

Rui Pedro Vau

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Portugal

O Cinema de Pedro Almodóvar: uma Estética do Pós-Modernismo

A partir da análise de Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna* (1989, Gradiva) e de Gianni Vattimo em *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna* (1987, Presença), tentaremos compreender e aprofundar o conceito de pós-modernismo (e do conceito, não coincidente, de pós-modernidade), quando aplicado à análise de alguns procedimentos estéticos presentes no cinema de Pedro Almodóvar, recorrendo ainda ao contributo de outros pensadores como Jean Baudrillard (*Simulacros e Simulação*, 1991, Relógio d'Água) e Gilles Lipovetsky (*A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, 1989, Relógio d'Água). Encontramos muitas das características da cultura dita pós-moderna no seu cinema, como sejam a simulação e o artifício ou o fim do historicismo das chamadas “grandes narrativas” fundadoras da modernidade. A independência de Almodóvar das convenções dos filmes de Hollywood é paralela ao afastamento de algumas tendências dominantes no cinema contemporâneo, à exceção de um ceticismo mais intelectual e europeu, marcado pela ironia e autorreflexão. Este metacinema, resultante da confluência dos filmes populares de Hollywood, em particular do melodrama (Jesús Rodríguez, *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*, 2004), e de um cinema de autor ou poético mais artístico, valeu-lhe o epíteto de “cineasta pós-moderno” (Jose Luis Sánchez Noriega, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, 2007) na contemporaneidade, com uma estética marcada pelo hibridismo das formas narrativas e das imagens (Pedro Poyato Sánchez, *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Pedro Almodóvar*, 2015) e por uma clara distância crítica que as subverte e parodia (Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, 1989). A identidade nacional e de género, a sexualidade, a história, a política e as tradições culturais estão claramente articuladas como um tema, deslocadas pela subversão irónica do seu contexto original, mas servidas por uma estética particularmente espanhola que as reconfigura e universaliza. O

marginal e a periferia passam a ser o novo centro, o pathos torna-se comédia e o seu cinema popular de autor transforma-se num êxito de público e de crítica e vencedor de Óscares.

Keywords

Cinema, estética, pós-modernismo.

Este artigo começa por problematizar o conceito de pós-modernismo (e do conceito, não coincidente, de pós-modernidade), para, numa fase seguinte, aplicá-lo à análise da obra do realizador Pedro Almodóvar, comumente considerado uma “figura paradigmática da Espanha da pós-modernidade e, consequentemente, como o artista mais global do panorama cultural contemporâneo” [tradução nossa] (Moreiras-Menor 2014: 138).

Se queremos compreender e aprofundar o conceito de pós-modernismo, necessário se torna procurar uma definição de pós-modernidade, já que esta é a base histórica e filosófica na qual o primeiro assenta e ganha forma. Assim, quando se fala em pós-modernidade ou pós-moderno, estamos a referir-nos a teorias sociais, históricas e filosóficas; quando se fala em pós-modernismo, entramos no campo específico das formas artísticas ou movimentos no domínio da literatura, do cinema, das artes plásticas, entre outras modalidades. Na verdade, o pós-modernismo reflete uma consciência de transição para a pós-modernidade, embora não prove que esta exista. Dito de outro modo, o pós-modernismo surge na esteira das transformações ocorridas nas últimas décadas nas sociedades ocidentais, mas não pressupõe, necessariamente, a existência de uma época pós-moderna, ou seja, de uma era fora da esfera da modernidade. Como observa Gianni Vattimo: “Na verdade, dizer que estamos num momento posterior à modernidade (...) pressupõe a aceitação daquilo que (...) caracteriza o ponto de vista da modernidade, a ideia de história, com os seus corolários, a noção de progresso e de superação” (1987: 9).

Devemos, pois, entender a modernidade como um processo histórico, artístico e filosófico que, não obstante os eventuais retrocessos, tem por fim último o progresso material e espiritual da humanidade, ao mesmo tempo que se orienta por esta mesma crença. Quando questionado sobre o significado da expressão “modernidade”, Anthony Giddens responde que esta se refere a modos de vida e de organização social que emergiram na Europa por volta do século XVII, mas adverte que esta definição “associa a modernidade com um período temporal e com uma localização geográfica inicial, mas, por enquanto, deixa as suas características guardadas, em segurança, numa caixa negra (2002: 1).

A questão assume clara complexidade quando analisada por Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna* (1979), onde reflete sobre a “crise das narrativas” nas sociedades mais desenvolvidas na era dita pós-industrial e pós-moderna. Para ele, a palavra “pós-moderna” designa “o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos das ciências, da literatura, e das artes a partir do fim do século XIX” (1989: 11).

Apesar de a ciência estar em conflito com as narrativas – conhecimento não científico –, contudo, ela “mantém sobre o seu próprio estatuto um discurso de legitimação, a que se chamou “filosofia”. Quando este metadiscurso recorre explicitamente a esta ou àquela grande narrativa, (...) decide-se chamar “moderna” à ciência que a elas se refere para se legitimar” (*ibidem*).

Partindo do princípio de que o pós-moderno se caracteriza pela desconfiança face às metanarrativas como “ (...) aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista” (Lyotard 1993:

31), fruto do progresso das próprias ciências, estes meta-discursos, diferentemente dos mitos e das fábulas, procuram legitimar-se numa ideia ainda a realizar: os ideais do Iluminismo de liberdade, verdade e progresso.

Em consequência, o filósofo francês considera que a modernidade é um projeto que, mais do que concluído, aparece hoje como esgotado. Com o desaparecimento das metanarrativas que legitimavam as ideias nucleares, a humanidade encontra-se hoje num estado de incredulidade face não só às antigas narrativas legitimantes como às tentativas de as substituir: “ (...) a humanidade divide-se em duas partes. Uma defronta o desafio da complexidade, a outra o antigo, terrível desafio da sobrevivência. É talvez o principal aspecto do fracasso do projecto moderno, do qual te recordo que era em princípio válido para a humanidade no seu conjunto” (*idem*: 97).

O desaparecimento da ideia de um progresso na racionalidade e na liberdade explicará, no entender do autor, o carácter de ecletismo, de justaposição, de refugio do pós-modernismo: “ O eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea: ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se McDonald ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio, e roupa “retro” em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras ecléticas. Tornando-se *kitsch*, a arte lisonjeia a desordem que reina no “gosto” do amador” (Lyotard 1993: 19).

No caso das artes, a ideia dominante é a de que o modernismo e a vanguarda histórica perderam o seu valor inicial, a motivação que esteve na base da sua génese, a partir do momento em que foram aceites no museu ou na galeria, a partir do momento em que foram louvados pela crítica e leccionados nas escolas e universidades, a partir do momento em que foram aceites do ponto de vista político e social e a partir do momento em que deixaram de ser oposicionistas e se tornaram *mainstream*. É neste sentido que o pós-modernismo toma o lugar do modernismo, em articulação com um novo tipo de sociedade, de economia e de cultura: “Percebes que, entendido assim, o “pós” do “pós-moderno” não significa um movimento de *come back*, de *feed back*, de *flash back*, ou seja, de repetição, mas um processo em “ana”, um processo de análise, de anamnese, de anagogia, e de anamorfose, que elabora um “esquecimento inicial” (*idem*: 98). O próprio prefixo “pós” poderá implicar, na contemporaneidade, alguma inferioridade face ao modernismo, em virtude, possivelmente, de duas grandes causas: por um lado, a clara dificuldade em definir o pós-modernismo; por outro, uma certa confusão e desconfiança em relação ao ecletismo pós-modernista, que rompe com a representação modernista, rejeita a estrutura narrativa (“final das narrativas”), serve-se da montagem e da intertextualidade, e apresenta-se como antiformal: “Enquanto a essência do moderno foi a descoberta da forma nova, o significado do pós-modernismo é localizado na prática da antiforma” (Merquior 1979: 6). O modernismo terminou, essencialmente, porque já não é possível – desde meados da década de setenta, ou até um pouco antes – aplicar modelos artísticos estruturantes e deterministas, como foram os modelos modernistas, à análise e fruição das formas artísticas do presente, que se transformaram em virtude da mudança do mundo moderno, que alterou não só a natureza da arte, mas também as suas motivações e percepções: “Na nossa sociedade contemporânea, falta compreender que o que quer que seja o pós-modernis-

mo não é apenas mais outro movimento circunscrito às artes. Se ele faz sentido, é porque, ao contrário dos movimentos que o precederam, se produz na totalidade dos aspectos que caracterizam as sociedades modernas” (Ceia 1999: 24). O pós-modernismo reflete, pois, uma relação inovadora com a sociedade, que pressupõe uma mudança de paradigma na criação e receção da obra de arte, em que “já nada é seguro, tudo está distorcido, deixa de existir um *telos* e o centro desaparece em favor de um fluxo contínuo de valores. Trata-se de um conglomerado eclético que é muitas vezes contraditório, mas o homem pós-moderno vive a gosto imerso nesta incoerência, porque considera que é a única forma responsável de responder à vida (...). As suas bases são a heterogeneidade, o pluralismo, o ecletismo” (Vidal 1989: 14-15) [tradução nossa].

Terry Eagleton, em *The Illusions of Postmodernism*, entende o pós-modernismo no âmbito da falta de sistematização e do paradoxo das grandes ilusões da contemporaneidade, na crença no prazer e na comodidade proporcionada pela tecnologia. De modo semelhante, Fredric Jameson, no ensaio “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”, reflete sobre este presente paradoxal das ilusões das imagens, nesta cultura hedonista e tecnológica, na qual a historicidade corre o risco de se desvanecer e o sujeito de se desintegrar. Lipovetsky, a propósito da sociedade de consumo na qual invariavelmente temos de nos situar, observa: “Com a profusão luxuriante dos seus produtos, imagens e serviços, com o hedonismo que induz, com o seu clima eufórico de tentação e proximidade, a sociedade de consumo revela até à evidência a amplitude da estratégia da sedução” (1989: 18) e “(...) designa a emergência de um perfil inédito no indivíduo nas suas relações consigo próprio e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com o tempo, no momento em que o “capitalismo” autoritário dá a vez a um capitalismo hedonista e permissivo” (*idem*: 48).

Vivemos na época das imagens publicitárias, da rapidez tecnológica, das redes sociais, da ciberarte, da hiper-realidade, das inverdades, que nos dificultam o discernimento entre o que é representação e o que é realidade ou entre o que é ou não arte, ao mesmo tempo que a sua produção depende cada vez mais de fatores externos à obra e ao artista, como sejam o mercado da arte, os comerciantes de arte, os galeristas, os críticos, a heterogeneidade do público, a publicidade, os *media*, entre outros.

É neste contexto que Jean Baudillard fala em simulacros e simulação do real: “Por “simulacro” designa-se um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida” (Harvey 2000: 261). Quando se refere ao cinema, por exemplo, diz o seguinte: “O cinema nas suas tentativas actuais aproxima-se cada vez mais, e com cada vez mais perfeição, do real absoluto, na sua banalidade, na sua veracidade, na sua evidência nua, no seu aborrecimento e, ao mesmo tempo, na sua presunção, na sua pretensão de ser o real, o imediato, o insignificante (...)” (Baudillard 1991: 64), cujas características observamos no cinema de Almodóvar, “(...) onde a imagem reivindica a sua superficialidade, e o espetáculo celebra a sua capacidade de simulacro, sem impedir a autenticidade das suas personagens” [tradução nossa] (Vincenot, in Zurián e Vásquez Varela 2005: 252).

Encontramo-nos realmente perto de tudo e longe da intimidade e da privacidade. Já não se conseguem impor limites ao próprio mundo, que se transformou num ecrã, num

ponto de convergência de todas as redes de influência. Vivemos na cultura de massas – de comunicação generalizada –, na “sociedade transparente”, mais complexa, mais consciente, mas também mais caótica, onde a “experiência do belo, em suma, mais do que experiência de uma estrutura que aprovamos (mas então, com base em que critérios?), é fundamentalmente experiência de pertença a uma comunidade” (Vattimo 1992: 71).

No capítulo “Morte ou ocaso da arte”, de *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Vattimo entende que o fim da arte é algo inerente à contemporaneidade. A arte já não existe como fenómeno específico, recusando enquadrar-se nos limites preconizados pela tradição: “Esta explosão torna-se, por exemplo, negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética: a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro (...). Por consequência, o estatuto da obra de arte torna-se constitutivamente ambíguo: a obra não pretende um êxito que lhe dê o direito de se colocar num determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objectos com qualidade estética); o seu sucesso consiste antes, fundamentalmente, em tornar problemático este âmbito, ultrapassando-lhe, pelo menos momentaneamente, as fronteiras” (1987: 47).

O fim da arte e a falta de um sentido para a vida podem levar a afirmações tão extremas e pessimistas, como as de Lipovetsky: “O pós-modernismo não passa de um outro nome para designar a decadência moral e estética do nosso tempo. Ideia que não é, aliás, nada original, uma vez que H.[erbert] Read escrevia já no início dos anos cinquenta: “A obra dos jovens não passa do reflexo atrasado de explosões que datam de há trinta ou quarenta anos” (1989: 112), mas não nos devemos esquecer que foi esta interrogação sobre a modernidade que nos ajudou a “redescobrir o poder que reside em pequenas coisas, em detalhes desprezados, em aforismos, em metáforas, em alusões” (Hebdige 1992: 340). Como observa Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*, o “mundo “pós-moderno”, como Lyotard (1979) chama ao nosso Ocidente pós-industrial desenvolvido, pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca”, mas as próprias formas de arte têm mostrado cada vez mais que “desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de auto-legitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal”, incluindo o conhecimento científico, que parece “hoje em dia caracterizar-se pela inevitável presença no seu interior de alguma forma de discurso sobre os próprios princípios que os validam” (1989: 11-12).

É no contexto da presença desta autorreferência e da auto-legitimidade, que surge o interesse pela análise das formas artísticas contemporâneas, o que “levou alguns observadores a postular um conceito geral de execução que serviria para explicar o carácter auto-reflexivo de todas as formas culturais – de anúncios televisivos a filmes, da música à ficção” (*idem*: 12).

Se é certo que observamos algumas características da cultura pós-moderna contemporânea, como a “abolição de fronteiras entre a cultura de massas e a “alta” cultura, a abertura dos meios de comunicação de massas a novos grupos sociais, a tendência para a “performance”, a simulação e a paródia, a ausência das chamadas “grandes narrativas” e a debilitação do historicismo” [tradução nossa]

(Allinson 2003: 277) no cinema de Pedro Almodóvar, isso não impede que vejamos nele também representações da cultura popular espanhola, com todos os seus elementos *kitsch*, desde o flamenco e as touradas à iconografia religiosa, passando pelas mitomanias do realizador, que são “mais uma marca de estilo e uma comunhão plástica do que puro ornamento (Holguín 2016: 166).

Se nos anos felizes de finais de setenta e princípios de oitenta, Almodóvar saturou os seus ambientes com decorações *kitsch*, foi mudando de perspectiva nos filmes seguintes. Depois de *Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos* (1987), estes elementos, ainda que presentes e estruturadores da narrativa, aparecem em menor número e não se impõem do mesmo modo: “Eu utilizei muito o estilo pós-modernista da década de oitenta, mas acabei por saturar-me. No *kitsch* pode haver coisas horríveis e sem interesse, assim como outras esplêndidas e delicadas. Eu escolhia as coisas de que gostava. E depois evolui: o estilo dos oitenta deve ficar nos oitenta” (Strauss 2001: 84).

Pode afirmar-se, por isso, que o *kitsch* é simultaneamente um produto estético e um produto sociológico e ideológico da modernidade, que interessou sobremaneira ao cinema pós-moderno de Almodóvar num determinado momento: “Os objetos e as decorações *kitsch* serviam-me para definir os meus gostos e as minhas personagens. Inconscientemente, tudo serve para te esconder e mostrar. Escondo-me atrás de cada uma das minhas personagens. Todas me representam, mas não há nenhuma que seja precisamente o meu autorretrato” [tradução nossa] (Polimeni 2004: 23). Os elementos *kitsch*, tradicionalmente associados aos melodramas do cinema clássico de Hollywood dos anos quarenta e cinquenta, em particular aos realizados por Douglas Sirk e Michael Curtiz, “dois dos cineastas de Hollywood que mais admira” [tradução nossa] (Rodríguez 2004: 130), aparecem reiterados no seu cinema com o distanciamento crítico e irónico da paródia e da citação, resultantes da hibridização dos géneros, a mestiçagem cultural, a intertextualidade e a rutura de fronteiras entre a alta e a baixa cultura na modernidade.

A singularidade do cinema de Almodóvar resulta, pois, da mestiçagem de “elementos da cultura de massas como os filmes de Hollywood, a publicidade e a televisão com a “alta cultura” artística do cinema poético de autor” (Allinson 2003: 209), aquilo que o “tornou moderno à força de ser clássico” [tradução nossa] (Polimeni 2004: 23) e lhe valeu o título de realizador pós-moderno, apesar de algumas objeções iniciais, como noticia M. Vásquez Montalbán no jornal *El País*, de 23 de janeiro de 1990: “Os puristas da caligrafia cinematográfica criticam em Almodóvar o seu ecletismo linguístico, sem compreender talvez que Almodóvar será considerado com o tempo o elo perdido entre o cinema como arte rigorosamente moderna e o que venha depois desta praga de lagostins da pós-modernidade” [tradução nossa] (apud Noriega 2017: 191).

Com efeito, uma das características da modernidade cinematográfica é precisamente uma autoconsciência linguística, que põe em questão o modelo da transparência narrativa do cinema clássico e do seu ilusionismo de identificação. Esta perspectiva aparece radicalizada em Almodóvar, até ao ponto de se tornar uma marca estética da sua autoria, apresentando-se os filmes como narrativas auto-conscientes, que não pretendem simular ser um fragmento da realidade. Logo na sua primeira longa-metragem, o rea-

lizador reflete sobre o artifício do cinema por intermédio da personagem Pepi no filme *Pepi, Luci, Bom e Outras Raparigas como a Mamã* (inédito comercialmente em Portugal), que diz: “Sim, isso é a vida. Mas o cinema nada tem que ver com a vida. Todo o cinema é falso. Imaginem que para fazer chuva, utilizam uma mangueira...” [tradução nossa].

Aparecem variados e reiterados meios de sublinhar a condição de representação das histórias filmadas, seja através da paródia, do distanciamento irónico e autorreflexivo, dos níveis de intertextualidade, entre outras formas de simulação. Como afirma Almodóvar no jornal *El País*, de 8 de março de 2003: “Para mim, um filme é sempre uma representação, e na representação há sempre artifício” [tradução nossa] (Noriega 2017: 192).

A constante dialética realidade/ficção leva a questionar a todo o momento a existência de uma “verdade” no real e de uma “mentira” na representação, de modo que tudo é verdade e tudo é ficção no seu cinema, havendo, por vezes, uma maior autenticidade na *mise en scène* criada do que na reprodução mimética do real. Voltando à sua primeira longa-metragem, gérmen da obra futura, Almodóvar põe na boca de Pepi as seguintes palavras: “Não basta estar pasmada diante da câmara. Não só temos de ser nós mesmas como temos de representar os nossos papéis. E a representação é sempre algo artificial” [tradução nossa] (*Pepi, Luci, Bom e Outras Raparigas como a Mamã*), em que a autenticidade é tanto mais verdadeira quanto maior for o fingimento ou a simulação da *mise en scène*: “As personagens de Almodóvar dissimulam permanentemente, assumindo papéis, identidades falsas e mentindo desavergonhadamente. Na realidade, a primeira ação do primeiro filme de Almodóvar é uma simulação: Pepi finge não ouvir o polícia” [tradução nossa] (Allinson 2003: 279).

O realizador é muito consciente da verdade da mentira destas identidades e dos sucessivos jogos de espelhos que representam no universo por si criado, quando diz a propósito do filme *Má Educação*: “As personagens têm várias identidades, há *flashbacks*, o filme dentro do filme, voz *off*... Gosto destes jogos de espelhos que permitem a narração cinematográfica, as histórias com várias caras que, como as bonecas russas, se escondem umas dentro das outras para contar, no final, uma única história” [tradução nossa] (apud Duncan 2011: 317).

De facto, há, no seu cinema, a suspeita de que todo o real é representado e filtrado por várias mediações, como nalguns planos de *Abraços Desfeitos*, onde um espelho e duas câmaras criam imagens virtuais da personagem Lena, a aspirante a atriz que prova uma peruca no camarim, enquanto Ernesto júnior a filma e à personagem do realizador Mateo Blanco, que, por sua vez, fotografa Lena ao espelho. A quarta personagem, Judith, apaixonada secreta do realizador, entra no camarim e olha para Mateo, que olha para Lena, que se olha ao espelho. Estas sucessivas metáforas especulares pelo olhar da câmara vêm pôr em evidência que o acesso ao real é tanto mais autêntico quanto mais for mediado por espelhos ou outros dispositivos visuais.

Os espelhos dos camarins estão presentes em vários filmes (*Má Educação, A Flor do Meu Segredo, Saltos Altos, Tudo sobre a Minha Mãe, A Lei do Desejo, Dor e Glória*) como expressão do ego do ator e da auto-análise das personagens. Noutras situações, as personagens unem os seus corpos num espelho, antecipando uma relação sexual intensa, que se concretiza, mais tarde, no meio de espelhos, como Marina e Ri-

cky em *Ata-me!*. O narcisismo erótico de uma personagem encontra a sua persona sexual na imagem projetada num espelho no início de *A Lei do Desejo*, onde, perto do final do filme, os óculos de sol da personagem do realizador Pablo Quintero servem de espelho para mostrar o volante do carro e a estrada. Em *A Flor do Meu Segredo*, antecipa-se a rutura entre Leo e Paco, quando, ao chegar a casa, vemos o rosto do último, fragmentado nos vários espelhos do corredor. Juntamente com os espelhos, encontramos outras superfícies refletoras, transparentes ou translúcidas, que duplicam as imagens que mostram, ao mesmo tempo que as ocultam, como as paredes de tijolo de vidro nos apartamentos de Alicia (*Fala com Ela*), Betty (*A Flor do Meu Segredo*) e Elena e David (*Em Carne Viva*), ou ainda as gelosias, venezianas, cortinas e molduras, que enquadram a imagem e delimitam e restringem o que se pode ver, como é o caso da arma que aparece por detrás das cortinas no filme *Em Carne Viva*.

Para além dos espelhos e outros enquadramentos, a inclusão de ecrãs dentro do espaço da ação multiplica a imagem, criando vários níveis narrativos e visuais, que se relacionam com a história a ser contada, como os ecrãs em *A Pele em que Vivo*, que se acrescentam aos quadros que decoram todas as salas da casa, onde decorre a ação. No quarto onde Vera está fechada, há um televisor que funciona como testemunho do mundo exterior negado à personagem, enquanto Ledgard tem um plasma que proporciona uma imagem híper-realista de Vera, convertida em objeto de desejo. Na cozinha, há também câmaras de vigilância que observam e controlam Vera, reforçando a ideia do isolamento e encerramento da personagem, privada do contacto exterior ou de qualquer tipo de intimidade.

Uma das funções das inclusões de excertos de outros filmes nos filmes, “o filme dentro do filme”, é ser mais outro espelho, onde os espetadores se revejam, projetando os seus desejos, expectativas, temores e emoções sobre as personagens. Essa função especular de qualquer ecrã e do próprio cinema está presente, por exemplo, no nome do realizador de *Ata-me!* – Máximo Espejo (Espelho).

Como diz Almodóvar em entrevista a Strauss: “Nos meus filmes está presente o cinema, mas não sou um realizador cinéfilo que cita outros autores, utilizo alguns filmes como uma parte activa dos meus guiões. Quando integro um fragmento de algum filme, não estou a fazer uma homenagem, é um roubo que faz parte da história que conto; converte-se numa presença activa, enquanto uma homenagem é sempre algo muito passivo. Transformo o cinema que vi na minha própria experiência, que é, ao mesmo tempo, a experiência das minhas personagens” (2001: 52).

Em *Matador*, há um fragmento pertencente ao western *Duelo ao Sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), em que Jennifer Jones e Gregory Peck disparam um sobre o outro, declarando o seu amor instantes antes de morrerem nos braços um do outro. Este fragmento de fusão do amor/prazer/morte entra em diálogo com a narrativa principal, ao reiterar a sequência do início do filme com María, que assassina um homem, com quem atinge o orgasmo e que antecipa o desenlace fatal com Diego Montes, que repete com exatidão o final de *Duelo ao Sol*.

Como refere o realizador: “Gosto de pensar que o cinema tem muito espelho, de espelho que se projeta até ao futuro. Gosto que as personagens, fi-lo em mais de um filme, entrem na sala de cinema, se sentem e o que estão a ver seja o seu futuro, tenha algo de premonitório e que, por

sua, o ecrã reflita o que está abaixo, ou seja, os espetadores. Em *Matador*, as duas personagens, quando entram no cinema, estão a ver o Gregory Pack e a Jennifer Jones em *Duelo ao Sol* como premonição do que lhes vai acontecer no final” [tradução nossa] (*apud* Zurian e Vásquez Varela 2005: 480), como Berenguer e Juan, quando entram num cinema, em Valência, onde está a decorrer a Semana do Cinema Negro, para se esconderem do crime perpetrado pelos dois. Como diz Berenguer, à saída da sala: “É como se todos estes filmes falassem de nós” (*Má Educação*).

O diálogo do final de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) é dobrado para castelhano pelo casal Pepa e Iván à beira da rutura em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*. Essa declaração de amor, em que Johnny pede a Vienna que minta e lhe diga que o ama, opera uma mudança no comportamento amoroso de Pepa. Se, inicialmente, estava completamente dominada por Iván e não aceitava o fim da relação, a mulher enganada, no final, tem a generosidade de salvar a vida do amante, tentando libertar-se dessa dependência emocional. No filme *Em Carne Viva*, a cena constrói-se em diálogo com a sequência de *Ensaio de um Crime* (1955), de Luis Buñuel, vista no televisor da sala, onde decorre a ação. Elena abre a porta de casa a Víctor, julgando ser outra pessoa, apondo-lhe uma pistola que se dispara acidentalmente, confundindo-se com o som do disparo no filme de Buñuel. A cena termina com Elena, caída inconsciente no sofá, com as pernas abertas, enquanto Víctor vê no televisor a cena do manequim, que perde uma perna, enquanto Archibaldo o arrasta até um forno. Quando a cara do manequim se derrete até desfigurar-se, Elena acorda.

Tudo Sobre a Minha Mãe parafraseia no título o original de Joseph L. Mankiewicz, *All About Eve*, de 1950, e passa-se, em parte, nos bastidores de um teatro, onde a atriz Huma Rojo cita a personagem de Margo, interpretada, no filme de Mankiewicz, por Bette Davis. A visita de Harrington a Margo antecipa a visita de Manuela a Huma Rojo no seu camarim.

Em *Má Educação*, vemos um fragmento do filme *Esa Mujer* (Mario Camus, 1969), com Sara Montiel, que Ignacio e Enrique veem no cinema Olympo, perto do colégio interno onde estão. Nessa sequência, Soledad regressa ao convento, depois de ter sido violada e ter-se tornado cantora, que podemos relacionar com a situação presente de Ignacio/Zahara Ignacio, quando recorda a projeção no cinema Olympo e regressa ao colégio religioso, onde foi vítima dos abusos sexuais do padre Manolo/Berenguer.

Entre muitos outros exemplos de planos inseridos de filmes na narrativa principal, encontramos ainda várias referências ao mundo do cinema na obra de Almodóvar, seja através de filmes, realizadores, atrizes e atores, géneros, salas de cinema, cartazes, dobragens, rodagens e todo o tipo de profissões ligadas ao cinema.

Em cinco dos seus filmes há uma personagem que é realizador (*A Lei do Desejo*, *Má Educação*, *Ata-me!*, *Abraços Desfeitos* e *Dor e Glória*), como se fossem projeções do próprio Almodóvar. Não é difícil descortinar o autor por detrás da personagem de Harry Caine/Mateo Blanco em *Abraços Desfeitos*, quando diz: “Em jovem, antes de fazer cinema, gostava de contar histórias”, como aquelas que escrevia para as vizinhas e eram ditadas pela mãe, como em *Dor e Glória*, onde a personagem da mãe do realizador Salvador lhe diz que as vizinhas não gostam que ele utilize as suas histórias nos seus filmes.

No cinema de Almodóvar, são muitas as referências ao mundo pessoal do realizador, como a mãe, as irmãs, as vizinhas da Mancha, as receitas de cozinha (*Que fiz eu para merecer isto?*, *A Flor do Meu Segredo*, *Voltar, Dor e Glória*), que servem para expor as ideias e visões do realizador sobre os papéis do homem e da mulher, a identidade de género, as orientações sexuais, os gostos artísticos, entre outros aspetos. Em *Voltar*, Agustina, com cancro, deixa o hospital para regressar à sua aldeia para morrer na cama onde nasceu, como o próprio pai do realizador.

Ainda que os filmes não sejam autobiográficos, há muitos elementos da história pessoal do realizador que neles são recriados, pelo que seria mais conveniente falarmos em autoficções, o que lembra o diálogo que a mãe tem com Salvador em *Dor e Glória*, a propósito do que é, afinal, a autoficção. Segundo Agustín Gómez, citado por Poyato Sánchez, em *Identidad Visual y Forma Narrativa en el Drama Cinematográfico de Almodóvar*, a autoficção é um “meio através do qual entidades delegadas atuam, segundo os casos, com maior transparência ou opacidade, mas constroem um ente que se reconhece como a identidade do autor” [tradução nossa] (214:68).

A ficção das obras citadas – reais como parodiadas ou inventadas – constituem, assim, um elemento estrutural da cosmovisão de Almodóvar, configurando um cinema poético de autor, que se aproxima do cinema dito pós-moderno, na medida em que este se apresenta como “um cinema da rutura, do questionamento identitário, da fratura da realidade, da confrontação com o horror”, em que, “para além da hibridização das formas, (...) rompe com o código realista e a demarcação entre géneros e mesmo categorias simbólicas. A identidade vê-se confrontada com a alteridade, a realidade com a fantasia, o prazer com a dor, a pulsão de vida com a de morte” [tradução nossa] (Imbert 2010: 17).

Referências bibliográficas

- ALLINSON, Mark (2003). **Un Laberinto Español. Las Películas de Pedro Almodóvar**. Madrid: Ocho y Medio.
- BAUDRILLARD, Jean (1991). **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água.
- CEIA, Carlos (1999). **O que é afinal o pós-modernismo?** Lisboa: Edições Século XXI.
- DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (2011). **Los Archivos de Pedro Almodóvar**. Colónia: Taschen.
- EAGLETON, Terry (1996). **The Illusions of Postmodernism**. Cambridge: Blackwell Publishers.
- GIDDENS, Anthony (2002). **As Consequências da Modernidade**. Oeiras: Celta Editora.
- HARVEY, David (2000). **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Edições Loyola.
- HEBDIGE, Dick (1992). **Postmodernism and the “politics” of style**. In Frascina, Francis; Harris, Jonathan, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon Press.
- HUTCHEON, Linda (1989). **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70.
- IMBERT, Gérard (2010). **Cine e Imaginarios Sociales. El Cine Posmoderno como Experiencia de los Límites (1990-2010)**. Madrid: Cátedra.
- JAMESON, Fredric (1993). **O pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In Kaplan, E. Ann, *O Mal-Estar no Pós-Modernismo: Teorias e Práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). **A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Relógio d'Água.
- LYOTARD, Jean-François (1989). **A Condição Pós-Moderna**. Lisboa: Gradiva.
- (1993). **O Pós-Moderno Explicado às Crianças: Correspondência 1982-1985**. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MERQUIOR, José Guilherme (1979). *O significado do pós-modernismo*. In **Colóquio/Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52.
- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2014). **Laberinto de pasiones: lógicas de mercado global y simulacro identitario**. In *Miriada Hispánica*. N.º 8
- POLIMENI, Carlos (2004). **Pedro Almodóvar y el “kitsch” español**. Madrid: Campo de Ideas.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2015). *Identidad Visual y*

Forma Narrativa en el Drama Cinematográfico de Pedro Almodóvar. Madrid: Síntesis.

RODRÍGUEZ, Jesús (2004). **Almodóvar y el Melodrama de Hollywood: Historia de una Pasión.** Valladolid: Maxtor.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2017), **Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta Posmoderno.** Madrid: Alianza Editorial.

STRAUSS, Frédéric (2006). **Conversas com Pedro Almodóvar.** Lisboa: 90 Graus Editora

VATTIMO, Gianni (1987). **O Fim da Modernidade: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna.** Lisboa: Editorial Presença.

VIDAL, M. Carmen África (1989). **Qué es el posmodernismo?** Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante.

ZURIÁN, Fran; VÁSQUEZ VARELA, Consuelo (2005). **Almodóvar. El Cine como Pasion.** Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Referências filmográficas

ALMODÓVAR, Pedro (1980). **Pepi, Luci, Bom e Outras Raparigas como a Mamã.** Pepón Corominas. 80 min.

----- (1984). **Que fiz eu para merecer isto?** Tesouro. 112 min.

----- (1985-86). **Matador.** Andrés Vicente e Cia Iberoamericana de TV. 96 min.

----- (1986). **A Lei do Desejo.** El Deseo e Lauren Films. 100 min.

----- (1987). **Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos.** El Deseo. 95 min.

----- (1989). **Ata-me.** El Deseo. 101 min.

----- (1991). **Saltos Altos.** El Deseo e Ciby 2000. 113 min.

----- (1995). **A Flor do Meu Segredo.** El Deseo e Ciby 2000. 102 min.

----- (1997). **Em Carne Viva.** El Deseo, Ciby 2000 e France 3 Cinema, 102 min.

----- (1999). **Tudo sobre a Minha Mãe.** El Deseo, Renn Productions, France 2 e Canal +. 100 min.

----- (2002). **Fala com Ela.** Agustín Almodóvar e Esther García. 112 min.

----- (2004). **Má Educação.** Agustín Almodóvar e Esther García. 105 min.

----- (2006). **Voltar.** Agustín Almodóvar e Esther García. 121 min.

----- (2009). **Abraços Desfeitos.** Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar e Esther García. 130 min.

----- (2011). **A pele em que vivo.** Agustín Almodóvar e Esther García. 120 min.

----- (2019). **Dor e Glória.** Agustín Almodóvar e Esther García. 113 min.

