submeteu a uma cirurgia de troca de sexo. Ressentida com os homens tornou-se lésbica, mas também foi abandonada pela mãe (Bibi Andersen) de Ada (Manuela Velasco), adolescente que mantém sob seus cuidados, e que prefere ficar com ela à mãe, temendo também ser deixada novamente.

Pablo segue até o Farol para encontrar Juan, e vê seu amor morto. Quando fica ciente de que Antonio é o responsável, perturba-se, e, na volta a Madrid, sofre um acidente de carro que lhe faz perder a memória. Hospitalizado, recebe as informações

de sua vida e de seu passado a partir de sua irmã, que necessita da recuperação de sua memória, pois ele é *el único que posee todos sus recuerdos...* Ela, contente, diz que está se encontrando com um homem, e que agora sente que será diferente. Porém, ao ter a memória de volta, Pablo percebe que esse homem é Antonio, que deseja estar próximo dele. Consciente do perigo que ele representa, deduz que ele está no apartamento de Tina. Com toda polícia, segue até lá e resgata Tina, se entregando em troca. Depois de fazerem amor, Antonio se suicida com um tiro. Frente ao altar da casa de Tina, em chamas, Pablo segura o corpo de Antonio, numa imagem que remete a *Pietá*. Tina está dilacerada com mais uma decepção, mas mesmo assim, ao final, flerta com um dos policiais. Todos que estavam na rua, olhando para o alto, em direção ao apartamento, começam a subir no prédio pelos andaimas.

Retrato: Tina



Fig. 27 – Retrato simbólico: Tina

Tina é uma mulher romântica, sonhadora e insegura, *muy vulnerable e imperfeita*, como ela mesma diz. Sua constituição é barroca, como o altar Kitsch que tem em sua casa, onde *Virgens e Marylins* dividem o mesmo plano. O retrato simbólico de Tina é como uma concha, com uma fachada de curvas e mexericos, mas com uma arquitetura interior construída para se manter silenciada, preservar suas lembranças e ser respeitada. Espaço do devaneio, puro estado de sonho. Sua imagem une

feminilidade, beleza e otimismo. Alegria, capacidade de se renovar e de renascer das cinzas, como uma *Fênix*.

Ecos do Passado – O Averso

Homens ou mulheres, a classificação sexual não é o que orienta a busca de Tina, mas sim o *amor*. Em sua procura, ela pode se virar em quantos avessos forem necessários. Na memória de seu corpo de mulher guarda um desfile de abandonos. Entretanto, as desilusões que a compõem não lhe impedem de tentar novamente.

Seu primeiro avesso é o resultado de seu mais significativo relacionamento. Apaixonadamente mantinha um caso com seu *pai* que, quando descoberto, motivou a separação de seus pais. Para satisfazer o desejo de seu pai, Tina realiza uma cirurgia para mudar de sexo, e vivem felizes por algum tempo, no Marrocos - longe da mãe e do irmão -, até o pai/homem trocá-la por uma outra mulher. Ela não se arrepende, pois teria *dado sua vida* por ele, caso houvesse pedido.

Por esse amor Tina se transformou e ganhou seu corpo de mulher.

Numa cena do filme, presenciamos outra história de abandono, que a desiludiu definitivamente com os homens.

Tina, juntamente com Ada, sua enteada, andam pelas ruas de Madrid. De repente ela vê o Instituto *Ramiro de Maetzu*, colégio católico onde estudou quando criança. Ela convida Ada para entrar na capela, dirige-se para o altar e começa a cantar acompanhando o som de um órgão que inunda o ambiente. O canto é o elemento que transporta Tina ao seu passado, a uma época em que cantava no coro de sua escola, única coisa de que tem saudade.⁴² Na capela, quem toca o instrumento é o mesmo padre que a iniciou na sua vida sexual. Inicialmente, ele se reporta a ela dizendo que sua imagem lembra-lhe muito um menino que cantava em seu coral. Tina diz que *e/a* é

⁴² O ato de cantar é um elemento autobiográfico do artista, que estudou num colégio católico do qual uma das únicas recordações boas que guarda era a participação no coral.

ele, aquele menino. Após o padre dizer-lhe que ela mudou muito, Tina diz que no fundo ainda é a mesma pessoa, que não se casou e que está condenada à solidão.

Abandono: O Averso do Averso

Abandonada pelos dois homens mais importantes de sua vida, o *pai* e o *padre* (seu guia espiritual), ela não confia em nenhum outro homem.

Tina então se torna *Lésbica*, talvez acreditando que o relacionamento poderia ser estruturado de forma diferente, tendo no redirecionamento sexual a possibilidade de encontro amoroso. Arrancando os homens da sua vida, ela se transforma novamente. Entretanto, essa tentativa também desaguou no fracasso. Ada, a menina-adolescente, sua enteada, é resultado de mais uma relação infeliz. Sua mãe (Bibi Andersen), amante de Tina, abandonou ambas, e foi em busca de seus projetos. Quando retorna para buscar sua filha, dizendo que juntas irão morar em Milão, esta não quer seguir a mãe, pois teme ser abandonada novamente. Prefere ficar com Tina, *pois ela não gosta tanto dos homens, e não a abandonará.*

Ne Me Quitte Pas: Poética do Abandono

Numa cena marcante do filme, revelada como um instante em suspenso, uma espiral nos leva ao triste desenho do abandono. Tina e Ada, ao som de *Ne me Quitte Pas*, ensaiam, interpretam e atuam o sentimento que verdadeiramente vivem. Vida e Arte numa catarse expressiva de ausência.

No teatro, Ada, em vestes de primeira comunhão, dubla a música *Ne Me Quitte Pas*, de Jacques Brel (interpretação de Maysa Matarazzo). Tina está ensaiando a peça *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, dirigida pelo seu irmão Pablo. Fere desesperadamente o espaço com golpes de machado. A mãe de Ada, ex-amante de Tina, está presente, mas ainda não percebida pelas duas personagens. E o sentimento de abandono, circular e ascendente, toma conta do corpo e da alma das duas mulheres

que vemos em cena, cada qual em sua expressão, cada qual em sua natureza. Tina está desesperada, enfurecida e enlouquecida. Ada está melancólica.

A adolescente *virgem* e casta é também *mulher*, e parece simbolizar de forma atemporal e coletiva o sofrimento de *todas as mulheres abandonadas*. Seu vestido de Primeira Comunhão materializa a inocência a ser maculada um dia, ao mesmo tempo em que eterniza o aspecto sagrado e interiorizado da feminilidade, colocando também o aspecto *virginal* das mulheres que se encontram sozinhas, sendo esta solidão desejada, escolhida, ou não. Em latim, *virgo* significa solteira, enquanto que *virgo intacta* refere-se à falta de experiência sexual.

Ambas representam a imagem de abandono, exteriorizando e configurando esse sentimento. Ada, abandonada pela mãe, teme voltar a viver com ela e ser deixada novamente. Tina já registra em sua vida uma coleção de abandonos.

A trilha sonora é interrompida pelo telefone que toca, e Tina interpreta seu texto. Ao verbalizar a triste fala de um final de relacionamento, reproduzindo o texto da peça, Tina traduz sua própria emoção. *Arte* como imitação da *Vida*. Ao perceber a presença da ex-amante, que a observa da coxia, dirige-se para ela confirmando seus pensamentos e sentimentos, com a fala emprestada que lhe sai da boca com destino certo:

Sí, amor mío! Ya sé que no tengo que hacerme ilusiones. Pero hasta ahora, cuando hemos tenido un problema, pues lo hablábamos y con una simple mirada nos volvíamos a entender. Pero por telefono no es lo mismo. Por telefono ceando se há acabado, se há acabado... Espera um poço! Yo, pero como voy a pensar que estás deseando colgar. Eso sería cruel y tú no eres cruel...Que tonta soy. Te iba a decir hasta ahora mismo. Sí, es mucho mejor que seas tú quien cuelgue. Sí, sí, adiós, vida mía. Voy a tener mucho ánimo. Que sí, pero ahora date prisa y cuelga por favor, cuelga. Te quiero más que a mi vida. (texto A Voz Humana, de Jean Cocteau)

E a mãe de Ada abandona as duas novamente.

A cena segue, mostrando Tina desolada, enquanto Ada canta e chora, finalmente colocando sua própria voz: *ne me quitte pas...ne me quitte pas...ne me quitte pas...*



Fig. 28 – Carmem Maura - Tina

A música: Exílio, Canto, Lamento

A canção foi imortalizada por grandes intérpretes mundiais, e aqui temos a presença artística brasileira na gravação de Maysa Matarazzo.⁴³ Colocando o sentimento de abandono em pauta - *não me deixe mais* -, a escolha e a utilização dessa trilha é pontual no texto, composto de citações. A “voz” se multiplica em vozes, emitidas como ecos de um espelho fragmentado. Nesse filme, nas cenas iniciais a dublagem também é utilizada, no *filme dentro do filme*, onde um homem se masturba enquanto dentro do estúdio o dublador age, influenciado e excitado pelas palavras que profere.

A dublagem é um elemento utilizado em vários filmes de Almodóvar, e muitas vezes as palavras pronunciadas de um texto interpretado se referem a situações realmente vividas pelas personagens, como no caso de Pepa (Carmem Maura) em *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, que dubla um filme no qual o diálogo já

⁴³ Almodóvar é um fã confesso dos músicos, cantores e compositores brasileiros. No filme *Hable con Ella*, temos a presença da canção de Tom Jobim, além da participação de Caetano Veloso, cantando *Cucurucucu*.

estava com partes previamente dubladas por seu amante (que a abandonou), e cujo sentido / significado traz identificação com a própria vida.

Ada é uma menina de dez anos. Deixada aos cuidados de Tina, sabe o que é ser abandonada. Na contradição e ambigüidade do texto, ela, *em corpo de menina*, dubla a voz de uma *mulher*. Voz adulta encarnada no corpo da criança. De vestes brancas e configuração romântica, a imagem feminina traz associações de castidade e virgindade. Entretanto, a voz que emana do canto, lamento de paixão, de desencontros amorosos é de uma mulher que traz no timbre a dor, a vivência, à experiência de quem amou e sofreu.

O Espaço

O cenário é o palco do teatro, onde percebemos um ambiente caótico, um mapa de uma desordem instaurada. A cama de casal está desarrumada (iluminada no canto direito, é um dos poucos pontos de luz na predominante penumbra de sombras duras), as gavetas semi-abertas. Objetos de reforma estão espalhados pelo espaço. E Tina, portando o machado, instrumento de corte, dilacera ainda mais os elementos ao seu redor, numa tentativa de extorver a dor, imprimindo na matéria a expressão de sua raiva.

O espaço é um teatro. A representação da representação. Além do palco, que pelo enquadramento não recebemos como um palco, há a coxia e o cenário do camarim onde em um cartaz colocado na parede se lê o nome de Cocteau, de Pablo e Tina Quintero.

A Voz Humana: Vozes das Personagens

Almodóvar sempre faz em seus filmes citações de outras obras. Textos dentro de textos, filmes em filmes, atrizes interpretando atrizes. Em *Todo Sobre Mi Madre*, dedica sua obra às *atrizes que interpretaram papéis de atrizes, a todas as mulheres*

que atuam, aos homens que atuam e se convertem em mulheres, a todas as pessoas que querem ser mães, à minha mãe.

Carmem Maura, atriz, interpreta Tina, atriz, que representa o monólogo feminino *A Voz Humana*, de Jean Cocteau.

O texto narra a angústia de uma mulher abandonada pelo marido. A discussão sobre os conflitos do relacionamento (casamento, amor) é apontada na fala da personagem ao telefone, com o seu amor. A conversa sofre vários problemas que interferem, interrompem a comunicação. Para a mulher, desolada, sua vida está acabada, de nada mais vale, e a única coisa que lhe resta é o final do relacionamento por telefone, já que de outra forma é impossível.⁴⁴

Tina, ao ser convidada pelo irmão para atuar, foi “alertada” de que o texto poderia lhe trazer identificações. O abandono, principal conteúdo, é um sentimento por ela muito conhecido. Ada, apesar da pouca idade também já guarda a memória do abandono. Sabe que Tina nunca a deixará; e na lista dos pedidos que faz a *Virgen Milagrosa* (altar da casa de tina), reza para que Pablo nunca as abandone.

Pablo, o escritor, Diretor de cinema e teatro, é a voz de Almodóvar. *La Ley del Deseo* é considerado um filme com elementos autobiográficos, como coloca o próprio autor:

Me he tomado a mí como referencia, y eso es como preguntar-me: eres tú eso o no lo eres? Y la verdad es que no lo sé. (...)
*En todo este proceso yo he sido una cobaya en mis propias manos y he estado bordeando un abismo todo el tiempo.*⁴⁵

Quem monta o filme é Almodóvar. Quem monta a peça é Pablo, colocando na menina Ada o clamor da voz que implora: *não me deixe mais*.

Almodóvar / Pablo coloca na interpretação da temática do abandono duas mulheres deixadas pela mesma pessoa. E na expressão do sentimento, simultaneamente, duas configurações distintas: passividade e resignação, na imagem

⁴⁴ O Teatro Brasileiro de Comédia - TBC - foi inaugurado em 11 de Outubro de 1948 com apresentação única desse monólogo, em francês, interpretado por Henriette Morineau.

⁴⁵ HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, pág.230).

de Ada; agressividade e desolação, em Tina. Pérolas e brancura na composição iconográfica de Ada. Um machado nas mãos de Tina. Arma cortante, porém menos poderosa do que o telefone, único objeto capaz de cortar, de romper o *fio* da relação. O telefone como objeto de incomunicabilidade também é citado por Almodóvar em *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, onde Pepa (também Carmem Maura) tenta durante toda a narrativa buscar seu ex-amante. O telefone é arrancado (várias vezes) e atirado pela janela.

E a voz do texto se sobrepõe à de Tina. Como na peça, onde as interferências atrapalham a comunicação, a presença da Mãe de Ada é uma interrupção. E Tina, diferentemente do texto, frente a frente com sua ex-amante, utiliza a fala para dirigir seus sentimentos à mulher, reafirmando, ritualizando o final da relação.

Almodóvar desvela uma sobreposição de vozes. Quem é o *dono da voz*? Ele cita situações e significados de sua própria vida. Tina, como ele, cantou no coral da igreja e foi iniciada sexualmente por um Padre. Pablo, como ele, tem na máquina de escrever o caminho às suas fantasias e desejos, acessando céus e infernos. E telefones e máquinas de escrever são atirados pelas janelas. E na apropriação das falas, na reutilização do texto sonoro (Trilha musical; monólogo de Cocteau) as personagens representam o que realmente vivem.

Almodóvar brinca, joga com simulacros, que vão além de simples simulacros. Estereótipos que são mais do que estereótipos. Representação da representação. Ele escolhe uma atriz transexual (Bibi Andersen) para representar uma mulher (mãe de Ada), e elege Carmem Maura, uma mulher, para *interpretar uma atriz* transexual. E o resultado é perfeito, a atriz até parece um travesti. E a mãe de Ada, o *fake*, é como o papel que representa: uma mulher superficial, que se preocupa mais com sua unha quebrada do que com a própria filha. No filme, ela só aparece nessa sequência, como ponta temporária de um triângulo, como elemento de quebra, de interferência da cena baseada no texto teatral. Ela é a reiteração do abandono, tanto para Ada, quanto para Tina.

Nas cenas finais da sequência Ada chora. Ela representa? Tina acende um cigarro, desarmada, derrubada. Ela representa? Parafraseando Fernando Pessoa, elas *fingem sentir que é dor, a dor que deveras sentem*. Intertextos poéticos, materializados. Sentidos sobrepostos das personagens. Vozes das personagens, das personagens que interpretam atrizes, do diretor do *filme* (e da peça) *dentro do filme*, do autor da *Ley del Deseo*.

E no palco, os sentimentos estilhaçados são expressos através dos objetos em desordem, das vozes circulares, das sombras, da romântica castidade a ser maculada, de um sonoro sinal de telefone onde a correspondência do outro não mais existe.

Tina acende um cigarro, fumaça em vão. E Ada, parece eternamente ecoar: *ne me quitte pas...ne me quitte pas...ne me quitte pas...*

O Averso do Averso do Averso

Tina se transformou numa mulher, invertendo o sexo do seu corpo por amor a um homem. Abandonada e magoada, redirecionou seu interesse sexual, e se envolveu com uma mulher. Abandonada novamente, ela não desiste de sua busca, e se envolve novamente com um homem. Feliz, ela conta a Pablo *que dessa vez será diferente*. Mas, o engano se repete. Seu novo amor, Antonio, é obcecado por Pablo, seu irmão, e seu único desejo é estar próximo a ele, usando Tina para seu objetivo.

Os relacionamentos de Tina a levam e a devolvem para um lugar que parece o mesmo. Paisagem em deserto de circularidades. Os objetos se modificam, mas o cenário é o mesmo: palco de solidão. Tina parece estar eternamente dançando com os *sapatinhos vermelhos*, tal como no Conto de Fadas, dependente de suas próprias armadilhas, como nos coloca a psicóloga Junguiana Clarissa Pinkola Éstes,

...Quando a mulher não tem consciência da própria privação, das conseqüências do uso de veículos e substâncias mortíferas, ela está dançando, dançando sem

*parar. Sejam eles o negativismo, os relacionamentos infelizes, as situações de exploração, sejam eles as drogas ou o álcool – eles são como os sapatos vermelhos;...*⁴⁶

Ariadne, depois de abandonada por Teseu, foi salva por Dionísio, que a fez sua mulher. Mas também foi abandonada por ele.

*... Nasquelas duas figuras opostas repetia-se um mesmo homem que continuava a traí-la, enquanto ela seguia deixando-se abandonar. Habituei-me a amar para sempre um homem...*⁴⁷

Segundo Calasso, nenhuma deusa teve tantas mortes como Ariadne. Por ordem de Dionísio, ela levou uma flechada de Ártemis e se enforcou em Naxos, após ter sido abandonada por Teseu. Celebrou assim núpcias sagradas com o Deus, e subiu aos céus. Também acompanhou o seu marido em suas aventuras, mas Perseu lhe mostrou o rosto de Medusa, e ela foi petrificada, tornando-se uma pedra no campo. Noutra versão, naufragou em Chipre e ali morreu de dores do parto, grávida de um filho de Teseu.

Assim como Ariadne, Tina morre, renasce e *dança* eternamente. Ela e Ada continuarão rezando e fazendo promessas à *virgem*, para não mais serem *abandonadas*.



Fig. 29– Carnem Maura - Tina Quintero

⁴⁶ ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A Preservação do Self*. In: *Mulheres que correm com os lobos* (op. cit., pág. 312)

⁴⁷ CALASSO, Roberto. *As Núpcias de Cadmo e Harmonia* (op. cit., pág. 19)

Na casa de Tina o altar *barroco* é povoado por múltiplos objetos, onde temos no mesmo plano a *Virgem* ao lado de *Marylin Monroe*. Nele, cabe tudo. Promessas, Santos, ídolos, flores, conchas e objetos *kitsch* da cultura popular. Elementos de adoração e memória, materialização de afetos.

Como outras *chicas*, Tina sofre por amor, mas é colorida com otimismo, tendo como regra o *não ter regras*, pois no universo de Almodóvar a única lei que parece ser respeitada é a *Ley Del Deseo*.

Ao final do filme, flerta com um policial enquanto o mundo se incendeia. Ela se revestirá em quantos avessos forem necessários, renascendo com força e otimismo.



3.2 – Pepa: Pós Ataque de Nervos (*Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*)

Sinopse

Pepa (Carmem Maura) é uma atriz, que trabalha com comerciais e dublagem de filmes, e procura desesperadamente encontrar seu amante Iván (Fernando Guillén), também ator. Ele, o mais típico cafajeste, abandona Pepa repentinamente, deixando uma mensagem na secretária eletrônica pedindo a ela que arrumasse as coisas dele numa mala e deixasse na portaria do prédio. Pepa beira o desespero, pois acaba de descobrir que está grávida e resolve colocar seu apartamento à venda. Apartamento este que se transforma no palco / cenário principal das principais ações da narrativa fílmica. Carlos (Antonio Banderas), o filho de Iván, e sua noiva Marisa (Rossy de Palma) visitam o local interessados na venda, pois pretendem se casar. A mãe de Carlos, Lúcia (Julieta Serrano) é uma antiga amante de Iván e ela acaba de sair de uma clínica psiquiátrica; mora com os pais e está completamente obcecada em encontrá-lo e acabar com ele e com as suas mulheres. Carlos descobre que seu pai tem um relacionamento com Pepa, através de uma fotografia. Mais uma pessoa chega para integrar-se ao apartamento: Candela (Maria Barranco), uma amiga de Pepa que se encontra completamente ensandecida, pois descobriu que se envolveu com um terrorista fundamentalista xiita que planeja um atentado à bomba em Madri. Uma conjunção de pessoas enlouquecidas e acontecimentos ocorrem no ambiente, tais como: incêndio, aparelhos telefônicos que são lançados pela janela, etc. Um *gazpacho* que foi feito por Pepa para envenenar Iván com tranquilizantes, faz dormir todos que se encontram no local: funcionários da empresa telefônica, a polícia, Candela, Carlos, Marisa, enquanto Pepa continua sua busca por Iván, que está para sair do país com sua nova conquista, sempre com a ajuda de um mesmo taxista. Mesmo abandonada, desprezada e enganada pelo amante, Pepa corre até o aeroporto para salvá-lo de ser morto por Lúcia, e também de tomar o avião para Estocolmo, onde estava programado o atentado

terrorista. Iván, agradecido, propõe reconciliação a Pepa, que recusa e desiste de lhe comunicar sobre a gravidez, após ter percorrido tantas vicissitudes.

De volta ao apartamento, onde todos ainda dormem no que parece um espaço pós-turbilhão, ela senta ao lado de Marisa, que acorda do sono transformada, desvirginada. As duas mulheres, após o ataque de nervos, sentam na sacada do apartamento e contemplam Madri. Compartilham de uma pausa, tranquilidade momentânea necessária para o início de uma nova etapa. Pepa conta pela primeira vez que está grávida.

Retrato: Pepa

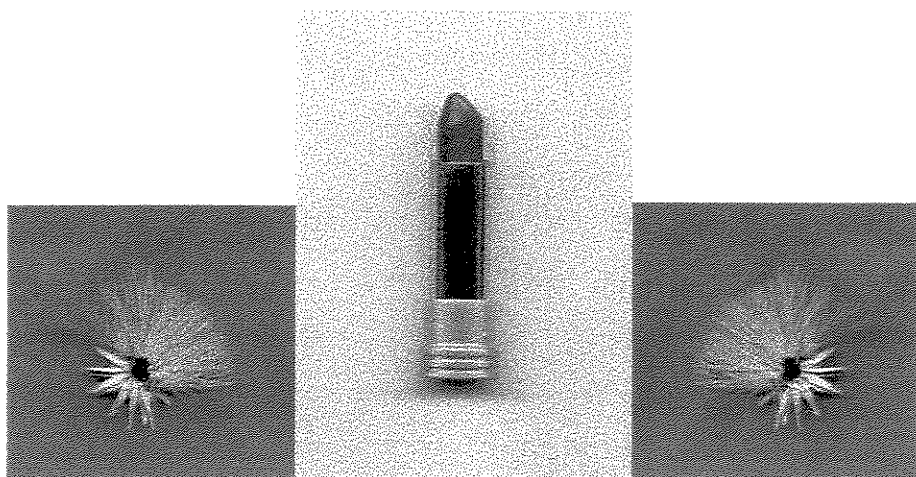


Fig. 30 – Retrato simbólico: Pepa

Pepa é retrato da mulher independente, feminista, forte e batalhadora. Embora muito feminina, de roupas elegantes e salto alto, ela tem grande capacidade de ação e luta, não se deixando abater com os infortúnios, correndo e perseguindo seus objetivos. Em seu apartamento de cobertura, símbolo de uma mulher bem sucedida, e espaço de todo turbilhão da narrativa, em plena Madri, ela preserva os aspectos da mãe natureza, criando galinhas, coelhos e muitas plantas.

Em seu sétimo longa metragem, Almodóvar foi indicado para o Prêmio de Melhor filme estrangeiro pela Academia Americana. Embora o Oscar só tenha vindo depois, com o filme *Todo Sobre mi Madre*, a popularidade do diretor espanhol ganhou fama internacional com essa fita mesclada de comédia e melodrama. Desde *La Ley del Deseo*, que antecede este filme, Almodóvar já teve, juntamente com o irmão Agustín, a própria produtora cinematográfica - *El Deseo* - o que facilitou grandemente os caminhos burocráticos, a produção e a distribuição de seu trabalho.

Com *Mujeres al Borde de um ataque de nervios* o cinema de Almodóvar, que já era reconhecido pela crítica por sua autenticidade criativa, insere-se também de forma mais contundente no aspecto comercial da cinematografia mundial.

Na obra são apontadas semelhanças com o cinema americano dos anos quarenta e cinquenta, principalmente com os filmes de Billy Wilder, Douglas Sirk e George Cukor.

Incomunicabilidade, Incompatibilidade

Almodóvar teve sua primeira inspiração para o filme na obra *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, já citada no tópico anterior, onde uma mulher é abandonada ao telefone. O diretor, que trabalhou por doze anos na companhia Telefônica, utiliza o objeto de comunicação como símbolo de incomunicabilidade e confusão.

Pepa foi abandonada por Iván, seu companheiro. Ele deixa uma mensagem em sua secretária eletrônica. E logo que ela percebe, tenta desesperadamente falar com ele, mas não consegue.

O objeto que deveria ser útil para o diálogo com Iván é inútil durante todo o filme. Pepa arranca-o de seus fios e o lança pela janela. Assim como também lança posteriormente a mala do ex-amante com todos os seus pertences. E assim ela também se lança atrás de Iván, querendo lhe comunicar que está grávida. A bagunça e a desordem de seu apartamento é a ampliação de seu espírito, caos que reúne uma constelação de mulheres histéricas.



Fig. 31 – Carmem Maura: Pepa

Podemos associar a figura de Pepa às deusas Ártemis e Athenas. Na mitologia grega, a primeira era a deusa da caça e da lua, irmã gêmea de Apolo, o deus sol. Casta, livre, a deusa vivia junto à natureza, ao lado de animais selvagens. O arquétipo dessa deusa é a personificação do espírito feminino independente, possibilitando as mulheres a liberdade de escolha de seus objetivos. Ártemis é também associada ao movimento feminista. Athenas é a estrategista filha de Zeus, protetora dos heróis, que quis provar ao mundo dos homens que poderia ser como eles, o que mostrou através de seu pensamento e de sua capacidade de ação. É a personificação do arquétipo que melhor transita no sistema patriarcal.

A psicóloga Márcia Portazio realizou como trabalho de sua dissertação de mestrado no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo ⁴⁸ um instrumento diagnóstico que permitiu identificar padrões de comportamentos femininos das mulheres atuais baseados nas principais divindades gregas. De acordo com a pesquisa, a opção da maioria das mulheres de hoje é trabalhar (o arquétipo predominante foi Athenas) e ter filhos (Deméter apareceu em terceiro lugar), evitando o tradicional casamento (Hera ficou em último lugar), embora o amor (Afrodite) tenha permanecido em destaque, ao lado de Athenas e Ártemis, configurações das mulheres independentes e feministas.

⁴⁸ Dissertação em andamento "Construção de um instrumento de medida para a identificação de determinados padrões arquetípicos no comportamento feminino", orientada pela professora Anna Mathilde Nagelschmidt, do IP da USP.

O fato de Athenas ter sido apontada no topo da pesquisa, enquanto Hera aparece em último, revela que as mulheres continuam em busca do amor, mas não querem de forma alguma depender dos homens.

Peculiar na imagem de Pepa é o fato dela ter se envolvido com um tipo cafajeste, um verdadeiro mulherengo. O tipo *Don Juan*, no filme, tem três mulheres: Lúcia, a desvairada, Pepa, a colega de trabalho, e a advogada feminista, a próxima vítima. O sedutor, que aparentemente tem facilidade nas suas conquistas, pode ser a presença do *medo do feminino*. E a contradição de uma mulher forte com um homem fraco e medroso, aponta para a clássica incompatibilidade de homens e mulheres, onde os pensamentos, os focos e as ações se direcionam de formas opostas. E no caso de Pepa, que tem bem desenvolvidas tanto as qualidades femininas, como o cuidado com os animais e plantas, a proximidade da natureza, como as masculinas, como a independência, o sucesso profissional e financeiro, o temor de um homem que não amadureceu aumenta. O seu medo não é consciente, e a alternativa é encontrar outra mulher, outra feminista, na tentativa de se encontrar.

Vermelhos: Fogo, *Gazpacho*, Sapatos Altos



Fig. 32– Pepa

A cor vermelha, expressão de excitação, paixão e calor, marca ritmicamente o turbilhão da vida de Pepa, e sua vivacidade a despeito das decepções e surpresas desencadeadas, como o abandono de seu amante e a descoberta da gravidez.

No caos de seu apartamento, a cama dela se incendeia. O fogo, símbolo de purificação e transmutação, apaga em instantes o espaço de amor onde ela e Iván viveram momentos de felicidade e prazer. Pepa fica paralisada, num misto de perplexidade e incredibilidade. Como numa meditação instantânea, o contemplar das labaredas do fogo sinaliza a ela que tudo está extinto.

A bebida preparada por Pepa tem como ingrediente adicional um desejo de vingança. Muito apreciada por Iván, o *gazpacho* que seria tomado por Iván, o faria dormir, devido à grande quantidade de calmantes. Dormindo, Pepa o seguraria em seus domínios. Embora não tenha funcionado com Iván, a bebida, o *elixir do sono*, teve um caráter significativo e transformador, pois fez dormir os que barravam a corrida de Pepa rumo a Ivan, tais como os homens da Companhia de telefone e os policiais, e principalmente Marisa, a chata noiva que renasce após a ingestão do *gazpacho*. Ela, que era *virgem*, tem um encontro com a sexualidade durante o sono, e quando acorda já é uma *mulher*. O sono (bem como os sonhos) é associado em várias mitologias como símbolo de transformação.

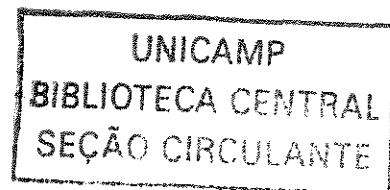
As explosivas confusões e desilusões ocorrentes na vida de Pepa não a derrubam. Nas cenas finais, quando entra em seu apartamento todos ainda dormem. A imagem se assemelha pós-passagem de um furacão, mas ela sobe em seu sapato de salto alto, como auxílio de sustentação de seu corpo e mostra de seu equilíbrio interno, não se deixando cair, deprimir, ou esmorecer. Subir em seu sapato *de salto alto* revela a personalidade de Pepa, forte e independente. E ela precisa estar inteira, para a nova transfiguração de sua vida: a gravidez.



3.3 – Leo: Segredos em Cor-de-Rosa e Negro (*La Flor de Mi Secreto*)

*Amor, yo sé que quieres
Llévate mi ilusión
Amor, yo sé que puedes también
Llévate mi alma
Pero, ay amor! Se te llevas mi alma
Llévate de mi también el dolor
Lleva en ti todo mi desconsuelo
Y también mi canción de sufrir
Ay, amor! Si mi dejas la vida
Déjame también el alma sin ti
Si solo queda en mi dolor y vida
Ay, amor! No me dejes vivir*

(Ay amor – J.J. Villa)



Sinopse

Leo (Marisa Paredes) é uma escritora de romances cor-de-rosa, que assina suas obras sob o pseudônimo de Amanda Gris. Está vivendo uma crise em seu casamento. Seu marido, Paco (Imanoel Arias) é um militar, tenente-coronel, que enfrenta guerras exteriores (Bósnia), mas não tem coragem de resolver o conflito à beira da explosão, em sua própria casa. Leo reluta em admitir o final da relação. Seus sentimentos estão estilhaçados, seus espelhos fragmentados em partículas de ilusão. Entretanto, ela finge, engana-se para continuar vivendo. Os romances que, por deveres contratuais, ela tem que escrever, não falam mais de sonhos em cor-de-rosa. Impossibilitada de expressar um imaginário de romântica fantasia, suas histórias não agradam seus editores, que a pressionam a voltar escrever banais e felizes para corações apaixonados. Leo joga no cesto de lixo o romance que a editora não aprovou.

Paco e Leo brigam, e o rompimento é inevitável. Desesperada, ela tenta o suicídio, ingerindo uma super dosagem de calmantes. Acorda escutando a voz de Jacinta, sua mãe, ao telefone. Juntas, elas vão para o *pueblo*, para a terra onde nasceram. Enquanto isso, Angel (Juan Echanove), jornalista e escritor de *El País*, continua a escrever os romances de Amanda Gris, como se fosse Leo. O filho da

empregada de Leo, que é dançarino (flamenco) como a mãe, pega o romance que foi parar no lixo e o vende a Bigas Luna, que o transforma num roteiro de sucesso. Com o dinheiro, financia um espetáculo de Dança.

De volta à Madri, Leo reencontra sua paz, ao lado do amigo e companheiro Angel.

Retrato: Leo



Fig. 33 – Retrato simbólico: Leo

Leo é o retrato de uma mulher deprimida e entristecida pelo final de seu relacionamento. Escritora de romances, que têm que ter finais felizes, ela vive um período de escuridão, e isso a impossibilita de escrever felizes romances. Sua depressão marca uma passagem em sua vida, fato através do qual ela se redescobre, retornando da amargura com maturidade e sabedoria.

Cor-de-Rosa: *La prensa del corazón*

O ambiente romântico cerca o cenário de Leo. Novelas cor-de-rosa, Boleros. Almodóvar coloca sua personagem como escritora da chamada *prensa del corazón*, onde se encontram os romances cor-de-rosa, as fofocas dos famosos, as fotonovelas,

etc. Esse universo também foi apontado no filme *Entre Tinieblas*, tanto na presença dos boleros como na também escritora *Concha Torres*, que semelhante a *Amanda Gris*, pseudônimo de Leo, era o pseudônimo da Freira *Sor Rata*.

A literatura cor-de-rosa é utilizada na vida de Leo para se contrapor ao estado depressivo em que se encontra, não conseguindo mais escrever *histórias felizes de amor*, pois assim como a sua vida, as palavras que expressa são carregadas de escuridão. E é na figura de Angel, jornalista de *El País*, que a polaridade feminina presente nos homens é demonstrada de forma divertida e leve no filme. Ele é uma simpática figura masculina, que confessa a Leo que adora os romances de Amanda Gris. Um homem aberto às emoções e sentimentos femininos.

Negro: Angústia

A incapacidade e impotência de Leo em reagir ao infortúnio são reveladas em detalhes cotidianos, simultaneamente trágicos e cômicos, como na significativa seqüência em que não consegue tirar suas botas dos pés. O fato traz incômodo, aperto, sufocamento, e sozinha ela não pode, não é capaz de se livrar do objeto que a sufoca. Angustiada (a palavra angústia nasceu do verbo latino *angere*, que significa apertar, sufocar, estreiteza) ela sai às ruas para que alguém a ajude. Numa situação humilhante e hilária, ela paga a um moço para fazer o serviço, mas ele também fracassa. Quem a ajuda a tirar as botas é sua amiga Betty (Carmem Elias), que secretamente a trai com seu marido.

Leo é a imagem da estagnação. Não quer enxergar e admitir *que as botas não mais lhe servem*. Símbolo do relacionamento sufocante, tanto para o marido como para ela, a bota foi um presente de Paco. Aliás, esse é um importante detalhe, que revela que Paco nunca soube o *tamanho dos pés de Leo*. O marido sempre foi voltado exclusivamente para fora, enfrentando literalmente uma guerra (Bósnia), mas não encontrando coragem de se encontrar, verdadeiramente, com sua mulher e enfrentar a situação.

Numa cena, logo que ele chega em casa, seu reflexo junto com Leo é fragmentado e deformado através de um espelho, trazendo para o texto fílmico a imagem do sentimento multifacetado: cacos que não mais se relacionam.

E Leo insiste. As *botas*, na verdade, não é que não lhe servem mais, e sim que nunca lhe serviram. Mas a cegueira do estado de enamoramento pinta tudo em tons de rosa.

Num bar, o som de um grito ressoa. Vemos um programa na televisão onde está acontecendo um concurso de gritos. Gritos que poderiam estar saindo do corpo de Leo, dos medos de sua alma, do seu estado de insustentável aflição.

A Morte, retorno ao útero

Como uma voz que nos chega ao longe e em pequena intensidade quando estamos lentamente despertando, às vezes como uma interferência sonora que participa de algum sonho, Leo escuta a voz de sua mãe ao telefone. É como um chamado que a salva da imensidão fatal.

Perda, fechamentos, morte. O momento é de desolação. Num estado de sombra e trevas, onde a morte do desejo se apropria do espaço que resta, instalando tonalidades escuras e neutras, inertes, gélidas, eternas. Uma sensação de frio infinito, paradoxalmente simultânea à sensação de que os sentidos nada mais registram, significados inexistentes.

Leo está fraca, indefesa e deprimida. A sua viagem com a mãe para a aldeia é como um retorno ao útero, a terra-mãe, para buscar, junto à mãe real e ao seu espaço originário as forças necessárias para se recompor.

Em estado depressivo, desolado e desértico, a mãe de Leo lhe diz que ela está *perdida como una vaca sin cincerro* ⁴⁹, sem direção. Está num espaço psíquico simbolizado pelas trevas. Assim como a deusa Inana, da mitologia sumeriana, teve que

⁴⁹ Cincerro: campainha grande pendente do pescoço do animal que serve de guia aos outros.

ir ao inferno para depois regressar à luz, assim como Psiquê teve que ir ao Reino de Hades, Leo tem que atravessar sua escuridão.



Fig. 34 – Marisa Paredes - Leo

Uma das tarefas impostas para Psiquê era descer ao Reino dos mortos e trazer para Afrodite uma jarra de Cristal com água da fonte que alimenta o Estige e o Cocito. A Fonte, localizada no alto de um penhasco, era rodeada de serpentes. Segundo Neumann ⁵⁰, trazer água dessa fonte é uma variante da busca da água da vida, a substância preciosa tão difícil de obter. E compara Psiquê a um jarro feminino, como recipiente da individuação. A devota amorosa consegue realizar a tarefa com a ajuda de uma águia, espírito masculino inconsciente. E uma última tarefa lhe foi colocada no reino dos mortos, dessa vez nas profundezas: trazer o creme de beleza imortal de Perséfone. Todos que desciam ao reino de Hades, nunca mais poderiam voltar, de modo que a tarefa era quase impossível. Ela consegue trazer o objeto, mas impelida pelo desejo de parecer bela ao amante, ela abre a caixa e ao invés de encontrar o creme de beleza, é contaminada pelo sono mortal, e caiu desfalecida. Salva por Eros, que devolveu o sono à caixinha, ela cumpriu a tarefa, e finalmente foi perdoada por Afrodite, que concedeu aos noivos a realização das núpcias sagradas.

A Deusa Sumeriana, Inana, também desceu ao inferno ⁵¹. A cada uma das sete portas que ela adentrou para chegar no mundo das trevas, ia deixando cair suas vestes, até se encontrar nua, completar a descida e ser julgada e condenada pelos juizes.

⁵⁰ NEUMANN, Erich. *Amor e Psiquê* (op. cit)

⁵¹ PERERA, Sylvia Brinton. *Caminho para Iniciação Feminina* (São Paulo: Paulus, Coleção Amor e Psiquê, 1985)

Morta, e já se transformando numa carne esverdeada pela putrefação, foi salva pelo deus Enki, deus da água e da sabedoria.

Leo, assim como Psiquê e Inana, contou com o apoio do masculino para auxiliar sua tarefa e realizar a sua travessia pelo estágio da depressão, da escuridão. E o masculino auxiliar é orientado pelo princípio feminino, assim como Eros, ou Enki, deus da água, elemento associado ao sentimento, ao feminino. O masculino / feminino que ajuda Leo é seu amigo “Angel”, que a salva mais de uma vez, resgatando-a de um desmaio no auge de sua depressão, quando se encontrava alcoolizada pelas ruas de Madri e quando, em sua ausência, escreve os romances de Amanda Gris em seu lugar, para cumprir o contrato com a editora e assim não prejudicá-la. E segundo ele, também para realizar um sonho seu, escrevendo romances cor-de-rosa.

A depressão de Leo, como uma morte simbólica, foi a transformação necessária ao seu amadurecimento, enquanto pessoa, enquanto mulher. Agora, de volta à luz, poderá alçar novos vãos, ao lado de um companheiro muito mais sensível.

4 – Princesas Contemporâneas

Elas não são como as Princesinhas de outrora, mas parecem viver um Conto de Fadas. Às avessas, é fato, mas que conduzem a finais felizes. Almodóvar grava em suas películas vários enredos impregnados de um romantismo otimista e original. Os rituais de passagem e de transformação presente nas narrativas míticas e nos contos de fada, são vivenciados pelas personagens de uma maneira única, exclusiva.

Em *Kika* (Verônica Forqué), a Bela Adormecida é invertida, e é a mocinha que acorda o adormecido. Acreditavam que Juan estaria morto, e Kika é chamada para lhe maquiagem, já que é maquiadora profissional, para o enterro. Ao invés de um beijo, a estética o traz de volta.

Em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* a noiva Marisa (Rossy de Palma) perde a virgindade em um sonho. Após ingerir um *gazpacho* temperado com muitos calmantes, preparado por Pepa (Carmem Maura) para se vingar do amante, ela dorme profundamente. Observada pelo noivo Carlos (Antonio Banderas) e por Candela (María Barranco) enquanto dorme e sonha, sua expressão facial é de quem está tendo um orgasmo. No final do filme ela diz a Pepa que *ao acordar já não era mais virgem*.



Fig. 35 – Rossy de Palma – Marisa

Amor

Neste capítulo, o principal padrão arquetípico em atividade nos três retratos que observaremos é o de Afrodite, a Grande Deusa do Amor. Das qualidades femininas

reunidas nas antigas divindades anteriores ao patriarcado, tais como a deusa Inana (Suméria) ou Isthar (Babilônia), a deusa grega é a que melhor representa as múltiplas facetas da paixão, do amor, da própria pulsão original da vida.

Jean Shinoda Bolen coloca Afrodite como uma grande deusa alquímica, devido ao extraordinário poder de transformação que ela teve na mitologia.

A Deusa, nascida da espuma do mar, onde foi jogado o órgão castrado de Urano, no grande útero fluído do planeta, é o princípio ativo de *Eros*, o impulso de nos relacionarmos com o *outro*, de emocionarmos e nos unir, fundindo experiências, energias, e fluídos. A imagem arquetípica da *libido*, energia psíquica mais poderosa, portadora do amor e do êxtase.



Fig. 36 – Detalhe da obra: *O Nascimento de Vênus*,
De Sandro Botticelli - 1482

Ao nascer, a Deusa do Amor foi recebida pelas *Horas* e pela deusa *Peito*, responsável pela persuasão e pelas palavras que seduzem e encantam as mulheres. Em seguida, apareceram as *Cárites*, responsáveis pelo amadurecimento do amor: *Agléia*, a deusa da beleza, *Eufrosina*, a representante dos pensamentos alegres e *Tália*, símbolo da abundância e da fartura. A deusa da modéstia, do respeito e da vergonha, *Aidos*, também acompanhava Afrodite. Todas as manifestações e formas de amor são pertinentes à deusa: sexual, fraternal, espiritual. Desde o amor mais cristalino e puro como a água até a paixão encorpada e sensual como o vinho tinto,

simbolizada pelo êxtase presente na figura mítica de Dionísio, o *mais feminino dos deuses*.

A figura deste deus é complexa e ambígua, com uma característica andrógina que o faz ser atraente a ambos os sexos. O *amigo do falo*, *phales*, era também chamado de *purigetes*, “o nascido do fogo”, *gumaimanes* o “inspirador das mulheres exaltadas”, *choiropsáles*, “aquele que toca a vulva” e se disfarçava em variados animais: touro, serpente, leão, bode. O deus concede a liberdade do que foi reprimido e de tudo que é livre e primitivo na alma humana. E, como explica Sandford ⁵², o *fato de especialmente as mulheres serem suas devotas sugere que o elemento aprisionado era, e ainda é, o feminino*. E o colocamos aqui porque, ao lado de Afrodite, e de outras figuras mitológicas, a experiência dionisíaca contém a sexualidade e o êxtase.

Neste capítulo, amor e sexo se unem, como expressão de encontro, de liberdade, de fusão corporal e orgástica.

O amor não sabe limitar-se, seus desejos são sua regra, seus enleios são sua lei, seus excessos são sua medida. Nada teme senão temer; e sua reivindicação de posse é a audácia de tudo pretender, e a liberdade de tudo empreender. ⁵³

Primeiramente observaremos Sexília, a ninfomaníaca de *Labirinto de Paixões* que se apaixona por um homossexual. Além de ser correspondida, eles descobrem que a *causa* de seus males foi a desilusão causada na infância, em que eram namorados. Separados e frustrados, ficaram perdidos até o reencontro em plena *movida madrileña*. O encontro amoroso aqui é uma irônica e satírica paródia, e o sexo é símbolo de liberdade.

Outra narrativa onde ocorre o encontro de *almas gêmeas* é *Matador*, em que observaremos o retrato de María Cardenal, a assassina que encontra prazer sexual na

⁵² SANDFORD, John *Destino, Amor e Êxtase*. O autor pesquisa as deusas gregas menos conhecidas, menos exploradas (São Paulo: Paulus, Coleção Amor e Psique, 1999).

⁵³ *O Amor de Madalena*. Sermão anônimo francês do século XVII, encontrado por Rainer Maria Rilke em 1911 (São Paulo: Landy Livraria Editora e distribuidora, 2000).

morte, apaixonada por um toureiro, um ser *da mesma espécie*: seu amor, sua vida e sua morte. Neste retrato, o foco afrodisíaco é o instante da união sexual orgástica.

Concluindo o capítulo, veremos Marina, a protagonista do filme *Atame*, autêntico retrato de uma história de amor, que foi classificado nos Estados Unidos de X, de pornográfico e extremamente criticado por feministas, que o interpretaram como um filme sadomasoquista. O próprio Almodóvar diz que *Atame es casi un cuento de hadas romântico*. Erros de interpretação e de julgamentos, assim como as muitas interpretações literais da bíblia, dos contos de fada, das obras de Nelson Rodrigues. É como discutir o conteúdo moral dos deuses do Olimpo. Não que o conteúdo das obras não seja *realista, ou hiper realista*, pois Nelson Rodrigues e Almodóvar muitas vezes mostram *a vida como ela é*. Aquilo que aparentemente é visto como inverossímil geralmente procede de um fato real, como ocorre em *Hable con Ella*. Podemos achar por demais irreal que uma mulher engravidasse em estado de coma, mas aconteceu nos Estados Unidos; o enfermeiro *abusou* da enferma e esta engravidou. E na antiga Jugoslávia, o homem que trabalhava de madrugada no necrotério não resistiu e transou com a *defunta* que ali estava para ser enterrada; a mulher acordou e constataram que não estava morta, e sim num estado de catalepsia. O ato sexual a *acordou*. O *príncipe* foi preso, mas a família da moça lhe agradeceu muito. Almodóvar anota os fatos, que depois o inspiram a criar suas fantásticas histórias. A *Bela Adormecida* de *Hable Con Ella*, a bailarina Alicia, depois da gravidez também acorda, graças a Benigno, que como uma *mãe*, como um *irmão* e como um *amante*, a penetrou e lhe encheu de vida. Dramática e muito humana, a narrativa dessa obra é uma linda história de amor. Amor entre homens e mulheres, amor entre amigos, amor fraterno.



4.1 – Sexília: A Ninfomaníaca e o Homossexual (*Labirinto de Pasiones*)

Sinopse

No universo de uma cidade em plena *movida madrileña*, onde tudo acontece, Sexília (Cecília Roth) é uma ninfomaníaca, filha de um famoso médico especialista em inseminação artificial. Sofre de ninfomania, e está sempre rodeada de homens. Tem uma banda musical composta somente de mulheres, e numa noite, numa boate encontra o Príncipe Riza (Imanoel Arias), herdeiro do império do Teerã. Ele, homossexual, teve um encontro amoroso com um estudante islâmico (Antonio Banderas), que é terrorista e que, juntamente aos amigos, planeja seqüestrá-lo.

Sexília e Riza se apaixonam à primeira vista.

Toraya, a ex-imperatriz do Teerã também está em Madri, realizando um tratamento com o pai de Sexília. Quando sabe que Riza está na cidade, corre a procurá-lo. Quando o encontra, ele resolve transar com ela, pois como nunca teve uma mulher e está inseguro para ficar com Sexília, tão experiente. Esta, a ninfomaníaca, encontra os dois juntos, e Riza lhe explica tudo. Então ela descobre, não através da terapia, pois a sua psicóloga é uma lacaniana enlouquecida que só quer se aproximar dela para conhecer seu pai, mas sim quando Toraya lhe provoca uma luz, refletida de um espelho, nos olhos. Sexília se lembra da infância, e agora sabe que Riza era o menino que estava com ela, e que Toraya é a culpada por ter separado os dois e causado, em ambos, os traumas.

Sexília, Riza e seus amigos fogem a tempo dos sequestradores islâmicos, e Almodóvar faz uma paródia do filme *Emmanuele* terminando com o casal transando pela primeira vez em pleno voo.

Retrato: Sexília

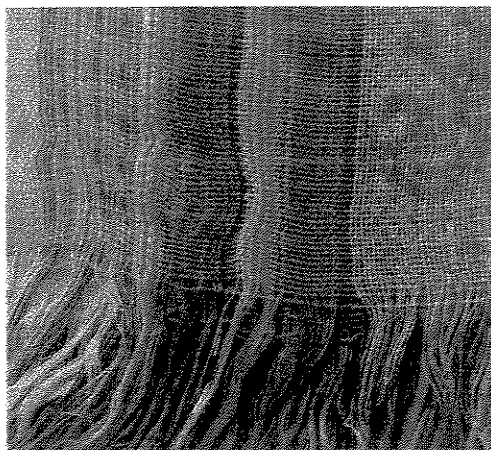


Fig. 37 – Retrato simbólico: Sexília

O retrato de Sexília é como o espírito de sua época, envolvida na teia cultural da *movida*, sempre em movimento, cantora de um grupo de rock composto só de mulheres. Ninfomaniaca, ela representa o desejo de liberdade sexual dos anos oitenta, a emergência de novas atitudes e pensamentos na Madri pós-franco. Ao mesmo tempo em que procura todos os homens, busca um amor de verdade, pelo qual se apaixona encontrando sua cura.

La movida Madrileña

Sexília é um dos retratos femininos que Almodóvar criou durante a chamada *Movida*. São também dessa fase, entre outras, a atriz Patty Dipfusa (capítulo 5), as três protagonistas do seu primeiro longa, *Pepi, Luci y Bom (y otras chicas del montón)*, as Freiras de *Entre Tinieblas*, etc.

O termo *movida* quer dizer estar em *la movida*, estar presente, e nas palavras de Borja Casani, editor da revista *La Luna de Madri: el conocimiento de donde se está produciendo lo Bueno, lo exacto, lo que realmente tiene interés; cosa muy importante*.⁵⁴

O movimento cultural começou de forma clandestina, na vida noturna de Madri, e teve sua fase marcante durante os anos oitenta. Como um renascimento artístico do país, *la movida* mostra a face de uma Espanha moderna, de um país em plena transição política escancarando seu grito de liberdade através de tudo o que era antes considerado reprimido: a sexualidade, as drogas, a censura às artes.

Batizada de pós-moderna, *la movida* teve manifestações significativas na cultura do país, nas variadas modalidades artísticas, e Almodóvar é um dos artistas mais conhecidos. O diretor, além do meio cinematográfico, também compunha letras e canções com Fabio MacNamara, e no filme, *Labirinto de Pasiones*, aparecem travestidos de mulher e cantando um punk-rock. Em *Pepi, Luci y Bom*, a cantora Alaska, outra importante figura da *movida*, atua e canta.

Almodóvar é um dos ícones dessa época. Ele queria fingir que Franco nunca existiu, e a forma de demonstrar isso foi apresentar, como num gesto de exorcismo, a morte de todos os *demônios* que se relacionavam à imagem do ditador, tais como a cultura machista, a repressão sexual e às drogas, a opressão da igreja católica, a opressão política, ou seja, o aprisionamento. E ele matou esses *males* mostrando em seus filmes uma sexualidade ambígua, a presença da homossexualidade, as mulheres mais fortes que os homens, o uso de drogas como natural, como se essa cultura sempre tivesse existido. Através do uso de sátiras e paródias, o diretor exprime e traduz o desejo e a ação libertária, utilizando geralmente o sexo como principal símbolo dessa linguagem.

⁵⁴ GARCÍA DE LEÓN, María Antonia e MALDONADO, Teresa. *Pedro Almodóvar: La Otra España Cañi*. (op. cit., pág. 129).

Sexília: A Ninfa de *La Movida*

Sexília é uma ninfomaníaca. Mas mesmo procurando tratamento para o seu problema, com uma psicanalista *Lacanian* ela não sofre com a sua *ninfomania* (do grego *nymphón*, câmara nupcial), ao contrário, se diverte pelas noites escuras de Madri, embalada ao ritmo da *movida* e saindo com muitos homens.

Na mitologia grega, as ninfas eram os espíritos da natureza, divindades femininas secundárias associadas à fertilidade e relacionadas com os elementos naturais em que habitavam, cuja fecundidade encarnavam. Tinham o dom de profetizar, curar e nutrir. As oceânides e as nereidas eram ninfas marinhas; as náíades, crenéias, pegéias e limneidas moravam em fontes, rios ou lagos; as hamadríades (ou dríades) eram protetoras das árvores; as napéias, dos vales e selvas; e as oréades, das montanhas. Embora não fossem imortais, as ninfas tinham vida muito longa e não envelheciam.

Nas cenas iniciais, vemos Riza e Sexília passeando pelas ruas e observando os homens. A câmera detalha os olhares dos dois contemplando o órgão sexual masculino. Dionísio, o ambíguo deus grego, era considerado o deus do falo. Entretanto, era também o deus mais feminino, relacionado ao elemento água. Era adorado e seguido pelas mulheres, rodeado de ninfas. O deus, doador do vinho, trazia a exaltação dos prazeres. Segundo John Sanford ⁵⁵, ele era *a divindade da turbulência, do abandono e da mais abençoada libertação com relação a muitas repressões da vida*.

A ninfa cantora se apaixona, e é correspondida, pelo príncipe Riza, homossexual. Quando pequenos, eles eram namorados, mas devido à maléfica interferência de Toraya, são separados. A partir daí ela começou a agir conforme seu trauma, pois não podendo tê-lo, quer ter todos os homens. O excesso, como uma

⁵⁵ SANFORD, John A. *Destino, Amor e Êxtase: A sabedoria das deusas gregas menos conhecidas* (op.cit., pág.: 126).

droga, faz com que Sexília procure constantemente o êxtase (*Ekstasis* - palavra grega que significa *ficar fora do eu (habitual)*). Já Riza, quando vê a menina com vários meninos, fica triste e é “consolado” por um amiguinho. E continua se relacionando com os homens até encontrar sua alma gêmea. No filme, um é a redenção do outro, que ao final “se curam” e transam no avião que se lança ao céu.

Podemos dizer que *Sexília* é a ninfa de *La Movida*, ou seja, o espírito da época dos anos oitenta em Madri, o espírito natural da liberdade, a busca desenfreada pelos prazeres do corpo, através do sexo e da alma, através da liberdade de expressão. Também pode ser associada ao espírito do excesso, como as águas que explodem libertas de uma represa. A embriaguez de uma época, onde a liberdade tinha que ser exaltada exatamente para ser marcada, lembrada. Atualmente, *la movida* madrileña parece uma lenda, um tempo mítico de renovação, palco de transição e de uma composição criativa, matriz de um novo país.



4.2 – Matadora (*Matador*)

Sinopse

María Cardenal (Assumpta Serna) é uma advogada. Atraída pelo impulso de morte, ela mata seus parceiros no ápice da relação sexual, atingindo o orgasmo quando a vítima já se encontra morta. Angel (Antonio Banderas) é um jovem que sofre devido às visões que o rodeiam; faz aulas de tauromaquia com Diego Montes, (Nacho Martínez), um ex- toureiro ferido que, como Maria, mata mulheres para atingir o máximo de prazer. Angel é atormentado pelo seu poder de vidência, também pela sua mãe, uma mulher fanática pela religião (*Opus Dei*) e que vê no filho *manifestações do demônio*. Ele tenta estuprar Eva, a namorada de Diego, e, mesmo não conseguindo, se entrega à polícia, confessando o ato e assumindo também a autoria de mais quatro assassinatos, cometidos por Maria e Diego. Maria, ciente da inocência do rapaz, se oferece para defendê-lo. Aficionada por touradas, ela e Diego se encontram, e percebem que são iguais, ficando cada vez mais atraídos um pelo outro. Com o decorrer das investigações, embora Angel continue defendendo os dois, devido à admiração que nutre por Diego, e assumindo a responsabilidade pelos crimes, o Comissário de polícia (Eusebio Poncela) percebe contradições nas ocorrências. Eva escuta uma conversa de Diego e Maria, e estes, percebendo que seus crimes podem ser descobertos, marcam o derradeiro encontro. Na casa de campo de Maria, (uma espécie de *museu* onde ela coleciona objetos pertencentes a Diego, desde o dia em que presenciou a tourada onde ele se feriu) o casal, arrebatados de desejo e paixão, e sob o clímax de um orgasmo e de um eclipse da lua com o sol, realizam seus desejos: primeira ela o apunhala, e enquanto ele está morrendo, ela se mata com um tiro, para que ele também a veja morrendo. E eles *morreram felizes para sempre*.

Retrato: *Matadora*



Fig. 38– Retrato simbólico: *Matadora*

María Cardenal é a alegoria da sexualidade. O emblema da energia propulsora da união entre homem e mulher. A instintividade matriz, do impulso de vida, *Eros* e do impulso de morte, *Thânatos*. Ela é uma assassina, e também a advogada do inocente que responde pelos seus próprios crimes. O retrato de Maria, assim como o de Diego, é o de uma mulher em busca do prazer absoluto, e o prazer perseguido é o instante exato do orgasmo, o ponto no qual as dualidades parecem atingir a linha de junção, onde dois seres se tornam um.

Tauromaquia

Um dos principais símbolos da Espanha, a tauromaquia é presença constante nas obras artísticas e no imaginário da Cultura Hispânica. Para nosso olhar estrangeiro, a *corrida* representa uma atrocidade animal, pois sabemos da crueldade com que são preparados os touros para o *espetáculo*. Mas para os espanhóis é um jogo cultural, onde se exhibe o espetáculo de coragem e virilidade. E a figura do *Matador*, em seu aspecto fatal, com toda vibração de cor, associado aos elementos de morte e sexualidade compõe o ambiente ideal para composição da trama e das personagens principais do filme.

Eros e Thánatos

En todo criminal hay algo de femenino y en toda asesina algo de masculino
(diálogo de María e Diego, *Matador*)

Eros, impulso de união propulsor e criador da vida, se encontra, em um raio tão rápido como a luz, com *Thánatos*, o instinto de morte. A atração que impele os corpos na busca do prazer morre e se apazigua no momento do orgasmo. É de *Eros* a força pela união, e é de *Thánatos* a finalização, e na intersecção dessas forças reside o encontro sexual.



Fig. 39– Assumpta Serna – María Cardenal

María e Diego encontram o prazer sexual no momento em que morrem os amantes com quem se relacionam. Os assassinos representam os aspectos opostos e complementares das polaridades: sol e lua; masculino e feminino; vida e morte.

Como duas pessoas iguais, “almas gêmeas” eles se encontram e desejam matar-se mutuamente, buscando o encontro infinito, a união plena, *Eros*, a extinção da eterna ansiedade, *Thánatos*.

Utilizaremos uma citação do poeta e antropólogo Michel Leiris⁵⁶ para exprimir o encontro que María persegue:

⁵⁶ LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia* (São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001, pág. 48)

Assim como, na tauromaquia, o prestígio do passe vem dessa quase tangência, a esse quase contato do homem com o perigo exterior condensado nos chifres, o amplexo amoroso deriva seu valor desconcertante do fato de ser o meio pelo qual, ao menos por um lapso de tempo, um sujeito pensante pode julgar-se unido materialmente ao mundo, resumido num único ser vivo. Se, na tauromaquia, esse mesmo mundo representa um perigo imediato – donde a impossibilidade, sob pena de morte de uma visão completa –, encontramos no amor impossibilidade semelhante; **pois a comunhão total de dois seres só poderia efetuar-se com a morte, se um e outro se aniquilassem no instante preciso do paroxismo**, antes que tivessem tempo de se soltar, de descer a ladeira na qual converterá a escharpa tão prodigiosamente abrupta que ambos, há um instante, haviam galgado. Essa incapacidade de comunhão, exceto numa fusão total, equivale a presença de uma falha, de uma margem entre a curva que levaria ao ponto de tangência ideal e a curva ligeiramente desviada que percorrem os amantes humanos. Ela manifesta uma primeira forma de rachadura, suficiente por si só para que, da plenitude do amor, passemos à dilaceração, reconhecendo nossa deficiência uma vez que, aplacados, seguimos vivos e não há nada a fazer senão contemplar o objeto amado como um objeto, passada a identidade ofusca (grifo meu).

É exatamente esse orgasmo *ad aeternum* que buscam Maria e Diego. A fusão completa e o instante orgástico infinito. Prolongação, eternização e finalização do prazer. Maria diz a Diego: *Desde que te conozco estoy viviendo lo preludio de un gran orgasmo. Hasta ahora sólo hice amor sola.*

María e Diego celebram o encontro sexual e transam pela primeira e última vez. O eclipse do sol, atravessado pela lua, se dá no exato instante do orgasmo e da morte do casal, reforçando o significado de união das dualidades complementares: sol e lua, vida e morte, masculino e feminino.

O que em *Matador* era um símbolo, Almodóvar transforma com maturidade e de forma polissêmica em *Hable con Ella*, onde novamente cita a tourada, dessa vez no retrato de Lydia, uma toureira. Invertendo os papéis sexuais, onde o homem era o viril, o diretor coloca o feminino e o masculino associados na cena em que Lydia parece dançar com o touro na arena. De espada (símbolo do masculino) nas mãos, ela enfrenta o animal, e ao invés de gritos de *machos*, temos a canção *Por toda minha vida*, de Tom Jobim, na voz de Elis Regina: *eu prometo... por toda a minha vida ... ser somente tua e amar-te como nunca...*

Assim como *Dionísio*, masculino e feminino, o touro é um símbolo de virilidade, mas também de beleza e sensualidade, associado à *Vênus*. *Lydia* não teme o touro, mas tem pânico de cobras, símbolo sexual feminino e relacionado novamente ao ambíguo deus. Ela está triste devido a uma decepção amorosa. Se não estivesse tão triste, talvez a personagem não fosse derrotada pelo touro, e assim como *Sêmele*, conseguiria matá-lo. *Sêmele* era a mortal mãe de *Dionísio* que teve que realizar um sacrifício e matar um touro com as próprias mãos, ensangüentando as águas do rio ao banhar-se.

Roberto Calasso transmite de forma poética e sensual o encontro orgástico de *Zeus* e *Sêmele* ⁵⁷, exprimindo a concepção de *Dionísio*, signo da força extasiada, plena e andrógina da natureza, onde os opostos estão contidos um no outro.

Zeus alongou-se no leito de Sêmele em forma de touro com membros humanos. Depois foi uma pantera. A seguir um jovem com ramos de parreira entre os cabelos. Por fim atingiu a forma perfeita: a serpente. Zeus prolongava o coito como uma história sem fim: recapitulava a história do deus que estava para ser gerado. A serpente deslizou sobre o corpo trêmulo de Sêmele e lambeu seu pescoço docemente. Depois, apertando-lhe o tórax com uma de suas espirais e cobrindo-lhe os seios com um cinto escamoso, molhou-a com um líquido meloso, não mais veneno. Agora a serpente pressionava a boca contra a boca de Sêmele e uma baba de néctar corria sobre os lábios dela e a intoxicava, enquanto sobre a cama trepavam folhas verdes de videira e na obscuridade pulsava um rumor de tambores. A terra sorriu. Dionísio foi concebido no momento em que Zeus gritou o nome com o qual durante séculos ele seria invocado: "Euoi".

⁵⁷ CALASSO, Roberto. *As Nupcias de Cadmo e Harmonia* (op. cit., pág. 37)



4.3 – Marina Encontra Seu *Príncipe* (Atame!)

Tengo 23 anos, 50 mil pesetas, estoy solo no mundo, y tentaré ser un bueno marido e un bueno padre para sus hijos... (Ricky)

Ela não é uma princesa bondosa, sonhadora e indefesa. Ele não é um exemplo de dignidade, bem sucedido, de família nobre e nascido em berço de ouro. Marina (Victoria Abril), é uma atriz de filme pornográfico tentando se livrar de sua dependência química das drogas. Ele é Ricky (Antonio Banderas), órfão, que acaba de sair de uma instituição para doentes mentais. Apaixonado, ele não vai salvar a princesa da torre do castelo, e sim prendê-la na torre de seu próprio apartamento.

Sinopse

Ricky se encontrou com Marina numa das vezes em que fugiu do internato em que vivia. Na construção de seu plano de vida, o seu maior objetivo era reencontrar Marina, juntar-se a ela e constituir uma família. Por isso, quando tem alta da instituição, a primeira atitude que toma é seqüestrar Marina, para convencê-la de que é a mulher de sua vida.

Presa em seu próprio apartamento, Marina é amarrada em sua cama, tendo sua boca também atada, para não fugir e entregá-lo. Para não perceberem o seqüestro, Ricky leva Marina para o apartamento ao lado, pertencente a um amigo desta, que está em viagem. Aos poucos, ela vai conhecendo Ricky e sua paixão. Quando ele sai em busca de drogas para socorrê-la em suas dores, apanha e chega muito ferido. Marina ajuda a cuidar de seus ferimentos e os dois transam. Ele lhe explica que, desde a primeira vez em que transaram, ele se apaixonou, e lhe conta sobre sua vida, sobre os planos que fez para casarem e ter filhos e do desejo de visitar sua terra natal.

Todos procuram por Marina, pois estranham seu sumiço. Sua irmã tem a chave do apartamento em que se encontram, pois cuida da casa para o amigo. Ricky, que planeja visitar sua terra, sai para *pegar* um carro. Marina, que já está apaixonada, pede

a ele que a prenda (*Atame*), para que não fuja. A irmã de Marina chega e a solta. Ela confessa que está apaixonada por seu seqüestrador, e juntas vão atrás dele. Ricky constata que sua antiga vila não mais existe. No ambiente desolado, semelhante a ruínas de um castelo medieval, ele é salvo pela princesa, que o encontra e lhe diz que quer viver ao seu lado.

Retrato: Marina

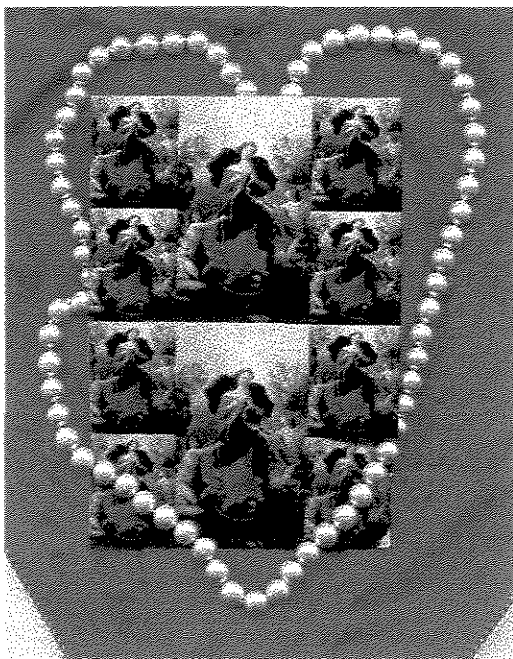


Fig. 40 – Retrato simbólico: Marina

Marina é o romântico retrato de uma mulher que vive sua sexualidade de forma natural, espontânea, imprimindo o aspecto sadio e prazeroso do sexo. É por vivenciar este aspecto do *corpo*, do *coração*, que ela escolhe o seu destino e encontra o amor. Apesar de atuar como atriz de filmes pornográficos, Ricky a quer para casar e ter filhos, e ao amarrá-la para convencê-la disso, consegue *desatar os nós* de seu coração e a conquista definitivamente.

Sexualidade Sagrada

Marina é associada ao corpo, ao erotismo. Atriz de filmes *trashes* e pornográficos, ela é no filme alvo de desejo de dois homens: Ricky e Maximo Espejo (Francisco Rabal), o diretor do filme em que atua. Entretanto, a significação da mulher para os dois homens é muito diversa. Enquanto para o diretor, Marina é a projeção da sexualidade profana, para Ricky é a imagem da sexualidade sagrada. E Almodóvar castra simbolicamente o diretor Maximo, colocando-o em uma cadeira de rodas, assim como faz com o marido de Elena, em *Carne Trêmula*. Ele talvez seja o emblema do homem infantil, que não amadureceu. Para ele, a mulher assume a projeção da *anima* erótica, da mulher prostituta. E enquanto ele fica assistindo ao filme pornô de Marina impossibilitado de sentir desejo, sua mulher (Julieta Serrano) cuida dele, como uma mãe. O corpo de Marina também pode significar para ele a lembrança de sua sexualidade perdida. Diversamente, para Ricky, Marina é a sexualidade encontrada e associada com a vontade de constituir com ela uma família, nem que para isso ele tenha que prendê-la em sua própria casa.

Sequestrada e atada a Ricky, Marina primeiramente o odeia. Em seu quarto temos a contradição de seu desejo projetada na decoração: imagens de montes de sapatos reforçam a sua situação de não poder caminhar, de estar presa.

Ao princípio, ela achava que ele somente queria sexo, e se ofereceu para dar a ele tudo o que quisesse, desde que fosse embora. Mas tudo mudou quando fizeram sexo. Marina somente *reconhece* Ricky quando eles transam. No momento em que ele a penetra, ela lhe diz que havia se recordado dele (já havia estado junto a ele uma vez). A memória da pele, a memória do corpo de Marina, é a guardiã de seus sentidos. Como nos outros filmes, Almodóvar desenha o ato sexual de forma original. Ele se encontra todo machucado da surra que levou ao tentar conseguir droga para aliviar a dor de Marina, e ela, excitada como se nunca houvera transado antes, não o deixando sair de dentro dela.

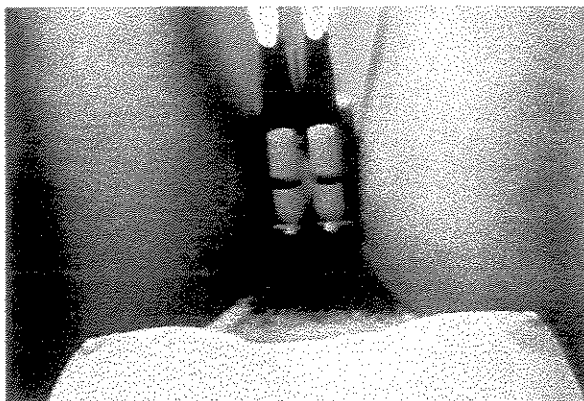


Fig. 41 - Marina masturba-se em sua banheira com um pequeno "mergulhador"

*Inana pôs o kurgurra, a coroa da estepe, na cabeça.
Foi até o rebanho, até o pastor.
Apoiou-se contra a macieira.
Quando se apoiou contra a macieira,
sua vulva estava muito sensível.
Rejubilando-se por sua vulva sensível,
A jovem Inana festejava...⁵⁸ (Poema de Inana – Sumeriano)*

Marina, que foi seqüestrada, forçada a encontrar o amor, deixou seu coração e seu corpo escolherem a decisão de aceitar seu esposo. A voz de *Afrodite*, a voz instintiva de *Eros* foi a mais intensa ativada na psique de Marina, mesmo que aos olhos dos outros ficar com o homem que a tenha seqüestrado configurasse uma loucura.

Podemos também aqui realizar uma associação com o mito de Perséfone, a jovem raptada por Hades, focando agora, não a questão da maternidade, mas a transformação através da sexualidade, do encontro com o masculino. A *virgem* que se torna mulher e *conhece*, no sentido bíblico, o homem e os segredos poderosos da sexualidade. Ao comer os grãos de romã que Hades lhe ofereceu no mundo avernal (e Perséfone quis comê-los), ela ficou ligada ao seu reino para sempre.

⁵⁸ BONAVENTURE, Jette. *Variações sobre o tema Mulher* (São Paulo: Paulus, Coleção Amor e Psique, 2000)

Sagração

Atrás da cama onde Marina fica amarrada, há uma pintura com características *pop*, onde se dispõem retratos seriados do Sagrado Coração de Jesus e do Sagrado Coração de Maria. Ao ser indagado pelo motivo da iconografia religiosa, Almodóvar coloca ⁵⁹ que as imagens não estão ali somente por conotação religiosa, mas que também não estão ali somente pelo fator estético. Diz que para ele, todo matrimônio, toda união é algo *sagrado*.

Marina segue em busca de Ricky, que se encontra desolado nas ruínas da vila onde morava, que não mais existe. A cena lembra um castelo medieval abandonado. Ao invés de ser salva, a *princesa resgata o príncipe* e o leva para viverem felizes, ao lado de uma família governada por mulheres, matrilinear.



Fig. 42– Victoria Abril – Marina



Fig. 43 – Marina e Ricki (Antonio Banderas)

⁵⁹ STRAUSS, Frédéric. *Coversaciones con Pedro Almodóvar* (Ediciones Akal, 2001)

5 – Mosaico: Marias e Madalenas

*Mulher ao Espelho*⁶⁰

*Hoje que seja esta ou aquela
Pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
Pois, seja qual for, estou morta.*

*Já fui loura, já fui morena,
Já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.*

*Que mal faz, esta cor fingida
Do meu cabelo, e do meu rosto,
Se tudo é tinta: o mundo, a vida,
O contentamento, o desgosto?*

*Por fora, serei como queira
A moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
Ao nada, não me importa quando.*

*Mas quem viu, tão dilacerados,
Olhos, braços e sonhos seus,
E morreu pelos seus pecados,
Falará com Deus.*

*Falará, coberta de luzes,
Do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruces,
outros, buscando-se no espelho.*

No último capítulo, tentaremos justapor, colar, agregar lado a lado os retratos femininos que observamos. Estes retratos constituem uma configuração em *Mosaico*, onde as *almodovarianas* se apresentam como múltiplas facetas da mulher espanhola e da mulher contemporânea. Juntando os pedaços, lado a lado, os fragmentos constituem um todo, onde cada face de mulher contém partes do *grande feminino arquetípico*,

⁶⁰ MEIRELES, Cecília. In *Mar Absoluto. Obra Poética* (Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958)

qualidades que se dividem e que necessitam de integração, como nós, mulheres em busca da própria identidade.

Se juntássemos o talento de *Becky*, com a sensualidade de *Marina*, a coragem de *Maria Cardenal*, a sensibilidade e inteligência de *Leo*, a generosidade, grandeza e bondade de *Manuela*, a força de *Pepa*, a fé e o otimismo de *Tina*, o astral de *Patty Diphusa*, a autenticidade de *Agrado*, talvez chegássemos na imagem de uma *Deusa* integral, nos aproximando do *grande e eterno feminino*, reunindo, como *Inana*, todos os padrões arquetípicos necessários para uma plena realização do ser. Mas, como nos lembra a Madre Superiora de *Entre Tinieblas*, somos seres imperfeitos, e na nossa imperfeição reside nosso limite, mas também nossa grandeza, pois vivemos para buscar a inteireza daquilo que nos falta, quer queiramos ou não, como nos lembra Jung, todos caminhamos para o caminho de integração da psique, para o *processo de individuação*.

Assim como a multiplicidade presente na grande deusa, devemos encarar nossas múltiplas facetas, com a presença de ambigüidades, dos conflitos e dos limites de nossa natureza. Temos que trazer à consciência os aspectos obscuros e opostos da nossa psique, aprendendo com os *juízes* de nosso *animus*, e não nos identificando e nos masculinizando como eles. Nessa imensa e confusa ânsia da contemporaneidade, onde queremos realizar inúmeras atividades, necessitamos integrar a energia necessária para vivenciarmos os diversos papéis que temos que desempenhar. E é claro que nunca atingiremos a completa integração e reunião de todas as qualidades, como uma *deusa*, pois somos seres humanos e imperfeitos. Mas vivemos pela busca dessa inteireza, à procura do Graal, da *individuação*.

Nós, mulheres, o que queremos afinal?

Queremos tudo! Principalmente liberdade de escolha. Queremos trabalhar e nos desenvolver numa profissão que nos traga satisfação e reconhecimento das nossas potencialidades e competências. Grande número de mulheres querem ser mães, sentir pulsar no ventre a gestação de uma nova vida. Mesmo quando esse desejo

aparentemente não exista, a fisiologia do corpo parece gritar, clamar e reclamar pela sangria derramada por anos e anos, *inutilmente*. Aí, nós, mulheres sem filhos, sofremos de cólicas, de insuportáveis *TPMs* que nos transformam em selvagens, tal como nos coloca a psicóloga Junguiana Clarissa Pinkola Estés. O arquétipo da *Mulher Selvagem* nos obriga a lembrar de nossa origem ancestral e arquetípica oprimida pelo racionalismo imperativo e exigente de nossa época.

E também queremos, e creio que nisso *las chicas* de Almodóvar nos lembram muito bem, amar e ser amadas. *Eros* acima de tudo. Almodóvar diz que as mulheres são ótimas porque não tem medo do ridículo. Choram, gritam, se desesperam, não possuem, tal como os homens, o amor próprio exacerbado, pois quando amam, fazem de tudo para conquistar e não perder o seu amor.

Ao lermos o poema de Cecília Meirelles, podemos imaginar o cenário ocidental como um grande espelho, onde muitas mulheres de hoje ainda sofrem por não conseguirem se libertar das imposições e das amarras da cultura patriarcal.

E nisso o cinema de Almodóvar dá um *salto*, e *alto*! A figuração feminina do diretor derruba as barreiras do poder instituído e segue a voz profética da nova constituição feminina da contemporaneidade.

Agrado, a personagem travesti de *Todo Sobre Mi Madre*, numa das cenas mais divertidas e também mais comoventes do filme, nos dá uma lição ao contar para o público do teatro, que não estava ali para vê-la, sobre si própria:

Me llaman la Agrado, porque sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás (...) Además de agradable soy muy auténtica... (e ela começa a contar sobre as inúmeras cirurgias que fez para tornar-se autêntica)...Rasgado de ojos, 80 mil, silicona en labio, frente, pómulos, cadera y culo... el litro está a sesenta mil pesetas. Echad vosotros la cuenta, porque yo ya he perdido... Teta? Dos. Que no soy ningún monstruo. Setenta cada una, pero esas las tengo amortizadas... Me ha costado mucho ser auténtica. Pero no hay que ser tacaña con todo lo relacionado con nuestro aspecto. Porque una mujer es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma (grifo meu).

Temos que construir nossos espelhos, procurar a paisagem que desejamos para compor e desenhar nosso percurso. Tal como Agrado, devemos ouvir nosso *corpo*, e artisticamente, criativamente buscar o que queremos.

Para concluirmos, refletiremos sobre a questão da autoria cinematográfica e observaremos um último *retrato*, o do próprio autor, através *da voz* de Patty Diphusa, símbolo do início de sua carreira, para depois encerrarmos nossas observações como um *uroboros*, a serpente que morde a própria cauda e representa a circularidade perpétua.

Nas considerações finais sobre *las chicas*, apreciaremos as figuras de *Maria* e *Maria Madalena* como dois aspectos complementares, e não dissociados e cindidos entre si, e colocaremos os retratos femininos de Almodóvar presentes em nosso trabalho, lado a lado, planificados com todos os símbolos das mulheres que apreciamos.

5.1 – Patty Diphusa e seu *Autor*

A autoria cinematográfica, objeto de discussão polêmico e atual, será comentada aqui para que possamos realizar um retrato também de Almodóvar, ao concluirmos nosso trabalho. E para isso, trataremos o retrato feminino de Patty Diphusa como a voz de Almodóvar, onde ele coloca seus pensamentos e sentimentos, na encarnação de uma personagem que testemunha uma época de sua vida, situada há vinte anos atrás.

Por trás dos retratos femininos encontramos as atrizes, e por trás das atrizes encontramos Almodóvar. E, em Almodóvar, encontramos um homem de um imaginário particular, construído através de sua biografia, seus pensamentos, e emoções, e de sua relação com o ambiente que o cerca. Esses ingredientes retornam à teia da cultura em forma de narrativas fílmicas. E os filmes de Almodóvar são impregnados de características muito próprias, que mesmo ao percorrer o caminho da experiência, da apuração técnica, do amadurecimento cinematográfico e pessoal, não perderam a presença colorida, inventiva, irreverente e humanista presentes já no início de sua carreira.

Não queremos exagerar num romantismo idólatra, como se o diretor fosse um *gênio* enviado do céu, pois Almodóvar trabalhou e trabalha compulsivamente para compor seus filmes, mas também não é excedente o considerarmos como um dos maiores diretores da atualidade, como apontam muitos críticos da área. Suas obras têm sim uma assinatura, como colocavam os críticos franceses quando buscavam teorizar a autoria cinematográfica.

Autoria e Autobiografia

A questão da autoria cinematográfica foi fortemente discutida na França, através da *Politique des Auteurs* (década de 50). Os *jeunes turcos*, que integravam o grupo dos *Cahiers du Cinéma* eram críticos, futuros cineastas, que, a partir do conceito de *autor* (extraído da literatura) questionaram a política cinematográfica francesa vigente na

época, listando alguns diretores *hollywoodianos* como os principais dos *grandes diretores*, através dos quais exaltavam a figura do Diretor como um *escritor* que dá vida, corpo e romance aos personagens. Os críticos, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre outros, foram assombrados por um forte deslumbramento pelo cinema americano, anteriormente com a exibição proibida (durante a segunda guerra mundial), e criaram um verdadeiro *panteão*, onde se encontravam os deuses do cinema. Alguns cineastas foram realmente *descobertos* pelos *Jovens Turcos*: Nicholas Ray, Orson Welles, John Ford, etc.

A busca da *autoria* nas obras cinematográficas estava intrinsecamente vinculada à busca do *autor*. Truffaut dizia que, ao apreciar um filme, tentava encontrar as *marcas*, como *impressões digitais*, tentando ver se o *homem que o realizou estava violento, calmo, feliz, preocupado, tentando retornar à origem, ao caráter, à personalidade do diretor*.

Para os autoristas, a biografia era um dado essencial para se ler a obra de um cineasta. Bazin alertava para o perigo do culto à personalidade. Apontou que *a biografia é um dos muitos aspectos de aproximação de uma obra; importante para criar relativizações, porém o autor no seu contexto é mais importante do que a biografia individual*.

Um dos pensamentos marcantes dos entusiastas do *cinema de autor* é que *não existem bons ou maus filmes, mas sim bons ou maus diretores*. Seguindo essa máxima, Truffaut enfatiza:

o que interessa na carreira de um bom cineasta é que ela reflete o seu pensamento, desde o início de sua carreira até a maturidade. Cada um de seus filmes marca uma etapa de seu pensamento, e não tem qualquer importância o fato de tal filme ter sucesso ou não.

Essa *Política* teve ressonância e repercussão em vários países. Nos Estados Unidos foi introduzida por Andrew Sarris, na década de 60 e denominada de Teoria do *Autor*. Dentre as premissas básicas, a teoria foi pautada na observação da competência técnica do diretor, da personalidade distinguível do diretor (*marcas, assinatura*) e da

mise en scène do autor. E, como os *Cahiers*, procurou elencar, dentre a *floresta* de clichês de Hollywood, algumas *árvores / diretores* em destaque.

Tendo predominantemente a figura do diretor como o *sujeito* responsável pela obra, essa teoria é polêmica até os dias atuais.

Desmontada pelos estruturalistas, a subjetividade deu corpo ao registro analítico dos dados das obras; as análises cinematográficas se debruçaram então sobre o *texto puro*, através do estudo da enunciação (técnicas que se articulam na construção da *diegese*).

A teoria também foi amplamente criticada pelos pós-estruturalistas (década de 70), que decretaram a morte do *autor*, o fim da *autoria*. Foucault demonstrou que o conceito de autoria foi construído, determinado no tempo e no espaço, e utilizou o termo *função-autor* para designar o *sujeito* que transmite, através de algum código específico, um pensamento colhido, filtrado dentre os ingredientes existentes num dado contexto cultural, social, geográfico, etc.

O tema ainda é polêmico, e pauta atual dos teóricos e estudiosos do cinema. Dudley Andrew comenta que...*Depois de uns 12 anos de sussurros clandestinos estamos novamente autorizados a mencionar o autor. Até mesmo a discutí-lo...*

Almodóvar, até o quinto longa metragem - *La Ley del Deseo* – colocava seu nome somente no final dos créditos iniciais: *Guión y Dirección* – Pedro Almodóvar. O nome da Produtora (s) entrava em primeiro lugar. A partir da seguinte película – *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* –, e em todas subsequentes, o primeiro texto a ser lido é: *Un film de Almodóvar*.

Motivos comerciais da indústria cinematográfica fazem da autoria um dos principais elementos de valorização dos filmes. E isso acarreta muitas confusões que cercam o conceito de autoria.

Segundo Paisley Livingston⁶¹, as falhas de compreensão são conseqüências da insuficiente atenção que é dada à análise conceitual da concepção tradicional de autoria. E essa falta de análises detalhadas, vem da crença, errônea, de que o conceito de autoria já é sólido. Em seu ensaio, *Cinematic Authorship*, ele coloca que alguns críticos admitem que a autoria é aceita em produções independentes, mas não em filmes produzidos em estúdio. Ironicamente, quando o debate teve início, na década de 50, na França, os filmes eleitos no *Panteão dos Cahiers* eram em seu predomínio produções industriais de Hollywood.

Para desenvolver seu raciocínio, de que a autoria é distinguível por ser uma *ação intencional*, Livingston coloca quatro exemplos para discutir o conceito de autoria. E, propositadamente, analisa casos de filmes produzidos através de mecanismos da indústria cinematográfica estabelecida. O único exemplo comentado como um caso de autoria (depois de dois exemplos onde a autoria não existe e um com um *grau relativo de autoria*) cita uma produção de Bergman. Nela, o envolvimento do diretor em muitos dos aspectos da realização é fundamental para o *desenho* da obra: a escolha intencional de um determinado trecho musical, mesmo que a música não seja uma trilha original; a leitura dos textos com os atores; a conversa com a equipe; a escolha das locações, etc.

Na conclusão o autor do ensaio coloca que hoje temos que utilizar, agregar todas as informações possíveis no ato de proceder a uma análise. Mesmo se partirmos para uma análise textual, não podemos deixar de lado, caso tenhamos como pesquisar, o contexto da produção, os meios de realização.

Tal como Bergman, sabemos que Almodóvar, talvez pela sua formação eclética e autodidata, também se envolve em todos os aspectos da realização, desde a escrita do roteiro, à escolha dos ambientes; direção muito próxima dos atores (o diretor dramatiza as ações para as atrizes), escolha das músicas, etc. O diretor tem um envolvimento grande com os atores, que julga como uma grande família. Em seus primeiros filmes ele

⁶¹ LIVINGSTON, Paisley. *Cinematic Authorship*. In: ALLEN, Richard e SMITH, Murray, *Film Theory and Philosophy* (Oxford, Oxford University Press, 2000)

também atuava, em pequenas aparições. Nas primeiras experiências cinematográficas, quando não dispunha de recursos para sonorizar seus filmes rodados em *super 8*, a exibição da obra era acompanhada da narração, ao vivo, do próprio Almodóvar, que muito divertia sua platéia com esse modo singular de espetáculo.

E, ao analisar a filmografia de Almodóvar, onde muitos elementos são autobiográficos, não pudemos deixar o estudo de sua vida à margem. A biografia é importante para relacionarmos focos de observação presentes no texto fílmico, significativos para a análise. *Quieras o no, una película siempre resulta en el fondo autobiográfica:*

En todas mis películas hay cosas autobiográficas, claro que entiendo por autobiográfico más los sentimientos que las anécdotas. Si hablamos de sentimientos, estoy en todas ellas, de la primera a la última. Si además hablamos de anécdotas, en esta hay algunas más reconocibles. Pero en todas están las cosas que amo, las que odio, las que deseo, las que me dan miedo.

Como te decía antes, no hay ningún personaje que me represente, pero formo parte de todos.

Patty Diphusa, o Mito

Na agitada Madri, no início da década de 80, o cineasta *deu à luz* a uma personagem feminina que nunca foi encarnada nos filmes. Entretanto, não poderíamos deixar de citá-la neste trabalho, pois se trata de uma instigante figura feminina, que exala o espírito da *movida madrileña*.

Atriz de extremo sucesso e *única*, Almodóvar publicava suas memórias na revista pós-moderna *La Luna*, de Madri.⁶²

Meu nome é Patty Diphusa e pertencço àquele tipo de mulher que protagonizam a época em que vivem. Minha profissão? Sex-symbol internacional, ou estrela internacional do pornô, como queiram...

⁶² ALMODÓVAR, Pedro. Patty Diphusa e outros textos (op. cit., pág. 15).

Dentre os muitos de seus fãs, ninguém menos de que Andy Warhol, que esteve em Madri com a única intenção de conhecê-la, pois suas fotonovelas são muito famosas, tais como *Porcas Gêmeas*, *Coxas de Fogo*, etc.

Patty simboliza a expressão de liberdade, onde não há limite para as muitas aventuras sexuais em que se lança pelas noites madrilenas. Por ser *tão irresistível*, ela é cobiçada por homens, mulheres, bandidos, estupradores, o que às vezes cansa.

Ser violentada por dois psicopatas é normal, mas depois eles me largarem na Casa de Campo, de madrugada e com pinta de filme mexicano de vampiros, isso não suporto. (...) Compreendi que há situações em que o único remédio que resta às mulheres é se tornarem feministas.

Almodóvar situa os anos oitenta na agitação desenfreada de Madri, na qual explodia o consumo de drogas, a liberação sexual, as produções artísticas. O tempo corria vertiginosamente na *cidade que nunca dorme*. E a heroína sexy corria pelas ruas, boates e discotecas da cidade, pois assim como ela, Patty nunca dorme, pois para ela o sono significaria a morte. Para Patty, a casa só serve para *dormir, refletir, ou tomar banho*.

Além de ser muito sexy, a estrela pornô é uma romântica incurável, e se apaixona por um taxista que era uma mistura de Robert Michum e Sean Connery, um *bruto* que lhe presenteia com um quilo de mariscos. E ela continua vivendo intensamente sua sexualidade, e se tornando cada vez mais famosa, até se converter num mito.

Porém, ao se transformar em um mito, a estrela se cansa, e pára de escrever suas memórias. Não mais se diverte, pois a diversão virou *moda* e seus gestos, e sua espontaneidade passa a ser muito imitada. O universo das constantes festas, onde a diversão se torna obrigatória só faz Patty perceber que não quer mais a frivolidade e a lente dos fotógrafos:

Prefiro o fastio, a depressão, a reflexão, a abstração, o tédio, o niilismo, a reserva, a inatividade, os bons modos, a aversão, o country, o ter horário, a precaução, a melancolia, as visitas à família, o comunismo soviético, a prudência, a inibição, as raízes, a tradição, os cantores-autores, etc. (...)

A Fama me transformou numa pessoa triste e melancólica e não estou disposta a tomar drogas para superar isso.

O cenário dos simulacros onde pessoas vazias se multiplicam como clones posando para fotografos não mais a diverte, e Patty se despede e pára de publicar suas memórias.

A personagem nunca *virou filme*. Seu retrato fica em branco, para que possamos construí-la conforme nossa imaginação.⁶³

O espírito da época se move. *La movida* passa e a paleta filmográfica de Almodóvar adquire novas e ricas tonalidades, embora continue constituída de cores fortes e ousadas. Suas personagens também se modificaram, e, como o *autor*, buscam imprimir as mais densas e complexas emoções humanas.

Huma Hojo (Marisa Paredes), em *Tudo sobre minha Mãe*, diz que começou a fumar para imitar Bette Davis, e que *fumar é tudo que conseguiu em sua vida*.



Fig. 44 – Marisa Paredes – Huma Hojo

⁶³ No Brasil, o texto patty Diphusa foi adaptado para o teatro pela atriz Christiane Tricerri, que também interpretou a personagem. A peça estreou em São Paulo no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) em 2000.

Nas palavras de Huma, Almodóvar coloca que o *sucesso não tem gosto nem cheiro, e quando se acostuma é como se não existisse*.

O cineasta *manchego* já completou mais de vinte anos desde a estréia do primeiro longa, *Pepi, Luci y Bom...*, e parece ter se encontrado em algum ponto como Patty:

*Estou assustada, tenho a impressão de ter amadurecido de repente.*⁶⁴

Seus filmes amadureceram, a técnica se aprimorou, mas em essência, não se modificaram. Hollywood hoje o consagra, mas *Hable con Ella* não é “mais politicamente correto” do que *Atame*, censurado no passado. Sem buscar possibilidades vanguardistas, ou “experimentais”, o diretor nos fala através de uma cinematografia composta de elementos já muito utilizados, tal como o melodrama (cinema de lágrimas), entretanto se distingue exatamente por isso, extraíndo suas histórias da matriz da condição humana, questionando o poder, abolindo hierarquias e juízos de ordem moral, celebrando a solidariedade e o amor.

Almodóvar assina sua obra, e, juntamente com outros grandes artistas, reafirma a existência da autoria.

⁶⁴ Conferir no Anexo 2, a entrevista de Patty e Almodóvar: *Eu, Patty, tento conhecer a mim mesma através de meu autor*



5.2 – Marias e Madalenas: Retratos Femininos de Almodóvar

(Considerações Finais)

*O amor une, o pecado distancia, e o amor penitente participa de ambos. Madalena corre até Jesus; é o amor; Madalena não ousa aproximar-se de Jesus; é o pecado. Ela entra arrojadamente: é o amor; ela se aproxima com medo e confusa: é o pecado. Perfuma os pés de Jesus: é o amor; banha-se com suas lágrimas: é o pecado. Espalha e prodiga seus cabelos: é o amor; para enxugar os pés de Jesus: é o pecado. É ávida e insaciável: é o amor; nada ousa pedir: é o pecado. Mas chora; mas suspira; mas olha; mas se cala: é o amor e o pecado há um só tempo. Como o amor penitente é adorável em suas audácias submissas, em suas liberdades reprimidas, em suas licenças trementes! Mais uma vez, como é adorável, porque ama, porque honra, porque pratica a justiça e renuncia aos direitos que lhe são de direito pelo nome e pela qualidade de amor, para fazer, pelos sentimentos de penitência, com que a justiça reine!*⁶⁵

No filme *Entre Tinieblas* (Maus Hábitos), terceiro longa de Almodóvar, o diretor coloca num divertido convento uma constelação de freiras esdrúxulas, sob a coordenação de uma Madre Superiora (Julieta Serrano) inteiramente contrária aos padrões estabelecidos pela moral e pelos bons costumes, viciada em drogas e lésbica. Encontra a beleza na feiúra, nas imperfeições, na natureza sombria da alma humana. Em seu convento, *Redentoras e Humilhadas*, seu maior prazer é receber mulheres caídas, *Evas pecadoras* pelas quais nutre grande admiração e acaba se apaixonando.

O filme é todo ambientado num cenário kitsch, com todos os principais elementos de sua estética: musical, através dos boleros; literário, com os romances da *prensa del corazón*; moda, as roupas da *virgem*; decoração, através da iconografia religiosa. As Freiras do Convento também entram na onda da *movida*: algumas se drogam e todas têm uma maneira de se manifestar artisticamente. Elas não parecem fazer parte de um convento, e sim de um centro artístico: uma delas é escritora de romances cor-de-rosa, publicando seus livros sob pseudônimo e narrando as histórias das *redimidas* que passaram pelo convento: *Largo de aquí, canalla! Perdida en la ciudad; La llamada de la*

⁶⁵ *O Amor de Madalena*. Sermão anônimo francês do século XVII, encontrado por Rainer Maria Rilke em 1911 (op. cit., pág. 18)

carne; Las secretarias también lloran, etc. Outra Irmã, apaixonada pelo padre, é estilista e fica inventando vestidos novos para a *Virgem*, conforme a moda dos tecidos em alta em cada estação. Há também uma circense, e uma outra cujo animal de estimação é um tigre.



Fig. 45 – Chus Lampreave
Sor Rata em *Entre Tinieblas*



Fig. 46 – Cena de jantar no Convento

A Madre Superiora tem em seu quarto, ao invés de imagens da *Virgem Maria*, uma colagem na parede das atrizes de cinema: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, etc. Enquanto ela cheira cocaína, explica a uma de suas *humilhadas*:

Son algunas de las grandes pecadoras de este siglo. En las criaturas imperfectas es donde Dios encuentra toda su grandeza. Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos, sino para redimir a los pecadores. Cuando miro a estas mujeres siento hacia a ellas una enorme gratitud pues, gracias a ellas, Dios sigue muriendo y resucitando cada día (grifo meu).

O elemento religioso é muito significativo no cinema de Almodóvar, e não somente como objeto decorativo e estético Kitsch. A religião católica, além da forte presença na cultura espanhola, foi palco de sua educação. O diretor questiona e tece críticas sobre os dogmas (culpa, pecado original, a vida após a morte, etc), e sobre a hipocrisia existente no sistema, mas se apropria dos símbolos e da iconografia para *santificar* o humano, ao mesmo tempo em que paradoxalmente humaniza a santidade. E essa relação ambígua é registrada em várias de suas obras: *Maus Hábitos*, *A Lei do Desejo* (a crença de Tina e Ada), *Atame*, *De Salto Alto* (rito da confissão de Becky),

Carne Trêmula (figura de Elena: primeira comunhão e culpa). Há também dois curtas – metragens do início de sua carreira que citam temas bíblicos na composição temática: *La caída de Sodoma* (10 minutos), rodado em super-8 em 1975 e *Salomé* (11 minutos), rodado em 1978 em 16mm. Segue abaixo a sinopse de *Salomé*:

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 piedosa, 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 acceder. Isaac, al ver el panorama, dice que para nade sale corriendo. Pero Salomé, que tienes 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 los festejaran, recogiera todos los velos que Salomé había quitado, para que a partir de entonces las mujeres de su pueblo se cubrieran con ellos en señal de respeto hacia la iglesia (grifo meu).⁶⁶

Encontra-se em fase de projeto o filme *La Mala Educación*, que mostrará a vida de um menino que estuda num colégio de padres. O diretor atualmente procura atores para o papel. Iniciado sexualmente num colégio de padres, ele agora talvez se encontre pronto para reler o seu passado e transformá-lo em obra cinematográfica.

Certamente, como denuncia ironicamente o nome, a obra tecerá críticas à instituição clerical, e sincronicamente virá à tona neste momento onde os escândalos dos padres pedófilos proliferam pelo mundo todo.

A religião de Almodóvar, assim com a das Freiras de *Maus Hábitos*, não está no poder instituído, e sim na sua atividade artística, onde ele se *re – liga* e se *con – sagra*, *comungando* com seu centro simbólico e psíquico, e colocando em suas obras um grande e humanista sentimento de compaixão por todas e quaisquer criaturas.

⁶⁶ (Pedro Almodóvar – Texto publicado em Zine-Zine em Abril de 1978, Apud – GARCIA DE LEON e MALDONADO, op. cit.).

Marias e Madalenas

Quando as culturas eram orientadas sobre o sistema matriarcal, existiam as prostitutas sagradas (*meretrix*, na alquimia). As Mulheres, Sacerdotisas, eram preparadas nas artes sexuais para vivenciarem o aspecto sagrado da sexualidade. Sua natureza sexual era um aspecto integral de sua natureza espiritual. Na cultura matriarcal reinava a autoridade cultural, enquanto no patriarcado impera o poder político.

Como já vimos, as antigas deusas, tal como Inana (Suméria), continham todas as qualidades do Grande Feminino, eram deusas do amor, da paixão, da guerra, da morte, da vida. Com a divisão dos arquétipos, após a chegada do regime dominado pelos homens, a grande deusa multifacetada foi perdendo sua força gradativamente, pois foi dividida e direcionada em várias e menores divindades. E com a chegada e o crescimento da religiosidade judaico-cristã, as mulheres, bem como os aspectos do caráter elementar feminino, foram desvalorizadas e definitivamente associadas ao pecado e às esferas inferiores. A dissociação amor e sexo, bem como a dicotomia entre espírito e sexo, ocasionou grande confusão na constituição psíquica de homens e mulheres do ocidente. O catolicismo retira o aspecto sexual de *Maria* e rotula *Maria Madalena*, uma das principais discípulas de Jesus, de perdida e prostituída, cindindo a maternidade da sexualidade. Maria Madalena, portadora da feminilidade, teve seu significado reprimido devido ao poder nela contido, causador de preocupações e temor por parte do poder da *cultura messiânica*. Jung comenta a respeito desse medo em *A Energia Psíquica*:

A sexualidade não é mera instintividade; é um poder indiscutivelmente criador que é não somente a causa fundamental de nossa existência individual, como um fator em nossa vida psíquica, a ser levado com muita seriedade. (...) Poderíamos chamar a sexualidade de porta-voz dos instintos, e é por isto que o ponto de vista espiritual vê nela a sua principal antagonista, não, certamente porque a tolerância sexual seja em si mesma mais imoral do que o excesso no comer ou no beber, do que a avareza, a tirania e o esbanjamento, mas porque o espírito

*presente na sexualidade uma contraparte de igual peso e mesmo afim a ele...*⁶⁷ (grifo meu).

E a maternidade, *boa*, é associada ao arquétipo da *Virgem Maria*, enquanto a sexualidade, *má*, é ligada à *Maria Madalena*.

Maria Madalena

"Seus numerosos pecados lhe estão perdoados, porque ela demonstrou muito amor"
Lc 7,47^a

A figura de Maria Madalena é descrita nos quatro evangelhos e também nos evangelhos chamados apócrifos. Existem várias versões e lendas sobre a sua figura, pois as fontes históricas são escassas e confusas. Em *A Prostituta Sagrada*, a psicóloga Nancy Qualls-Corbett⁶⁸ comenta sobre diversas passagens sobre ela. Maria, chamada Maria Madalena por proceder de *Magdala*, é associada com a mulher que banhou e perfumou os pés de Jesus, tornando-se sua fiel seguidora; também é relacionada como a pecadora da qual Cristo expulsou "sete demônios", e ainda é referida como Maria de Bethânia. Esteve presente na crucificação e foi a primeira pessoa a ver Jesus ressuscitado.

No século III, Hipólito, Bispo Heresiólogo de Roma, outorgou-lhe o título de *Apostola Apostolorum* (Apóstola dos Apóstolos). Em *Pistis Sophia* (Sabedoria da fé) é descrita uma certa irritação e ciúme do apóstolo Pedro, porque Maria Madalena fazia perguntas demais e "monopolizava" a conversa com Jesus. É citada como uma discípula curiosa, a companhia mais íntima de Jesus, símbolo da sabedoria divina.

⁶⁷ JUNG, C. G. *Energia psíquica* (Petrópolis: Editora Vozes, 1999, pág. 55)

⁶⁸ QUALLS-CORBETT, Nancy. *A Prostituta Sagrada: A Face Eterna do Feminino* (São Paulo: Paulus, Coleção Amor e Psique, 1990).

O Evangelho de Filipe cita “a união do homem e da mulher como símbolo de cura e paz, e estende-se ao relacionamento de Cristo e Madalena, que, diz ele, era freqüentemente beijada por ele” (Apud. Qualls-Corbett; 1990: 197).

*Madalena, a santa amante de Jesus, amou-o em seus três estados. Amou-o vivo, amou-o morto, amou-o ressuscitado.*⁶⁹

Alguns símbolos associados à Santa Maria Madalena, protetora dos destituídos são: o ovo (fertilidade), o jarro (vaso, corpo feminino, útero), o livro (sabedoria e conhecimento), etc.

Maria, Miriam, em hebraico significa “mares” e representa as águas originais modeladas pelo Espírito Santo/Sophia, que pairava sobre elas no *Gênesis*. *Maria*, a *Virgem*, assim como *Maria Madalena*, a *pecadora*, são aspectos do Grande Feminino, das águas salgadas e eternas da gestação, procriação, fertilidade.

Embora os símbolos das antigas deusas e da sexualidade sagrada tenham sido ocultados pelos dogmas religiosos, eles permanecem através da resistência cultural. A própria igreja católica, ao utilizar os modelos exemplares dos antigos rituais pagãos para sobrepor e comemorar os seus festejos, contribuiu para que os símbolos não desaparecessem. Eles podem estar ocultos, mas permanecem nos ritos e na psique coletiva. Como exemplo, podemos citar variadas festas do catolicismo popular, onde os *mastros são fincados na terra*: o mastro é o *falo*, a terra é o *corpo*. Em algumas missas, o ambiente da igreja fica com as luzes apagadas, *escuro corredor vaginal*, enquanto os homens entram e saem com o mastro repetidas vezes, como que *dramatizando o ato sexual*.

A Festa do Divino Espírito Santo, comemorada em Pentecostes, é rica de significados. Originada dos antigos rituais pagãos relacionados à fertilidade da terra e à

⁶⁹ *O Amor de Madalena* (op. cit., pág.17).

colheita dos alimentos, o evento é caracterizado pela fartura, pela abundância e pela forte presença da cor vermelha, presente nas bandeiras e no Império do Divino, espécie de altar decorado para oração e guarda das bandeiras dos devotos. O Divino Espírito Santo, parte da Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo, é representado por uma pomba branca, associada em várias culturas como símbolo feminino. Se o Espírito Santo é o *sopro* de Deus, ele é também a *anima*, sopro da alma, vida. A pomba branca era também o símbolo de Afrodite, a Deusa do amor e do sexo. E o louvor à fertilidade, onde toda a criação é festejada, não poderia estar desassociado de elementos sexuais. O *mastro* adentrando a *terra*, o *pau* da bandeira espetando a *pomba*, a *comilança*, etc.⁷⁰

Em São Luiz do Paraitinga, SP, a comemoração do Divino é a mais representativa festa do catolicismo popular da pequena e agrícola cidade. Na programação, há uma divisão entre a parte religiosa e a parte *profana*: Folia do Divino, apresentação dos grupos de congadas e Moçambiques, etc. Mas a procissão, bem como o Império do Divino são marcados de aspectos carnavalescos.

Podemos dizer, que o símbolo da pomba é feminino, e ao mesmo tempo masculino. O sal também é outro elemento simbólico da Festa. Em São Luiz, são distribuídos aos participantes pacotinhos de sal abençoados. O sal é no uso eclesiástico e na alquimia o símbolo da *Sapienza*, e é associado também a *Eros* e a *Vênus*, a deusa do amor que nasceu das salgadas águas de um imenso mar amoroso, do encontro da espuma do mar com o esperma de Urano. Líquidas e salgadas, as lágrimas exprimem os sentimentos, lavam os olhos e a alma...

Talvez a terceira pessoa da Santíssima Trindade seja a representação da união sagrada das polaridades, o casamento sagrado entre espírito (*animus*) e alma (*anima*), entre o obscuro e o luminoso, entre o céu e a terra, o sol e a lua, como no *Rosarium Filosofum* alquímico.

⁷⁰ Eduardo Etzel comenta sobre o significado oculto presente na simbologia da devoção ao Divino no livro: *Divino - Simbolismo no Folclore e na Arte Popular* (São Paulo: Editora Giordano, 1995)

Nancy Qualls-Corbett fala sobre a necessidade de integração do eterno feminino, situando a prostituição sagrada (que difere completamente da prostituição profana, onde o corpo é utilizado como objeto) como algo a ser buscado para a união de homens e mulheres.

Se buscarmos o caminho da integração, trazendo a re-ssacralização do sexo, integrando os aspectos do feminino, a mãe, a filha, a amante, com a presença dentro de nossos corpos de *Marias* e de *Madalenas*, estaremos mais próximos de *Sofia*, o espírito feminino da sabedoria, o sal da vida, a *Sapienza*, a “companheira de Deus”.

Retratos Femininos de Almodóvar

Esperamos que nessa labiríntica época em que vivemos, onde mulheres e homens parecem se encontrar *como vacas sin cincerro*, numa massa ainda em processo de formação, como um novo caos, uma outra forma de relações possa ser implantada gradativamente, onde as configurações dualísticas sejam integradas e consideradas como forças parceiras e complementares. E que as diversas teorias sobre uma nova orientação se concretizem, tais como as que apontam o *retorno da Deusa* como uma nova postura sobre a feminilidade, marcada pelo respeito pela natureza e a humanização do planeta. Ou como prenuncia Oswald de Andrade, comentando sobre a queda do patriarcado, à volta ao “tempo do amor”, da natureza, o fim da escravidão, o *ócio criativo*. A re-significação e a crescente re-valorização dos aspectos femininos, pós-revolução feminista, e a nova constituição das mulheres e dos homens confirmam as observações.

Realizamos este percurso porque percebemos na cinematografia do diretor espanhol a presença visceral de um novo desenho das emoções humanas, com características matrilineares e matrifocais. Almodóvar devolve o *poder* às mulheres, e aos homens que não temem o feminino. Poder este, diverso do modelo ainda predominante, onde há opressores e oprimidos. Com a instituição dos poderes *afrodisíacos* e *dionisíacos*, as personagens de Almodóvar invertem e nivelam as

hierarquias do poder oficial, restaurando a sacração da sexualidade e instaurando a *Lei do Desejo* com respeito e dignidade.

De todos os retratos observados nesta dissertação, apenas **Glória** representa a mulher submissa. Mas o feminino reprimido grita e mata o símbolo machista do patriarcado. Depois dessa personagem exterminar o seu marido, as heroínas do diretor espanhol nunca mais se renderam às amarras de um regime opressor. É claro que algumas personagens masculinas (e também femininas) machistas ainda comparecem nas películas. O marido de **Rebeca**, que fazia um tipo cafajeste, também é morto pela mulher, e assim ela se reencontra com sua mãe **Becky**. Almodóvar parece querer erradicar esses *males* de nossa convivência, enterrando uma cultura opressora e dissociada. Comemora também a morte do *Franquismo* e a renovação da Espanha, com o retrato de **Elena**, a mulher sem mãe (o pai é morto e enterrado) que *dá a luz*. Através de **Manuela** coloca a grandeza da maternidade e a solidariedade feminina como caminho para fraternidade. E o *desejo*? **Tina**, nascida homem, se transforma *numa mulher de verdade* e continua seu caminho em busca da felicidade. **Pepa**, mesmo abandonada, descobrindo que está grávida e que o ex-amante é um cafajeste mulherengo, não *desce do salto* e dá a volta por cima. **Leo** amadurece com o fim de seu casamento, retornando mais forte após a depressão e encontrando um homem muito mais companheiro e *feminino*. **Sexília**, a ninfomaniaca, simboliza a originária e libertária expressão de sua obra, a frutífera e criativa *movida madrileña*. **María Cardenal**, a **Matadora**, é simbolicamente o ponto tangencial da união dos opostos: o orgasmo sexual. Para além da fusão orgástica, **Marina**, desata seus nós através da sexualidade e do amor, e salva Ricky para se unir à sua família matriarcal.

Almodóvar reconstrói a figuração feminina, revelando a nova constituição das mulheres, e também dos homens, através da ambigüidade sexual, da inversão de papéis e dos estereótipos, onde a mulher se fortalece e o homem se fragiliza, da inexistência de barreiras classificatórias e da busca orientada pelo *desejo*, a partir da voz (intuição), do *corpo* (sensação), do *coração* (sentimento) e da *razão* (pensamento)

de *Eros*. Nem que para isso sejam necessárias cirurgias de embelezamentos ou de transformação sexual, *pois somos mais autênticos quanto mais parecemos com o que sonhamos para nós mesmo*.

Em *Hable con Ella* Almodóvar cria uma ambígua personagem na figura de Benigno, o enfermeiro com características homossexuais que é obcecadamente apaixonado por uma bailarina em coma. Ao cuidar de sua enferma em tempo integral, ele, um dia, não resiste e cede ao seu desejo. A mulher não mais menstrua, e percebem que ela está grávida. O diretor não nos mostra a cena do ato sexual, e sim uma outra cena, que analogamente denuncia o seu gesto: Benigno conta para Alícia (ele fala constantemente com ela) um filme mudo que acabara de ver, *O Amante Minguante*, onde uma cientista faz uma experiência com o seu namorado e ele fica pequenino, como o *pequeno polegar*. Na cama, ele começa a acariciar o seu *gigantesco* sexo, até que enfia o seu braço, e começa a penetrar em sua vagina até sumir, entrando dentro dela e permanecendo lá para sempre. A cena mostra em detalhe o rosto de prazer da mulher, enquanto ele está entrando nela, e Alícia, mesmo em coma, também demonstra uma suave e delicada expressão de prazer. Podemos, com a imagem dessa cena, encerrar nosso trabalho.

Almodóvar coloca o *homem pequenino* perto da *mulher cientista*, sendo a ciência por muito tempo considerada uma atividade masculina, e isso num filme antigo, mudo. E não teme o **Grande Feminino**, ao contrário, o glorifica e o exalta.

Bibliografia

- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes. 1992
- ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*, São Paulo: Editora Globo, 1990.
- ANDREW, Dudley. "O desautorizado autor, hoje", in: *imagens* n. 3.
- ANSPACH, Sílvia. *Entre Babel e o Éden : criação, mito e cultura* . São Paulo : Annablume . (Coleção E ; 11) . 1998.
- _____. *Arte, Cura, Loucura - uma trajetória rumo à identidade individuada*. São Paulo: Annablume. 2000
- AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. Papirus. 1995.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. 1995.
- BAAL- TESHUA, Jacob (editor) Andy Warhol. Munich: Prestel- Verlag. 1993.
- BARCELOS, Gustavo- *JUNG*. São Paulo: Editora Ática (Série Princípios) 1991.
- BELINCHÓN, Gregório ("El País "). *O filme mais emocional de Almodóvar*. 1999. Folha de São Paulo, 8 de Outubro. Ilustrada. 1999.
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo, Edusp. 1994.
- BYINGTON, Carlos Amadeu . *A Pesquisa Científica Acadêmica na Perspectiva da Pedagogia Simbólica*. In; *A Pesquisa em Educação e as Transformações do Conhecimento organizada por Ivani Fazenda* (Campinas: Papirus Coleção Práxis, 1997)
- BOLEN, Jean Shinoda. *O Caminho de Avalon: Os mistérios femininos e a busca do Santo Graal* . Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos. Trad. Valéria Chamon. 1996 .
- _____. *As Deusas e a Mulher : nova psicologia das mulheres*. São Paulo : Paulus. (Coleção amor e psique). 1990.
- _____. *O Anel do Poder*. São Paulo: Cultrix. 1998.
- ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1988.

BONAVENTURE, Jette.. *Variações sobre o tema mulher*. São Paulo: Paulus (Coleção Amor e Psiquê). 2000

BRILL, Alice. *O auto- retrato, gênero em extinção?.* In: *Da Arte e da Linguagem* São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates). 1988.

CALASSO, Roberto. *As Núpcias de Cadmo e Harmonia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pág.17). 1990.

CAMPELL, Joseph. *As transformações do Mito através do tempo*. Cultrix. 1990.
_____ e Moyers, Bill. *O Poder do Mito*. São Paulo : Palas Athena. 1990.

D`SILVA, Beverley (The Sunday Times). *Almodóvar conta tudo sobre sua mãe*. O Estado de São Paulo, 15 de Setembro . Caderno 2. 1999.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva. (Estudos). 1991.

EISLER, Riane . *A Deusa da Natureza e da Espiritualidade*. In *Todos os nomes da Deusa*. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos . 1997.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que Correm com os Lobos*. Rio de Janeiro: Rocco (Arcos do Tempo). 1997.

ETZEL, Eduardo, Divino- *Simbolismo no folclore e na arte popular*. São Paulo: Editora Giordano .1995.

EVANS, Peter William. *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos. feminina do inconsciente*. São Paulo : Cultrix. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto.

GARCIA DE LEON, Maria Antonia e MALDONADO, Teresa. *Pedro Almodóvar: la otra España cañi (sociologia y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real: Area de Cultura. 1989.

GARCIA LORCA, Federico -*Yerma*. São Paulo: Oficial do Estado. (Série Mneumósis.) 2000.

GIMBUTAS, Marija . *A “Vênus Monstruosa” da Pré- História* . In *Todo os nomes da Deusa*. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos.1997.

GREENE- *A astrologia do Destino*. São Paulo: Editora Cultrix.1995.

HARDING, Mary Esther. *Os Mistérios da Mulher - Antiga e contemporânea*. São Paulo: Paulus (Coleção Amor e Psiquê). 1985.

HILLMAN, James. *Anima: Anatomia de uma Noção Personificada*. São Paulo: Editora Cultrix. 1995.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Ediciones Cátedra. 1994.

HONNEF, Klaus- Andy Warhol- *A Comercialização da Arte*. Germany: Taschen.2000.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.1996.

_____. (org.). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. Trad. Maria Lúcia Pinho. 1992.

_____. *Energia psíquica*. Petrópolis: Editora Vozes. 1999.

_____. *Aspectos Psicológicos do Arquétipo Materno*. In: *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Obras Completas de C.G. Jung, vol.IX/1. Petrópolis: Vozes. 2000.

_____. *Fundamentos de Psicologia Analítica*. Petrópolis: Editora Vozes. 2001.

JUNG, Emma. *Animus e Anima*. Cultrix. 1995.

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco. 1995.

KOLTUV, Barbara Black. *O Livro de Lilith*. São Paulo : Cultrix. Trad. Rubens Rusche.

KOSS, Monika von.. *Feminino + Masculino: Uma Nova Coreografia para a Eterna Dança das Polaridades*. São Paulo: Escrituras Editora (Ensaio Transversais). 2000

LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, pág. 48.2001.

LYON, David- *Pós Modernidade*. São Paulo: Paulus.1994.

MACEDO, Neusa Dias- *Iniciação 'a Pesquisa Bibliográfica*. São Paulo: Editora Loyola.1995.

MARKUS, Sasa- *La Poética de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Litera Books.2001.
Warhol, Andy- *Os Diários de Andy Warhol*- organização de Pat Hackett. Porto Alegre: L&PM. 1989.

MARTINS, Gabriela Borges da Silva, *O espetáculo do grotesco nos filmes de Pedro Almodóvar*. Dissertação de Mestrado- PUC-SP- Comunicação e Semiótica.1997.

MEIRELES, Cecília. In *Mar Absoluto. Obra Poética*. Rio de Janeiro:José Aguilar, 1958.

MELO, José Marques de, *Espanha: Sociedade e Comunicação de Massa*. São Paulo: Summus Editorial (Col. Novas Buscas em Comunicação; v.34).1989.

MERTEN, Luiz Carlos. *Mulheres e família, os temas do novo grande filme de Almodóvar*. O Estado de São Paulo, 8 de Outubro. Caderno 2. 1999.

MOLES, Abrahan. *O Kitsch*. São Paulo: Editora Perspectiva, pág. 223. 2001.

MONTEIRO, Dulcinéia da Mata Ribeiro. *Mulher: Feminino Plural. Mitologia, História e Psicanálise*. Rosa dos Tempos. 1998.

MORIN, Edgar. *As Estrelas- Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro : Ed. José Olympio. 1990.

MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema* (antologia).. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme. (coleção Arte e Cultura; v. nº 5). 1993

_____. *Cinema e Sexualidade*. In: XAVIER, Ismail. (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1996.

MURARO, Rose Marie e BOFF, Leonardo- *Feminino e masculino. Uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Jnaeiro: Sextante.2002.

NEUMANN, Erich. *O Grande Feminino e a Grande Mãe e O Duplo Caráter do Feminino*. In *A Grande Mãe : um estudo fenomenológico da constituição*. 1998.

_____. *O Medo do Feminino e outros ensaios sobre a psicologia feminina*. São Paulo: Paulus. (Col. Amor e Psique). 2000.

_____. *Amor e Psiqué : Uma Interpretação Psicológica do Conto de Apuleio*. São Paulo : Cultrix. NEUMANN, Erich. *Amor e Psiqué* .São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

NICHOLSON, Shirley . Org. *O novo despertar da Deusa. O Princípio Feminino hoje*. Rocco. 1989.

NIN, Andrés. *A Guerra Civil de Espanha: Textos Marginais*. Porto: Gráfica Firmeza. 1975.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchessine de , *Metodologia da Pesquisa- Abordagem Teórico- Prática*.Campinas, SP: Papyrus.2000

PAIVA, Andréa Carla Mensinho de, *Eros e Thânatos: Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar*. Dissertação de Mestrado- PUC-SP- Comunicação e Semiótica.2000.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.). *Urdidura de Sigilos – Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo : Annablume – ECA-USP. 1996.

PERERA, Sylvia Brinton. *Caminho para a iniciação feminina*. São Paulo : Paulus. (Col. amor e psique). Trad. Aracéli M. Elmas. 1985.

POLLACK, Rachel. *O Corpo da Deusa : no mito, na cultura e nas artes*. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos . Trad. Magda Lopes. 1998.

QUALLS- CORBETT, Nancy. *A Prostituta Sagrada : a face eterna do feminino*. São Paulo : Paulus. (Col. Amor e psique). 1990.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno* .Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

_____. *A Vida de Maria* .Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

_____. *O Amor de Madalena*. Sermão anônimo francês do século XVII, encontrado por Rainer Maria Rilke em 1911 .São Paulo: Landy Livraria Editora e distribuidora, 2000.

RIZZONI, Gianni. Org. *Franco*. São Paulo: Edições Melhoramentos .Coleção Pró e Contra: O Julgamento da História. 1975.

SALGADO, Silvia Colmenero, *Pedro Almodóvar- Todo sobre mi madre*. Barcelona: Ediciones Paidós.2001.

SANFORD, John A. *Destino, Amor e Êxtase: A sabedoria das deusas gregas menos conhecidas*. São Paulo: Paulus, Coleção Amor e Psique, 1999.

SARTRE, Jean- Paul- *A Prostituta Respeitosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.1966.

STRAUSS, Frédéric. *Conversaciones com Pedro Almodóvar*. Cahiers du Cinema 2000. Ediciones Akal, 2001.

SEABRA, Zelita. *Quatro amores*. Record. 1997.

STAM,Robert . *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática. 1992, Série Temas, vol.20.1997.

TARKOVSKI. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes. 1998 .

VANOY, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Papirus. 1994.

TEIXEIRA COELHO, José- *Moderno e Pós- Moderno*. São Paulo: Editora Iluminuras.2001.

WEINSCHELBAUM, Violeta (Buenos Aires). *Um Cinema chamado Almodóvar*. Revista Bravo, Outubro (notas). 1999.

Filmografia – Pedro Almodóvar

- 1979-80 - **Pepi, Luci e Bom** (*Pepi, Luci e Bom y Otras Chicas del Montón*);
- 1982 - **Labirinto de Paixões** (*Laberinto de Pasiones*);
- 1983 - **Maus Hábitos** (*Entre Tinieblas*);
- 1984 – **O Que Eu Fiz para Merecer Isto ?** (*Qué he Hecho Yo para Merecer Esto!!*);
- 1985-86 – **Matador**;
- 1986 - **A Lei do Desejo** (*La Ley del Deseo*);
- 1987 - **Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos** (*Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*);
- 1989 - **Ata-me!** (*Atame!*);
- 1991- **De Salto Alto** (*Tacones Lejanos*);
- 1993 – **Kika**;
- 1995 - **A Flor do meu Segredo** (*La Flor de mi Secreto*);
- 1997 – **Carne Trêmula**;
- 1999 – **Tudo Sobre Minha Mãe** (*Todo Sobre Mi Madre*);
- 2002- **Fale com Ela** (*Hable con Ella*);

Anexo 1

El Último Sueño, Por Pedro Almodóvar Caballero

Cuando salgo a la calle, el sábado, descubro que hace un día muy soleado. Es el primer día con sol y sin mi madre. Lloro bajo las gafas. A lo largo del día lo haré muchas veces.

Después de no haber dormido la noche anterior, camino como un huérfano hasta encontrar el taxi que me lleve al Tanatorio sur.

Aunque yo no sea ese tipo de hijo generoso en visitas y arrumacos, mi madre es un personaje esencial en mi vida. No tuve el detalle de incluir su apellido en mi nombre público, como a ella le hubiese gustado. Tú te llamas Pedro Almodóvar Caballero. Qué es eso de Almodóvar sólo, me digo en una ocasión, casi enfadada.

“La gente piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho”, decía Lorca. Las madres tampoco son cosa de un día Y no necesitan hacer nada especial para ser esenciales, importantes, inolvidables, didácticas. Las madres pisan siempre sobre seguro.

Yo aprendí mucho de mi madre, sin que ni ella ni yo nos diéramos cuenta. Aprendí algo esencial para mi trabajo, la diferencia entre ficción y realidad, y cómo la realidad necesita ser completada por la ficción, para hacer la vida más fácil.

Recuerdo a mi madre en todos los momentos de su vida; la parte más épica, tal vez, fue aquella que transcurrió en un pueblo de Badajoz, Orellana la Vieja, puente entre los dos grandes universos en los que viví antes de ser engullido por Madrid: La Marcha y Extremadura.

Aunque a mis hermanas no les gusta que lo recuerde, en estos primeros pasos extremeños la situación económica familiar era precaria. Mi madre fue siempre muy creativa, la persona con más iniciativa que he conocido. En La Mancha se dice “es capaz de sacar leche de una alcuza”.

La calle donde nos tocó vivir no tenía luz, el suelo era de adobe, no había modo de que pareciera limpio, con el agua se enlodaba. La calle estaba en las afueras del pueblo, había surgido sobre un terreno pizarroso. No creo que las chicas pudieran caminar con tacones por las escarpadas pizarras. Para mí aquello no era una calle, me recordaba más un poblado de alguna película del Oeste.

Vivir allí era duro pero barato. En compensación, nuestros vecinos resultaron ser personas maravillosas y muy hospitalarias. También eran analfabetos.

Como complemento al salario de mi padre, mi madre empezó con el negocio de la lectura y escritura de cartas, como en *Estación Central de Brasil*. Yo tenía ocho años. Normalmente era yo quien escribía las cartas y ella quien leía las que nuestros vecinos recibían. En más de una ocasión yo me fijaba en el texto que mi madre leía y descubría estupor que no correspondía exactamente con lo escrito en el papel: mi madre inventaba parte. Las vecinas no lo sabían, porque lo inventado siempre era una prolongación de sus vidas, y quedaban encantadas después de la lectura.

Después de comprobar que mi madre nunca se atenía al texto original, un día se lo reproché de camino a casa. ¿ 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, le dije yo. “¡ Pero has visto lo contenta que se ha puesto!”, me dijo ella.

Tenía razón. Mi madre llenaba los huecos de las cartas, les leía a las vecinas lo que ellas querían oír, a veces cosas que el autor probablemente había olvidado y firmaría para mí. Establecían la diferencia entre ficción e realidad, y cómo la realidad necesitaba de la ficción para ser más completa, más agradable, más vivible.

Mi madre se despidió de este mundo exactamente como le hubiera gustado. Y no fue por casualidad, ella lo había decidido así, me entero hoy mismo, en el tanatorio. Hace veinte años mi madre le dijo a mi hermana mayor, Antonia, que había llegado el momento de dejar hecha la mortaja.

Fuimos a la calle Postas, me cuenta mi hermana frente al cadáver de nuestra madre amortajada, a comprar el hábito de que quería la insignia del mismo santo prendida en el pecho. Y los escapularios de la Dolorosa. Y la Medalla de San Isidro. Y

un rosario entre las manos. Uno de los viejos, le especificó a mi hermana, los buenos os los quedáis vosotras (incluía a mi hermana María Jesús). También compraron una especie de mantoncillo negro, para cubrirse la cabeza y que ahora le llega por los lados hasta la cintura.

Le pregunté a mi hermana el significado del mantoncillo negro. Antiguamente las viudas se ponían un manto de gasa negra muy tupida para indicar su pena y su pérdida. Según pasaba el tiempo y su pena disminuía, el mantón se iba acortando. Al principio les llegaba casi hasta la cintura y, al final, les llegaba sólo hasta los hombros. Esta explicación me hizo pensar que mi madre quería irse oficialmente vestida de viuda. Mi padre murió hace veinte años, pero naturalmente no hubo otro hombre ni otro marido para ella. También dijo que quería estar descalza, sin medias ni zapatos. Si me atan los pies, le dijo a mi hermana, me los desatáis al ponerme la tumba. Donde voy tengo que entrar ligera.

También pidió una misa completa, no sólo el responso. Así lo hicimos y acudió el pueblo entero (Calzada de Calatrava) a darnos la “Cabezada”, que es como allí se llama al pésame.

Mi madre hubiera disfrutado con la cantidad de ramos de flores que había en el altar y con la presencia del pueblo entero. “Ha venido el pueblo entero” es la máxima calificación para este tipo de actos. Y así fue. Desde aquí lo agradezco: Gracias, Calzada.

También se habría sentido orgullosa del papel de perfectos anfitriones que mis hermanos, Antonia, María Jesús y Agustín hicieron tanto en Madrid como en Calzada. Yo me limité a dejarme arrastrar, con la mirada barrosa y todo desenfocado a mialrededor.

A pesar del marasmo de viajes promocionales en que vivo (*Todo sobre mi madre* se estrena ahora en casi todo el mundo. Afortunadamente me decidí a dedicarle a ella la película, como madre y como actriz. Dudé mucho, porque nunca estive seguro de que mis películas le gustaran) afortunadamente yo estaba en Madrid y a su lado. Los cuatro estuvimos siempre ella. Dos horas antes de que “todo” se desencadenara,

Agustín y yo entramos a verla en la media hora de visita permitida en la UCI., mientras mis hermanas esperaban en la sala de espera.

Mi madre estaba dormida. La despertamos. El sueño debía ser muy placentero y tan absorbente que no la abandonó aunque hablara con nosotros perfectamente cuerda. Nos preguntó si había tormenta en ese momento y le dijimos que no. Le preguntamos cómo se encontraba y nos dijo que muy bien. A mi hermano Agustín le preguntó por sus hijos, que acababan de llegar de vacaciones. Agustín le dijo que los tenía con él el fin de semana y que comerían juntos. Mi madre le preguntó si ya había ido hacer la compra de la comida y mi hermano le dijo que sí. Yo le dije que dos días después tenía que irme a Italia, de promoción, pero que si ella quería me quedaría en Madrid. Ella me dijo que fuera y que hiciera todo lo que tenía que hacer. Del viaje le preocupaban los hijos de Tinín. Y los niños, con quién se quedan, preguntó. Tinín le dijo que él no venía conmigo, él se quedaba. A ella eso le pareció bien. Vino una enfermera y además de decirnos que el tiempo de la visita había terminado, le anunció a mi madre que le traería la comida. Mamá comentó “poco humo me va a hacer la comida en el cuerpo”. Encontré el comentario bonito y extraño.

Tres horas después moría.

De todo lo que dijo en esta última visita, se me ha quedado grabado cuando nos preguntó si había tormenta. El viernes fue un día soleado y parte de su entrada por la ventana. ¿ A qué tormenta se refería mi madre en su último sueño?

Pedro Almodóvar Caballero

Por favor, no olvidem poner el segundo apellido

11 de setembro de 1999

Anexo 2

EU, PATTY, TENTO CONHECER A MIM MESMA ATRAVÉS DE MEU AUTOR

Há muito tempo eu andava querendo desnudar meu autor. Não sei se ele vai deixar, mas vou tentar.

PATTY: Em primeiro lugar, gostaria de saber se sou homem, mulher ou travesti.

PEDRO: Você é mulher, naturalmente. Uma mulher que nunca dorme, mas afinal de contas uma mulher.

PATTY: E por que não durmo? Existem soníferos que fariam qualquer mastodonte roncar. O Roipnol, por exemplo; ouvi os *junkies* falarem muito bem do roipnol.

PEDRO: Você não pode dormir porque para você, o sono significaria a morte.

PATTY: Pois há pessoas que em estado de catalepsia fazem coisas muito interessantes. Ou pessoas que aproveitam o fato de serem sonâmbulas para se divertir.

PEDRO: Ah, é? Quem?

PATTY: Um personagem de Copi, por exemplo. É uma mulher que se faz de sonâmbula para transar muito, e depois ela pode dizer que estava dormindo e que não se lembra e não tem culpa de nada.

PEDRO: Então era mentira que estava dormindo. Por que você quer dormir?

PATTY: Não sei. Ouvi outros personagens comentarem que entre uma trepada e outra as pessoas tiram uma soneca.

PEDRO: Você não precisa, pois é cheia de vida. O sinal de nossos tempos é a vertiginosidade, a atividade frenética. E você é uma garota típica do nosso tempo.

PATTY: Ultimamente você anda mais preocupado com o meu coração do que com a minha xoxota. O que está acontecendo?

PEDRO: Acho que ando sentindo necessidade de um amor absoluto. Ultimamente proponho a todo o mundo que se case comigo. E é sério.

PATTY: Então sou um simples reflexo seu, essa coisa horrível que se chama "alter ego?"

PEDRO: Não, você é uma fantasia dos leitores. É o que os leitores gostariam de ser.

PATTY: Você lê as minhas memórias?

PEDRO: Leio uma vez para ver quantos são os erros de impressão e depois me desesperar.

PATTY: Quer dizer que você também é um leitor. Ou seja, você também gostaria de ser como eu.

PEDRO: Gostaria de ter a sua espontaneidade e seu senso positivo da vida.

PATTY: Escute, por que você não faz uma série de televisão comigo?

PEDRO: Seria difícil encontrar uma atriz.

PATTY: Acho que Morgan Fairchild faria muito bem o papel.

PEDRO: Não, você é mais sexy. Além disso, não creio que Morgan Fairchild estivesse disposta a chupar tantas picas. E com certeza na televisão também não permitiriam.

PATTY: Nem nas particulares?

PEDRO: Não creio.

PATTY: Fale mais de mim, enquanto faço uma coisinha para você.

PEDRO: Não quero que você me faça nada.

PATTY: Diga do que você gosta. Eu me dou bem com tudo.

PEDRO: Fique quieta. Se eu quiser me masturbar, vou saber muito bem como fazer.

PATTY: Como é que você faz?

PEDRO: Sou essencialmente voyeur.

PATTY: Como em *Dublê de corpo*, o filme de Brian de Palma.

PEDRO: Não, gosto de ver a mim mesmo. Gostaria de filmar minhas próprias trepadas para vê-las depois.

PATTY: Qual é a minha relação com Holly Golightly, Pepi e Fran Lebowitz?

PEDRO: São suas primas irmãs. Antes de você existir elas já existiam, mas vocês são o mesmo tipo de garotas. Você é um pouco mais ordinária e menos patética.

PATTY: Faço algum esporte para me manter em forma?

PEDRO: Os esportes a aborrecem, inclusive os que estão na moda. Você, se mantém em forma por si só.

PATTY: Ficar tanto tempo em pé não me dá varizes? Porque eu odeio varizes.

PEDRO: Você nunca terá varizes. O melhor em você são as pernas. Você é Libra, como eu e Brigitte Bardot.

PATTY: Mas as suas pernas são mais parecidas com as de Addy Ventura do que com as de Brigitte. Addy também é Libra?

PEDRO: Não sei. Oscar Wilde também era Libra; provavelmente herdei as pernas dele.

PATTY: Não sei como eram as pernas de Oscar. Sempre prestei atenção no que ele dizia, mas nunca em suas pernas. Por que os homens realmente interessantes nunca são sexys, com exceção de Sam Sheppard?

PEDRO: Pois eu me olho no espelho e me excito.

PATTY: Isso é porque, como todo manchego, você é um rapaz muito prático. Mudando de assunto, eu tenho alguma ideologia?

PEDRO: Você gosta de transar e de ser admirada.

PATTY: O que eu quero saber é se sou socialista.

PEDRO: Não, mas você não se importaria em transar com Felipe González.

PATTY: Então, em certo sentido eu sou socialista. Porque com Fraga, por exemplo, eu não iria para a cama, não é mesmo?

PEDRO: Não.

PATTY: E com Tamames e Enrique Curiel?

PEDRO: Com eles sim, inclusive com os dois de uma vez.

PATTY: Você acha que eu deveria propor isso?

PEDRO: Não creio que aceitariam. Você é despachada demais para os homens da esquerda.

PATTY: Bom, por enquanto resolva para mim o assunto do motorista de táxi parecido com o Robert Mitchum. Dele sim é que eu gosto.

PEDRO: Vamos ver.

PATTY: Pedro, acho que depois desta entrevista continuo sem saber nada de você.

PEDRO: Eu, no entanto, já sabia tudo de você.



Pedro Almodóvar – Foto: Jorge Aparicio (fotografia feita para lançamento de *Matador*)
Livro: Conversaciones con Pedro Almodóvar – Frédéric Strauss