

MADRE



LOS AMANTES
PASAJE

Producción de ANDRÉS TRINTE GOMEZ con
ASISTENTE SERENA • APOYO BLANQUELAS • XABIER MARTINEZ • EVA CUBO • JULIETA SERRANO
CHRIS LAMPRETE • CARMEY KAUKE • ELISABETH POZUELA y la colaboración especial de
• Guión: JESUS PEREDO • PEDRO ALMODÓVAR • Música: BERNADETTE
• Dirección de Arte: EDUARDO
• Producción:

O apaixonante cinema de
Pedro Almodóvar

EL DESEO

A FILM BY ALMODÓVAR



Laberinto
de
Pasiones



Una película
de Pedro Almodóvar



“O desejo é o nome da nossa produtora, é a palavra-chave do título de um dos meus filmes e está também presente em todos os outros.”

Pedro Almodóvar

El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar

Coutinho, Angélica; Lira Gomes, Breno (orgs.)

8ª. Edição

Outubro de 2021

ISBN 978-65-86448-07-8

Produção editorial *Angélica Coutinho*

Revisão de textos *Antero Leivas*

Capa & projeto gráfico *Guilherme Lopes Moura*

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais
sem prévia autorização dos organizadores.

**CAIXA
CULTURAL**

apresenta



O apaixonante cinema de
Pedro Almodóvar

EL DESEO





A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade, e mantém comitês internos atuantes para promover, entre os seus empregados, campanhas, programas e ações voltadas para disseminar ideias, conhecimentos e atitudes de respeito e tolerância à diversidade de gênero, raça, sexualidade e todos os aspectos que caracterizam a sociedade.

A CAIXA também é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em espaços próprios e espaços de terceiros, com ênfase em exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, mostras de filmes, festivais de teatro e dança e artesanato brasileiro, em todo o território nacional.

Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

Com a mostra **El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**, a CAIXA Cultural Recife apresenta aos amantes da sétima arte a cinematografia desse cultuado diretor espanhol, incluindo longas metragens e documentários sobre sua vida e obra. O público pernambucano terá a oportunidade de ver ou rever obras como “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de

CAIXA is a Brazilian public enterprise that distinguishes itself by its respect to diversity by promoting campaigns, programs and actions among its employees, focused on disseminating ideas, knowledge and respect to the diversity of gender, race, sexuality, and all characteristics of our society.

CAIXA is also one of the major supporters of Brazilian culture, appropriating annually over R\$60 million from its budget for the sponsorship of cultural projects in its own exhibition halls and other galleries, emphasizing visual art exhibitions, theatrical productions, dance performances, musical shows, and theatrical and dance festivals throughout the country, as well as Brazilian handicrafts.

The sponsored projects are selected via public notices, a CAIXA option to provide more accessibility to producers and artists all over the country, making the investments of the company's resources more transparent to society.

With **El Deseo – the passionate cinema of Pedro Almodóvar**, CAIXA Cultural Recife presents to Seventh Art lovers, the production of this cult spanish director, including feature films and documentaries about his life and work. The audience from Pernambuco will have the opportunity to view or view again filmes like “Pepi, Luci, Bom”, “Law of desire”, “Women on the verge of a nervous breakdown”, “All about my mother”, “Volver” and the most recent work “Julieta”. Almodóvar is a film maker who subverts cinema and aesthetics in his productions, always looking for an emotional and controversial story.

montão”, “A lei do desejo”, “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, “Tudo sobre minha mãe”, “Volver” e o mais recente trabalho do cineasta manchego, “Julieta”. Almodóvar é um cineasta que subverte o cinema e a estética em seus filmes, sempre na busca de uma história emocionante e polêmica.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 156 anos de atuação no país, e de efetiva parceria no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país, e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

Caixa Econômica Federal

In this way, CAIXA contributes toward the promotion and diffusion of national culture, reciprocating to society the trust and support received over its 156 years of activities in the country and effective partnership in the development of our cities. To CAIXA, life requires more than a bank. It requires investment and effective participation in the present, commitment to the future and creativity to achieve the best results for the Brazilian people.

Caixa Econômica Federal



O desejo é o que move a vida de Pedro Almodóvar, homenageado da mostra **El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. O desejo é tema recorrente na cinematografia do cineasta, dá nome à sua produtora e já esteve presente no título de um dos seus mais importantes filmes, “A lei do desejo”. Ao realizar a mostra, a Caixa Cultural Recife tem a oportunidade de não só homenagear um importante cineasta em atividade, como abrir espaço para a discussão dos múltiplos desejos do ser humano, tão presente no cinema do diretor espanhol. Almodóvar tornou-se pop, chamou de volta a atenção para a produção cinematográfica espanhola e para a produção underground, renovou o melodrama e diversos outros gêneros, usou e abusou do *kitsch*. Com o cineasta, a paixão ficou latente na tela e explodiu fora dela. Mulheres, homens e travestis convivem, de forma, às vezes, harmoniosa e, em muitos momentos, efervescente. Almodóvar levou para o cinema, de forma respeitosa e, ao mesmo tempo, revolucionária, o que hoje se denominou confluência de gêneros. Para ele, não importa se é drama, romance, melodrama, suspense ou musical. Ele não está nem aí se é homem, mulher, travesti, jovem, velho, masculino ou feminino. Na verdade, por ele, tudo se junta em um mesmo caldeirão para no fim gerar um turbilhão de emoções.

A mostra **El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar** vem ao encontro do desejo do público de ver reunido de uma só vez,

toda a cinematografia do diretor. Todos os filmes realizados por ele foram lançados comercialmente no Brasil. A possibilidade de reuni-los, com certeza, irá atrair muitos jovens cineastas, escritores, jornalistas, artistas, cinéfilos. Além daqueles que acompanham a carreira de Almodóvar desde os anos 1980. Assim, a Caixa Cultural Recife oferece ao público da capital pernambucana uma rara oportunidade de análise e discussão sobre a obra completa de Pedro Almodóvar. Comprovando que esse é um espaço preocupado em promover eventos de qualidade e reflexão, que tem nos grandes artistas e suas realizações, o atrativo para um público interessado.

A mostra **El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar** será uma aula de cinema, de um começo em estado bruto como em “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão”, tão revolucionário como “Labirinto de paixões”, ousado como “A lei do desejo”, apaixonante como “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, intrigante como “Matador” e “Carne trêmula”, emocionante como “Tudo sobre minha mãe”, “Fale com ela”, “Volver”, “Abraços partidos”, assustador como “A pele que habito” e retornando ao drama com o seu mais recente trabalho, “Julieta”. Serão apresentados também dois documentários: o britânico “Tudo sobre o desejo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar”, que narra a trajetória do cineasta, apresenta seus principais colaboradores e confirma todo o fascínio que sua obra exerce mundo à fora; e a produção francesa



“Filmes que marcaram época – Tudo sobre minha mãe”, que analisa um dos filmes de Almodóvar mais premiados e aclamados por crítica e público. Ter a obra completa de Pedro Almodóvar exibida na Caixa Cultural Recife só prova o olhar atual, dinâmico, sem preconceitos e, por vezes, ousado desse importante espaço.

A mostra **El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar** já passou por cidades como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Curitiba. Mais de 20 mil pessoas já conferiram essa mostra, o que comprova a paixão do público brasileiro pelo cineasta. Esse projeto é a comemoração não só de um cinema vibrante e revolucionário, mas de toda a sétima arte. É a celebração da paixão que Pedro Almodóvar e todos nós temos pelo cinema.

Breno Lira Gomes e Silvia Oroz
Curadores

ÍNDICE

Primeira parte

Almodóvar: entre a arte e a revolução dos costumes

- 18 *Pétalas de celulóide*
por Ricardo Daehn
- 22 *Um cinema de autor: Pedro Almodóvar*
por Tania Montoro
- 24 “Olha, estou gozando!”
Almodóvar encena a fantasia
por Antonio Quinet
- 28 *A sociedade homoafetiva e tudo sobre as suas mães*
por Sérgio Alexandre Camargo
- 30 *Almodóvar e a televisão*
Deus é feito de vidro
por Mauricio Bispo
- 34 *Musas de Almodóvar*
por André Sturm
- 38 *Almodóvar e Banderas*
por Rodrigo Fonseca
- 40 *Universo de Almodóvar de elementos diversos*
por Carlos Tufvesson
- 42 *A música nos filmes de Almodóvar*
por Guilherme Maia
- 44 *Patty Diphusa: O alter-ego de Almodóvar durante os anos 80*
por Mayra Dias Gomes

Segunda parte

O cinema do desejo

- 52 *O cinema do desejo*
por Luiz Carlos Lacerda, Bigode
- 58 ***Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão***
- 60 *Dos labirintos do proibido às avenidas do trânsito comum*
por Bernadette Lyra
- 64 ***Labirinto de paixões***
- 66 *Uma sátira depravada aos costumes*
por Mário Abbade
- 70 ***Maus hábitos***
- 72 *Transparecer sob as trevas*
por Carlos Eduardo Pereira
- 74 *5 perguntas para Julieta Serrano*
- 78 ***Que eu fiz para merecer isto?***
- 80 *Só dói quando eu rio*
por Elianne Ivo Barroso
- 84 ***Matador***
- 86 *Um pacto de amor e morte*
por Susana Schild
- 90 ***A lei do desejo***
- 92 *Desejo de ficcionalizar*
por Aleques Eiterer
- 96 ***Mulheres à beira de um ataque de nervos***
- 98 *Uma declaração de amor*
por Aluizio Abranches
- 102 ***Ata-me!***
- 104 *Um jogo de espelhos e amarrações*
por Angélica Coutinho
- 106 *5 perguntas para Antonio Banderas*
- 110 ***De salto alto***
- 114 *Brincando nos campos do maternal*
por Mariana Baltar
- 118 ***Kika***
- 122 *Um Almodóvar inclassificável*
por Flávio Di Cola
- 126 ***A flor do meu segredo***
- 130 *O segredo do feminino*
por Rita Ribeiro
- 134 ***Carne trêmula***
- 136 *Em diálogo com Buñuel*
por Eduardo Peñuela Cañizal

- 140 **Tudo sobre minha mãe**
- 142 *Desejo e Maternidade*
por Gabriela Lírio Gurgel Monteiro
- 144 *5 perguntas para Cecília Roth*
- 148 **Fale com ela**
- 150 *A arte como reflexo e refúgio*
por Kleber Mendonça Filho
- 153 *5 perguntas para Javier Cámara*
- 156 **Má educação**
- 160 *Reencontro com o espírito rebelde*
por Luciano Trigo
- 164 **Volver**
- 168 *Fortaleza feminina*
por Francisco Russo
- 172 **Abraços partidos**
- 174 *Um olhar cinematográfico*
por Leonardo Luiz Ferreira
- 178 **A pele que habito**
- 180 *Uma radicalidade ficcional que alcança os limites do nosso tempo*
por Marcos Cordioli
- 186 **Os amantes passageiros**
- 188 *Papo Telefônico*
por Fernando Ceylão
- 192 **Julieta**
- 194 *Almodóvar e as Mulheres*
por Sonia Rodrigues
- 198 **Dor e glória**
- 200 *Dor e Glória – Em busca do eterno desejo*
por Flávia Guerra
- 204 **A voz humana**
- 206 *Almodóvar, arquiteto do presente*
por Luiz Baez

Terceira parte

Um mundo de referências

- 212 *O menino Pedro e o cinema*
por Breno Lira Gomes
- 214 *Almodóvar e os seios de Sarita Montiel*
por Sílvia Oroz
- 218 **Tudo sobre o desejo –
O apaixonante cinema
de Pedro Almodóvar**
- 220 *Um toureiro no Japão*
por Carlos Alberto Mattos
- 222 **Filmes que marcaram época –
Tudo sobre minha mãe**
- 224 *Filmes que marcaram época*
por Andréa Cals

Quarta parte

Dom Almodóvar de La Mancha

- 230 *Dom Almodóvar de La Mancha*
por Angélica Coutinho
- 236 *Santo Gazpacho!*
- 242 **Cronologia**
- 248 **Filmografia**
- 256 **Sobre os curadores**
- 257 **Realização**
- 258 **Agradecimentos**
- 260 **Créditos**







Primeira Parte

Almodóvar: entre a arte e a revolução dos costumes

Pétalas de celulóide

por Ricardo Daehn

Sob as asas de um filme de Pedro Almodóvar, o espectador tem a segurança de nunca encontrar pela frente um discurso paternalista. A princípio, vital, transgressor e encorajador dos maus hábitos (“Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão” e “Labirinto de paixões”), ao sabor da onda dos anos 80 que o projetou, o mais respeitado diretor de cinema espanhol, que já colocou personagem dividindo a humanidade entre “invejosa e intolerante”, porém, abrandou e caminha, sob firmada autocrítica, para uma toada serena. Natural, portanto, que na trama de um dos seus trabalhos, “Abraços partidos” (2009), o diretor de cinema Mateo (Luis Homar) busque — sob a orientação de um Almodóvar sistematicamente atento ao déficit de solidariedade entre as pessoas — o retrato da “bondade natural” do ser humano.

O escopo de uma obra qualificada por 20 longas-metragens, mesmo sob o risco das generalizações, aponta para um habitat de aconchego e iniciáticas lições de vida, sob tolerantes mandamentos maternalistas. Acolhido, o espectador dos filmes, porém, terá de se contentar com indicações e, com as próprias pernas, decifrará o universo almodovariano estruturado no livre arbítrio e no beco que leva a risos ou lágrimas. Nascida a fórceps, a capacidade de Almodóvar entreter vem de alicerce autônomo: forjado no super-8, ele se preservou das interferências de produtores (à exceção do enlace fraterno de Augustín Almodóvar).

A autenticidade — “no cinema, tenho que ser

aquilo que sou”, como já disse — é o que enleva a assinatura de um artista — regurgitou “o esplendor do caos mais infernal de Madri” (citado na própria novela dele: *Fuego en las entrañas*). Expurgado do poder com a morte, em 1975, foi o ditador Francisco Franco quem, ao lado de um aparato religioso, incitou reações extremadas do cineasta. Basta lembrar do brutal teor anárquico da música *Voy a ser mamá* (criação de Almodóvar & McNamara), na qual ele, sob a promessa de “não abortar”, quer dar luz a Lúcifer e, nesse, embutir um “espírito crítico”.

Vista em bloco, a obra do diretor progride do colorido de uma provocação barulhenta à lapidação de estilo único de narração em que a veia literária sobrepuja a construção visual — referendando a primazia de “palavras e falas”, ele compara “a leitura de um bom livro” a uma relação amorosa, na elucidativa publicação de Frédéric Strauss, *Conversas com Almodóvar*. Se embutiu, ironicamente, o programa “Vamos ler mais” na trama de *Kika* (1993), o diretor, no plano criativo, assumiu a mera evocação (sem perspectiva de reproduzir) de autores como Patricia Highsmith (“Fale com ela” e “Má educação”), Jean Cocteau (“Mulheres à beira de um ataque de nervos” e “A flor do meu segredo”), Ruth Rendell (“Kika” e “Carne trêmula”) e aquele tido como seu “diretor espiritual”, Tennessee Williams (menos lúgubre, a partir da encenação colorida de “Tudo sobre a minha mãe”).

Esquadrinhado pelo parâmetro dessas fontes inspiradoras, Pedro Almodóvar corre o risco de

ter desfigurado o vínculo mais imediato com o público que lhe reconhece, na verdade, pela extravagância das imagens. Antes do alegado “linchamento” (sentido quando da transição turbulenta que demarcou a fase de “Kika” e “De salto alto”), o autor de “Ata-me!” (alvo da censura norte-americana, que desgostou da relação excêntrica entre um lunático, tipo feito por Antonio Banderas e pela atriz pornô encarnada por Victoria Abril) cravou o estilo liberal, com capacidade de enrubescer muitos heterossexuais (sob alcunha *démodé*) de plantão.

Muito antes de a protagonista de “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, interpretada por Carmen Maura, desafiar – sob os risos convulsivos do público – a pertinência da música *Soy infeliz*, somada à trilha sonora do filme que culminou com a indicação ao Oscar, Almodóvar já era perito em deboches, colocando para chacoalhar a carne de muitos de seus atores. Com decisiva cena em aeroporto, tal qual “Mulheres à beira...”, “Labirinto de paixões” é uma ciranda sexual em que desponta a ninfomaniaca (“desde pequena”) Sexilia (Cecilia Roth), dada a tratamento com psicanalista, mas capaz de convidar uma dezena de rapazes para uma festa sem moças e que, na rua, sem rodeios, observa os volumes das calças de presas em potencial.

A carga insólita também abastece o comportamento do filho mais novo de Gloria (Carmen Maura), a protagonista de “Que fiz eu para merecer isto?” (1984): ainda criança, ele decre-

ta ser dono (para desfrute impróprio) do corpo. Num exíguo apartamento, avizinhado de uma espécie de motel mantido por Cristal, a mãe acaba por tripudiar sob o machismo do marido Antonio, fatalmente, abatido por uma peça de presunto(!). Em “Matador” (1986), o feminismo de Almodóvar esbarrava na má vontade de Diego (Nacho Martínez), personagem que ensinava ao aluno (Antonio Banderas): “Elas (as mulheres) devem ser tratadas como touro: enfrenta-las, encurrala-las, sem que saibam. Depois, é fácil”.

Nunca indefesas, as mulheres de Almodóvar são hábeis na dissimulação – alguém esquece as reações de Paula (Yohana Cobo), quando molestada pelo pai, em “Volver” (2006), ou da mãe dela, representada por uma Penélope Cruz ciosa da dignidade da filha? – e donas de louváveis feitos (na vida real), como um prêmio em Cannes de interpretação coletiva para o coeso elenco da mesma fita. A cumplicidade, que soterra uma imensurável desavença entre mãe (Marisa Paredes, moldada à la Lana Turner) e filha (Victoria Abril), também é força motriz no arremedo bergmaniano impresso em “De salto alto” (1991).

A abnegação pode vir potente, e define complexos tipos maternais, sob a batuta do discípulo torto de Luis Buñuel. Prova disso, está na rede de progenitoras suscitadas por “Tudo sobre minha mãe” (1999). Em frangalhos, a enlutada Manuela (Cecilia Roth) segue o rastro do coração do filho, doado depois da morte prematura dele, aos 17 anos. Pela frente, encontra justo o pas-

sado, no exemplo mais acabado de “família multiforme” que o cineasta tanto se apraz de haver instituído nas telas. De freira grávida a tipo machista (que, para assombro geral, ostenta um par de peitos), o filme ganha com personagens como Agrado (Antonia San Juan), transexual que larga pérolas como “Nada como um Chanel, para sentir-se respeitável” e “sempre pensei que poderia fazer sucesso no terceiro mundo”.

Desatado de tabus

Filiado a “excêntricos” e “bizarros” do naipe de David Lynch e Arturo Ripstein, Almodóvar nunca reclamou pompa. Limitações franciscanas, porém, não o aquietaram para estrear nas telas com “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão” (1980). Sob a égide da avacalhação, o futuro mestre do melodrama trazia, para além das heroínas com capinha de onça e calças legging maravilhosa e do inesquecível concurso de “ereções gerais”, a antológica cena em que, a roqueira Bom urina no rosto de uma desconhecida, para legitimar o prenúncio de uma boa amizade.

Ciente de que a associação com o pop “pode se tornar patética”, levando em conta o acúmulo de anos vividos, o agora sessentão Pedro Almodóvar trilha inventivo percurso. Ele refinou as críticas – no filme, “A pele que habito” (2011), se esbalda nos possíveis descaminhos decorrentes de avanços científicos, tendo o retorno de Antonio Banderas à história urdida por terror e vingança – e goza de um prestígio inabalável pelo esplendoroso rastro de novos sucessos. Tema constante, a crítica aos efeitos dos *reality shows* (vigorosa, desde a existência de Andrea Caracortada, à frente do programa “O pior do dia”, em “Kika”) permeia, por exemplo, a imprópria exposição da personagem Agostina (em “Volver”), que tem o câncer anunciado em rede nacional.

Se execra o jornalismo sensacionalista, que “rouba a dor das pessoas”, o cineasta é capaz

de gestos atrevidos, como filmar, sob o peso do humor, um estupro controverso em “Kika”. São ousadas como depositar muita vida em corpos inertes, no apogeu alcançado por “Fale com ela” (2002) que tem por firmamento um jogo intuitivo atrelado à formação desprendida das certezas acadêmicas e entregue à sensibilidade orgânica. Concomitante ao uso de músicas expressivas, às saborosas citações de mestres como Rossellini e Visconti (numa apropriação que supera a mera “cumplicidade passiva” junto ao espectador mais escolado) e ao pleno domínio da metalinguagem e do emaranhado de tramas, Pedro Almodóvar aplica um dom legítimo de coreógrafo absorto em registros misteriosos.

Afeito ao peso da emoção, o cinema de Almodóvar pode tangenciar o ressentimento de quem se fez ateu (motivado pelo escandaloso vaivém em torno de padres pedófilos, vistos em “Má educação”, de 2004) e avançar por cursos insuspeitos, ao abordar os duros tipos masculinos presentes em “Carne Trêmula” (1997) ou a introspecta aura ostentada pela ala dos *hombres* de “Fale com ela”.

De certo mesmo na obra dele está assegurada a presença de, ao menos, um plano que se complete com uma flor. Prova do registro vital – que pode estar numa singela rosa ou no cânhamo de escala caseira (num apartamento de “Pepi, Luci, Bom...”) –, o florido cinema proposto tem origens na genética materna da zelosa dona Francisca Caballero – uma senhora que, como conta o diretor, ao receber um ramo de flores no Dia das Mães, dedicou um poema a um pássaro. Boa pista para o segredo de um cinema emprenhado de astúcia e que desabrocha para propor reflexão e suavidade.

Ricardo Daehn integra equipe do jornal Correio Braziliense. É repórter e crítico de cinema.



Um cinema de autor:

Pedro Almodóvar

por Tania Montoro

O cinema do premiado diretor espanhol Pedro Almodóvar, inscreve sua autoria na força de seus personagens e no próprio destino do amor. Seus personagens são, em sua maioria, sujeitos no limiar da marginalidade, drogados, travestis, homossexuais; deficientes físicos; mulheres neuróticas, pessoas cunhadas pelo abandono ou pela degradação social. O novo é que apesar das adversidades, não se acomodam à sua condição de vítima. Ao contrário, demonstram, com deleite, a certeza absoluta de suas possibilidades de criação e liberdade de escolha.

Almodóvar dá voz aos marginais conferindo-lhes protagonismo. Como personagens (re) inseridos no sistema cinematográfico de produção simbólica, eles podem enunciar a si mesmos, partindo de uma determinada estetização da marginalidade. Almodóvar deixa que os sem-tela invadam o cinema confortável, como que de alguma maneira, sabendo que estes fantasmas de luz vão voltar ao mundo físico e recontaminar a vida material de si mesmos. A tela de Almodóvar, propositalmente, é fora de esquadro, porque sua vivência como artista e como produtor de símbolos partiu deste ponto de vista. Almodóvar filma o espaço fora da tela ou traz para dentro da tela de cinema o espaço da vida que antes vivia fora dela. Assim, ele, mesmo sem querer, devolve ao mundo a potência de marginalidade dos submundos que habitam as grandes metrópoles.

As autorais narrativas do diretor recorrem à fatalidade do destino e às coincidências, sincro-

nicidades e apela para o inusitado e para ação libertadora de seus personagens sempre mergulhados no lado escuro da vida, do sofrimento, da morte, da dor. Para colorir estes cenários, reveste seus personagens de subjetividades na reconstrução de suas vidas. Para exercer seu axioma, o cineasta encontra lugar seguro na tragicomédia e nos melodramas. Subverte, no entanto, os gêneros, imprimindo um sentido mais contemporâneo e cosmopolita em que há diálogos brilhantes, em que heróis e heroínas disputam os mesmos papéis, em que o exagero convive com sutilezas, e o ancestral busca respostas a seus problemas na circularidade movediça dos processos de identidade na pós-modernidade.

O colorido no mundo negro abordado por Almodóvar aparece na exímia fotografia, nos ricos diálogos recheados de humor e, diante das atrocidades e corrupção, há solidariedade e amizades. A rede de solidariedade que o cineasta estabelece entre a gente marginal não encontra parâmetros entre a gente de bem nas suas histórias. A generosidade e dedicação ao outro – característica própria da feminilidade – são temas recorrentes em seus filmes (*Átame!*; *Todo sobre mi madre*; *Hable con ella*; *Carne trémula*) e convertem em pilares na construção imaginária de relações amorosas e de romances possíveis e impossíveis.

Pedro Almodóvar migra da Espanha rural para uma das mais importantes metrópoles do mundo, Madri, e é lá, em plena década de 70, quando o regime político autoritário de mais de 30 anos



no país começa ceder espaço à ordem democrática, que ele se junta a outros artistas. Inspirados por ícones da comunicação de massa, frequentemente citados em seus filmes, no movimento *punk* inglês e na *Pop Art*, Almodóvar reconfigura a cinematografia espanhola documentando a ansiedade da juventude madrilenha e de Barcelona por novos estilos de vida que os permitam ser mais autênticos e livres. Informado por Hollywood e pelo cinema de autor europeu, combinando *camp*, *kitsch* e a *cultura de la pluma*, o diretor parte de uma realidade estigmatizada como marginal para homenagear o mundo das artes. Em seus filmes têm trilhas sonoras originais, teatro, balé, espetáculos das touradas, fetichismos e pulsões.

Assumidamente influenciado por cineastas tão diversos quanto John Waters, Pier Paolo Pasolini, Cecil B. De Mille, Frank Tashlin, Blake Edwards, Billy Wilder, Stanley Donen, Viscon-

ti, Antonioni, Otto Preminger, Lubitsch, Preston Surges, Mitchell Leisen, Bergman e Alfred Hitchcock, entre outros, Almodóvar construiu sua carreira informado por diversos gêneros cinematográficos: *screwball comedies*, *thrillers*, épicos, filmes do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, películas do expressionismo alemão, filmes *noir* e melodramas.

Tania Montoro é doutora em comunicação audiovisual pela Universidade Autônoma de Barcelona e pós-doutora em Cinema pela UFRJ. Professora de Cinema e Televisão da Universidade de Brasília e coordenadora da linha de pesquisa em imagem e som do mestrado e doutorado da mesma instituição. Curadora de mostras de cinema no país, participa de júri de festivais no Brasil e exterior e tem livros e capítulos de livros publicados no Brasil e diversos artigos publicados no país e no exterior.

“Olha, estou gozando!”

Almodóvar encena a fantasia

por Antonio Quinet

Almodóvar, freudianamente nos ensina: a realidade é sexual. Em seus filmes assistimos com frequência a encenação crua e nua, na realidade, da fantasia sexual geralmente inconsciente do sujeito desejante. No thriller “O Matador”, o cineasta nos coloca frente a frente com o desejo sexual proibido e mortífero enquadrado em um roteiro fantasmático e preciso. O filme, além do mais, desvela a posição de *voyeur* do espectador que olha a encenação do desejo do outro através do buraco da fechadura: a tela do cinema.

Um homem se masturba assistindo pela TV a trechos de filmes de terror: esfaqueamento, esmagamento, decepção de cabeças, pessoas afogadas. Só mulheres. Ele goza com a projeção de sua fantasia na telinha. É Diego, o matador, que logo aparece ensinando a técnica de matar o touro. Corta. Uma mulher seduz um aprendiz de toureiro em uma arena, leva-o para a casa e tira sua camisa. Corta. Diego mostra como se mata o touro. Ela está nua por cima do homem, cavalga-o, tira um alfinete de cabelo pontiagudo. Diego mostra o local exato das costas do touro onde se deve dar a estocada final. Ela enfia o alfinete no parceiro e atinge o orgasmo.

Essa narrativa do professor-matador, entrecortada com a da mulher-toureiro com o aprendiz-touro, define as duas posições que se encontram na fantasia sexual inconsciente: o sujeito desejante e seu objeto de gozo. O sujeito é o ativo e o objeto é atraído, dominado e morto – condição necessária que faz o sujeito gozar.

Almodóvar faz, ao mesmo tempo, uma crítica à prática da tourada na Espanha e revela essa máquina desejante que é a fantasia erótica.

O ato de gozar é equivalente, no filme, ao ato de matar. O homem e a mulher serão alternadamente sujeito e objeto. O homem ao conquistar a mulher é o toureiro que doma o touro. Entretanto, a mulher desejante está no lugar do toureiro e transforma o homem no seu objeto de gozo pessoal e mortal. No filme japonês “Império dos Sentidos”, de Nagisa Oshima, durante o ato sexual, a mulher castra o homem para gozar do seu falo. Em “O matador”, a mulher mata o homem e goza com seu falo ainda ereto dentro dela. Em ambos os filmes, a mulher retém o falo e o conserva para si.

Almodóvar nos mostra que toda pulsão sexual carrega a pulsão de morte e que o gozo está para além do princípio do prazer. É a fascinação pela morte que promove o encontro entre o professor de tourada, que não toureia mais, e a mulher que age como toureiro pegando os homens à unha para gozar e matar.

O elo entre eles é Henri, aluno de Diego, siderado pelo mestre que lhe diz “as mulheres são como touros, você tem de domesticá-las, dobrá-las e atacá-las”. Resultado: Henri estupra a noiva do professor. No dia seguinte, se entrega à polícia. O comissário está investigando os assassinatos de alunos de tourada: dois rapazes e duas moças. Henri então se acusa falsamente dos quatro crimes e a advogada que vai defendê-

lo é justamente Maria, a assassina.

Esse rapaz tem “poderes paranormais”. Ele é aquele que vê, o *voyeur* do filme, ou seja, o vidente. Consegue ver o que está acontecendo em outros lugares e diz saber onde estão enterrados os cadáveres das moças: no terreno da residência do professor Diego.

Ao colocar um personagem vidente em cena, Almodóvar desvela a posição de *voyeur* do espectador vendo a cena fantasmática de dois personagens cujas fantasias sexuais se assemelham e se complementam – o que é inverossímil, pois dificilmente as fantasias sexuais se partilham tão harmonicamente.

Henri presentifica a divisão do sujeito: ele é o vidente que não quer ver, uma vez que desmaia quando vê sangue. A divisão de Henri é também em relação à morte: fascínio e horror. Diego e Maria, por sua vez, não têm divisão subjetiva alguma, eles sabem o que querem e vão direto ao assunto: a trepada mortal.

Almodóvar nos deixa ver que as duas moças foram mortas por Diego e os dois rapazes liquidados por Maria. E promove um encontro dos dois matadores. O toureiro-macho e o toureiro-fêmea sabem como gozar com o objeto touro. Mas quem será o touro?

Na cena final se dá o encontro com a morte que é, ao mesmo tempo, o ápice do filme e a realização da fantasia de ambos. Aqui tudo é possível e o direito e o avesso se misturam: as posições de sujeito e objeto, ativo e passivo, ho-

mem e mulher, matar e ser morto. Entra também em jogo a pulsão escópica e a função *voyeurista* do espectador. Durante a relação sexual, Maria pergunta para Diego se ele gostaria de vê-la morta, ao que ele responde com a mesma pergunta para ela. Ela toma, então, a iniciativa de matá-lo com o mesmo alfinete com que matava os seus homens-touros e, em seguida, dá um tiro na própria boca.

Logo após matá-lo, ela busca seu olhar, o olhar de um homem que já morreu e que, no entanto, ainda está aceso em sua função *voyeurista* para satisfazer a fantasia dela de um puro olhar, sem sujeito, vendo-a se matar. Esse olhar equivale ao próprio olhar da morte representada e duplicada pelo eclipse do sol nesse exato momento. Segundo La Rochefoucauld, o sol e a morte não podem ser olhados de frente e tampouco o olhar, objeto da pulsão. É justamente quando o sol se apaga que a morte aparece com seu olhar fatal.

Diego e Maria se matam na relação sexual quando estão prestes a atingir o orgasmo que leva à morte. O âmbito do *voyeurismo* nos aponta que a fantasia sexual inconsciente é mostrada e endereçada a um *voyeur* que goza do que vê: o espectador. Assim que mata Diego, Maria agarra seu cabelo, vira seu rosto para o dela fazendo com que seu olhar cadaverizado se encontre com o dela: “Olha-me como eu morro”. O tiro na boca é o instante do olhar do eclipse solar. Esse apelo ao olhar é também para o público, cúmplice do gozo da fantasia.

O filme mostra que o máximo do prazer é equivalente ao gozo mortífero. “Nunca vi ninguém tão feliz”, diz o comissário de polícia encerrando o caso.

Da cena do início à cena final de “O Matador” vemos a passagem do imaginário (as atrocidades da televisão) ao real de gozo da fantasia; das imagens da fantasia masturbatória ao real do gozo mortífero. Almodóvar revela e rasga a fantasia de desejo sexual que levada à sua satisfação total, equivale ao aniquilamento do sujeito. E mostra que isso faz gozar o espectador. Não será esse prazer que está presente no *frisson* do gozo estético do cinema? E assim, Almodóvar nos mata de tensão.

“Pedro Almodóvar dimensionou o cinema espanhol a um novo lugar no mundo. Trazendo com sua visão crítica a comicidade louca de suas mulheres e de seus homens de caráter duvidoso. E com um colorido exuberante invade a tela resgatando toda a riqueza de sua cultura em uma nova leitura que nos encanta com seu estilo único e sua assinatura marcante em seus roteiros surpreendentes onde o antigo é reciclado e o novo se apresenta em nova versão da cruel realidade. Inserindo a Espanha na modernidade de nossos tempos...”

Bayard Tonelli



A Sociedade Homoafetiva e tudo sobre suas mães

por Sérgio Alexandre Camargo

Um momento histórico vive a “diversidade” brasileira, ainda que com certo atraso se comparado a nossos vizinhos argentinos e uruguaios. O Supremo Tribunal Federal reconheceu, no dia 5 de maio de 2011, a união homoafetiva, com status de união estável civil à Sociedade Homoafetiva brasileira. Na verdade, um pequeno “agrado”, na medida em que nossos vizinhos sul americanos já permitiram o casamento para os homossexuais.

O Parlamento brasileiro acordou, no dia 6 de maio, envergonhado diante de décadas de omissão, deixando recair no judiciário toda responsabilidade em garantir um Estado laico. Todos aqueles que assistiram a votação no STF observaram estarecidos à sustentação oral do advogado do Conselho Nacional de Bispos Brasileiros (CNBB), que inicia sua tese de defesa, do que se mostrou indefensável numa belíssima votação por 10x0, contra a equiparação da união estável às relações homoafetivas, dizendo que “a diversidade tem quer ter limites”. Acredito que o brilhante Pedro Almodóvar diria se ouvisse esta frase: “Não... Não há limites para a diversidade”.

Tratar a homossexualidade como homossexualismo, como doença, é relegar o princípio fundamental da liberdade, a um segundo plano, pon-do em risco a recém e frágil construção jurídica do Estado Democrático de Direito, que necessita consolidar o direito de seus cidadãos de exercerem sua orientação política, religiosa, sexual, profissional e afetiva, da forma como melhor lhes pro- vier, sem a interferência direta do Estado, que deve

tutelar as relações humanas, mas certamente não conseguirá impor limites ao Amor.

O diretor Pedro Almodóvar conseguiu, em 1999, mostrar a cara da diversidade no filme “Tudo sobre minha mãe”, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro, de forma clara, por vezes dura, mas amorosa e divertida, com personagens multifacetados, que buscam, cada um à sua maneira, a felicidade.

Manuela (Cecília Roth) é uma mãe amorosa, que ao conceber seu lindo filho Estebán (Eloy Azorín), de um romance que teve anos antes com uma travesti, Lola (Toni Cantó), esconde dele a verdadeira identidade do pai. O rapaz torna-se cada vez mais curioso e pretende encontrar seu pai biológico, mas antes que pudesse conhecê-lo, morre tragicamente, no dia de seu aniversário, deixando a bela Manuela desesperada. Manu vai ao encontro de Lola para contar-lhe toda verdade, como queria Estebán. Esta instigante história mostra a diversidade de maneira real, explorando questões de grande relevância, como a dificuldade de empregabilidade das travestis espanholas, sua relação com a violência, com as drogas, com a beleza e com a moda. Afinal, a menção a uma “cópia” de um terninho Channel é divina.

De toda sociedade homoafetiva, certamente, as travestis representam a parcela mais marginalizada do grupo, que acabam exercendo uma cidadania de segunda categoria, por terem, na maioria das vezes, a prostituição e, talvez com sorte, o salão de beleza como suas únicas opções de traba-

lho. Sem sorte, na maioria das vezes, acabam prostituindo-se o que as leva ao uso de drogas e uma estreita relação com a violência, criando um círculo vicioso que as mantém presa a esta “cidadania de segunda categoria” na qual o Estado não consegue, ou sequer intenta alcançar.

Ainda que de forma clara e bem altruísta, o filme tem um desenrolar curioso, em que as vicissitudes da vida, progridem de uma curiosa maneira, que, por fim, acaba levando os personagens à felicidade. A travesti Agrado (Antonia San Juan), amiga próxima de Manuela deixa a platéia esperançosa, pois mostra que a felicidade, o amor e um tempero latino de humor, podem trazer um resultado diferente da travesti, que acaba abandonando a prostituição para assessorar a atriz de teatro Huma Rojo (Marisa Paredes), simbolizando a possibilidade do exercício de uma cidadania plena, de primeira categoria, deixando no ar a possibilidade de Agrado também se tornar uma grande atriz.

O preconceito já deixou mazelas profundas na sociedade, sendo característico à essência da espécie humana que, ao longo de sua existência, apenas mudou seu alvo de perseguição, passando pelos hebreus, negros, judeus, homossexuais, asiáticos etc.

O reconhecimento das uniões homoafetivas como estáveis no Brasil, em 2011, dois anos após ter sua mais bela cidade, o Rio de Janeiro, sido considerada o mais desejado destino turístico gay do mundo é, no mínimo, curioso. Essa vitória do judiciário brasileiro certamente não seria possível se, ao longo das últimas décadas de opressão, visionários como Pedro Almodóvar, não tivessem tratado a diversidade de forma transparente, tragicômica e real, colocando à análise do espectador uma sociedade homoafetiva sofrida, carente de cidadania e disposta a lutar não apenas para exercer sua orientação sexual, mas para garantir a evolução de toda sociedade, que caminha para discussão de mais modernas gerações de direitos, como a quinta geração que pretende tutelar a cibernética, mas que não pode se esquecer da primeira geração de

direitos, o direito à liberdade que, certamente, é a base estrutural às outras gerações de direito.

A diversidade tratada nas obras desse brilhante diretor espanhol contribui, e ainda contribuirá, para que aprendamos a respeitar as minorias e conviver melhor com as diferenças, estimulando uma sociedade solidária, como pretende nossa Constituição Federal de 1988, em seu artigo 3º, I, capaz de ser tolerante com seu semelhante, amá-lo independente de suas múltiplas e, necessariamente livres, orientações de vida, na forma como Manu perdoa Lola, pai de seu Estebán, e lhe apresenta seu outro filho concebido com a freira Rosa (Penélope Cruz), mostrando a beleza da vida que se recicla e torna-se suportável com mais outra chance que uma nova vida nos traz.

Sérgio Alexandre Cunha Camargo participou em 2017 de curso de extensão na Universidade de Salamanca, Espanha, sobre 'Corrupção, lavagem de dinheiro e terrorismo'; Sócio-gerente do SÉRGIO CAMARGO ADVOGADOS desde 2007; Professor de Direito Administrativo da Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro; desde 2006; Presidente da Comissão de Defesa da Acessibilidade Pública da OAB RJ; concorreu em 2016 a vaga de Desembargador indicado pela OAB RJ como possível primeiro ativista assumidamente gay, palestrante convidado para tratar de Políticas Públicas LGBT a Diversidade Sexual, a ser indicado para a magistratura brasileira.

Almodóvar e a televisão

Deus é feito de vidro

por Mauricio Bispo

Membro-fundador do movimento de contracultura *La movida madrileña*, que marca o início de sua carreira, Pedro Almodóvar tomou como influência diversas manifestações artísticas, em especial a música *pop*, os quadrinhos, a telenovela e o próprio cinema, e criou uma obra recheada de referências, inclusive a si mesma. Composto, em suas narrativas, situações baseadas no cotidiano do povo espanhol, o diretor questiona o papel da sociedade e sua relação com a cultura, as tradições, a religiosidade e o choque com o avanço tecnológico. É nesse ponto que entra a televisão, mídia que passou a exercer enorme influência na população do país. De elemento cenográfico em “Má educação” (2004) à personagem de destaque no filme “Kika” (1993), a televisão sempre se fez presente em seus filmes.

Almodóvar utiliza a televisão algumas vezes como ferramenta narrativa. É o caso de “Fale com ela” (2002), em que o jornalista Marco (Dario Grandinetti) assiste a um *talk-show* e testemunha a apresentadora ser brutalmente invasiada com a entrevistada, a toureira Lydia (Rosario Flores). É nesta cena em que conhecemos a personagem e ficamos sabendo de seu *affair* com o *Niño de Valencia*, do qual ela saiu emocionalmente ferida. No início de “Tudo sobre minha mãe” (1999), o jovem Esteban (Eloy Azorín) assiste a “A malvada”^{**} na televisão, cuja história tem paralelo com a de sua mãe. Em “Kika”, o fotógrafo Ramón (Alex Casanovas) mostra para seu padrasto as imagens que gravou de sua esposa Kika. Com o

avançar das imagens, vemos que Ramón gravou-as por cima de uma fita que continha o filme “O cúmplice das sombras”^{**}. Ambos dialogam com a banalização dos sentimentos na vida moderna. Adiante, Ramón assiste a outro trecho do filme, que o faz finalmente desvendar o misterioso suicídio de sua mãe. Em “Carne trêmula” (1997), há duas sequências televisivas que narram a passagem do tempo: a primeira faz a ligação entre o nascimento de Victor e os seus vinte anos. A segunda mostra o que se passou durante os anos em que ele ficou preso, após baleiar gravemente um policial. Em uma cena de “Volver” (2006), a televisão exibe uma reportagem que explica de forma didática o fenômeno dos incêndios que se alastram por conta dos fortes ventos que sopram na região de La Mancha. Mais adiante, essa informação servirá para a compreensão da misteriosa morte da mãe de Raimunda (Penélope Cruz).

A televisão também atua como meio de inserção de respiros narrativos. É assim em “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão” (1980), quando a história é interrompida por uma sequência de comerciais de calcinha, que reproduzem de forma irônica a estética da publicidade da época. Após, descobrimos que foram criações da publicitária Pepi (Carmen Maura). Em “Que fiz eu para merecer isto?” (1984), o filme é interrompido e é introduzido um pequeno curta-metragem que mostra uma bela mulher lembrando sua linda noite de amor com seu marido, que acabou de forma trágica. Situação que, pelas



lentes de Almodóvar, torna-se cômica. Em “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988), Pepa (Carmen Maura), vê a si mesma em um comercial de sabão em pó. Ali, ela faz o papel da mãe de um *serial killer* que, para apagar as provas de seus crimes, lava suas camisas ensanguentadas com *Ecce Homo*.

Em certos momentos, o diretor usa a televisão para “alfinetar” o governo, como em “Que fiz eu para merecer isto?” quando Antonio (Angel de Andres-Lopez) assiste a uma reportagem sobre os altos índices de crescimento demográfico na Espanha. Em “Ata-me” (1990), o casal de protagonistas assiste a um comercial de plano de aposentadoria, que critica a previdência espanhola.

De todos os seus filmes, aquele em que a pre-

sença da televisão se faz mais potente é “Kika”. A inescrupulosa apresentadora do programa *Lo peor del día*, Andrea Caracortada, carrega, acoplada a um capacete, uma câmera de vídeo. Como um terceiro olho, ela dirige o olhar do espectador para a sua própria visão dos fatos, afirmando-a absoluta, assim como ocorre na televisão. Pedro Almodóvar declarou, à época do lançamento de “Kika”, que “se Deus existe, Deus é a televisão”, provando ter plena consciência de que, se não pode vencê-la, ao menos sabe utilizá-la a seu favor.

* All about Eve (1950). Dirigido por Joseph L. Mankiewicz.

**The Prowler (1951). Dirigido por Joseph Losey.

Maurício Bispo faz arte para cinema & outros formatos.

“Paixão, paródia, pop, Pedro Almodóvar. Um dos maiores diretores de todos os tempos, um autor sem precedentes. Sem ter estudado cinema, pela escola da vida, da sensibilidade e da ironia, se tornou uma marca singular do cinema mundial. Aos 16 anos assisti Entre tinieblas (Maus hábitos) e fiquei tomado pela loucura e irreverência daquele distante cineasta. Desde então, aguardo ansiosamente por cada novo filme de um mestre que hoje posso chamar de amigo.”

Andrucha Waddington





“Pedro Almodovar é inventor de um universo cinematográfico muito particularmente seu, onde cruza a velha tradição do folhetim e do melodrama literários com teatro popular de costumes típico do pós-guerra europeu. E faz isso com um espírito cinéfilo e uma ironia distanciada, uma espécie de chanchada brechtiana que usa o humor transgressivo como uma arma de revelação da modernidade moral. Neste sentido, ele talvez seja o cineasta mais moderno em atividade no mundo de hoje.”

Cacá Diegues



Musas de Almodóvar

por André Sturm

Nove entre dez atrizes de cinema da atualidade gostariam de ser musas de Pedro Almodóvar ao menos uma vez na vida.

Hoje, trabalhar sob a direção desse cultuado cineasta é algo que dá *status* de estrela a qualquer boa atriz que ainda não tenha obtido o merecido reconhecimento. Mas nem sempre foi assim.

No início dos anos 80, participar de um filme de Almodóvar era fazer parte de um movimento de contracultura na Espanha, um grito de rebeldia e libertação ao fim da sufocante era franquista.

E foi em meio a essa onda que aconteceram alguns dos mais preciosos encontros de Almodóvar com aquelas que viriam a ser as heroínas dos seus primeiros filmes. Três décadas depois, diversas delas fazem parte das páginas das mais respeitáveis enciclopédias de astros e estrelas de cinema, dividindo espaço, de igual para igual, com nomes como Bette Davis, Sophia Loren, Liv Ullmann e Catherine Deneuve, entre outras de semelhante grandeza. Carmen Maura, Marisa Paredes, Victoria Abril e a argentina Cecília Roth são apenas alguns exemplos.

A indicação de Penélope Cruz ao Oscar de melhor atriz por “Volver” e o prêmio conjunto para todas as atrizes do mesmo filme no Festival de Cannes, não deixam dúvidas quanto ao poder dessas adoráveis *chicas*.

E o que faz com que elas tenham essa popularidade toda entre críticos e admiradores? Além do talento evidente em cada uma, há ainda uma sinceridade rara e absoluta que só elas

transmitem, por mais absurdas que a história ou a situação possam ser. Esse diferencial vem certamente mais da alma das atrizes do que da extraordinária capacidade do diretor. Sabe-se que ele é temperamental e bastante exigente com o seu elenco e equipe, e que isso já causou verdadeiros “ataques de nervos” nos bastidores dos seus filmes. Em consequência disso veio um ou outro rompimento que o passar do tempo se encarregou de amenizar, possibilitando, inclusive, felizes e rentáveis reaproximações.

É inegável que quando vemos algumas dessas atrizes em trabalhos de outros diretores, podem vir à tona lembranças das suas caracterizações em filmes mais antigos de Almodóvar. Esse resgate da memória, mesmo sendo inevitável, não significa, de maneira alguma, que elas não consigam se adequar a outras linguagens, outros universos autorais. É apenas uma rápida impressão e que nos deixa a sensação de filha que cresceu e saiu de casa.

Há vários casos de parcerias bem sucedidas de atrizes e atores que construíram carreiras com um determinado diretor, em seu país natal, e depois se aventuraram em produções internacionais, até mesmo em Hollywood. Além de Almodóvar, certamente Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder e Jean-Luc Godard sejam os melhores exemplos de realizadores que mantiveram vínculo extenso com um mesmo grupo de atores.

Com a sua criatividade inesgotável, e produzindo um filme após o outro, com curtos intervalos entre eles, Almodóvar ainda tem muitas



histórias para contar. Histórias em que sempre haverá espaço para a revelação de novas musas, jovens atrizes ainda em formação, das quais falaremos mais tarde com o mesmo respeito e carinho que temos pelas que iniciaram suas carreiras com o diretor, numa época em que nem imaginavam o quanto viriam a ser famosas, interpretando intuitivamente, em filmes de baixíssimo orçamento, com a cara, o corpo e a coragem. Como elas poderiam sonhar que “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão”, “Labirinto de paixões”, “Maus hábitos” e “A lei do desejo” se tornariam *cult movies* décadas mais tarde?

Desde o início, as mulheres de Almodóvar estão sempre prontas para encarnar tipos nada convencionais, mas, ao mesmo tempo, humanos e cheios de vida. A forte carga passional e a dramaticidade à flor da pele, sejam para nos fazer rir

ou chorar, são elementos comuns a todas. Elas podem ser mães, filhas, loucas, caretas, esposas, amantes, freiras ou perdidas. Não importa o que sejam, nem o comportamento que demonstrem, elas sempre serão amadas e jamais esquecidas.

Desde janeiro de 2017, André Sturm é Secretário de Cultura da Cidade de São Paulo. De junho de 2011 a dezembro de 2016 foi Diretor Executivo do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). É presidente do programa Cinema do Brasil. Foi Coordenador da Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural (Secretaria de Estado da Cultura – São Paulo, de 2007 a 2011) e presidente do SIAESP (Sindicato da Indústria Audiovisual Estado de São Paulo), além de exercer em paralelo as funções de distribuidor, cineasta e produtor. Em 1989 criou a Pandora Filmes, distribuidora de filmes de produção independente, pioneira neste segmento no Brasil. Entre 2004 e 2011 foi programador e responsável pelo Cine Belas Artes em São Paulo. O cinema voltou, em julho de 2014, como CAIXA Belas Artes.

“Almodóvar é um dos meus diretores preferidos. Um perfeccionista no que faz. Você sabia que antes do cinema e teatro, Almodóvar cantava travestido numa banda de Rock? Seus filmes verdadeiros, carne ferida sangrando, passam sentimentos, qualidade tão rara no cinema atualmente. Quando me lembro de ‘Tudo sobre minha mãe’, daquela mãe solteira que perde o filho e vai em busca do pai, ainda me arre pia! Um clássico! Outro maravilhoso é ‘Volver’, que trata de três gerações de mulheres de fibra. Penélope Cruz está um arraso não se esquecendo que Carmem Maura é a verdadeira estrela como atriz me fazendo lembrar Bette Davis. Outro divino é ‘Mulheres à beira de um ataque de nervos’, uma atriz que estava em crise invadida e sufocada pela própria família. Destaque para Carmem Maura e Antônio Banderas. Mas Carmem Maura é a primeira grande atriz de Almodóvar. Aliás, Banderas e Almodóvar produziram uma dupla absolutamente genial.”

Rogéria

Almodóvar & Banderas

por Rodrigo Fonseca

Talvez pela intimidade que adquiriu com o Gato de Botas, personagem que dubla na franquia “Shrek”, José Antonio Domínguez Banderas aprendeu que atores também podem ter sete vidas. Pelo menos, os bons atores. E a segunda vida esteticamente digna começou a ser ensaiada durante o 64º Festival de Cannes, realizado de 11 a 22 de maio, onde o galã andaluz de Málaga reatou o matrimônio mais bem-sucedido de sua carreira: o casamento profissional com Pedro Almodóvar. Lado a lado, eles defenderam “*La piel que habito*”, versão livre do cineasta para “*Mygale*”, do escritor Thierry Jonquet, no qual o ator trafegou nas franjas do filme de gênero (incluindo o horror) na pele de um cirurgião plástico cheio das excentricidades – algumas fatais. Era a primeira vez desde “*Ata-me*” (1991) que os dois trabalhavam juntos, encerrando um hiato de duas décadas que deixou no pretérito (perfeito) uma dobradinha de muso e maestro consagrada no decorrer de cinco longas, rodados e lançados entre 1981 e 1991. Ponha na lista pérolas como “*Mulheres à beira de um ataque de nervos*” (1988) e “*A lei do desejo*” (1987), capazes de atomizar o arquétipo do macho latino-americano ao qual Banderas foi enquadrado após sua importação por Hollywood, escudado por Armand Assant em “*Os reis do mambo*” (1992), cantarolando “*Beautiful Maria of my soul*” por um amor perdido, desgraçando a esposa Maruschka Detmers.

Veio pelas veredas da estranheza de Jonquet

e de sua habitável “pele” cinematográfica, a epidérmica confluência entre Banderas e Almodóvar. Era um intérprete desesperado para escapar das tipificações redutoras hollywoodianas à frente de um realizador à caça de um homem viril, capaz de encarnar os pecados da macheza hispânica. Poderia ser como antigamente, mas não foi, pois Banderas regressou ao abraço de seu primeiro grande realizador carregando consigo uma bagagem invejável (embora pouco reconhecida) com mestres da direção.

Ao afastar-se de Almodóvar, Banderas passou por Bille August (“*A casa dos espíritos*”), Jonathan Demme (“*Filadélfia*”), Robert Rodriguez (“*A balada do pistoleiro*”), Neil Jordan (“*Entrevista com o vampiro*”), Richard Donner (“*Assassinos*”), Alan Parker (“*Evita*”), Brian De Palma (“*Femme fatale*”) e Woody Allen (“*Você vai conhecer o homem de seus sonhos*”). Nesse périplo, foi acumulando milhagem, oferecendo a seus parceiros cineastas a habilidade de pôr à prova as certezas indefectíveis do homem em sua condição de herói ou mesmo de vilão. Fragilidades brotam das figuras arquitetadas por Banderas a partir da argamassa sensível que adquiriu com Almodóvar. Basta lembrar de seu papel em “*A lei do desejo*” para entender sua mecânica. Ali, Banderas era o garotão apaixonado por um diretor (Eusebio Poncela) capaz de interromper uma trepada há tempos sonhada para perguntar, com ares de criança: “*Desculpa, mas você não tem nenhuma doença, não, né?*”.



Fora da Espanha, Banderas arriscou-se na direção com “Loucos no Alabama” (1999), casou-se (e segue com ela até hoje) com Melanie Griffith, lançou marca de perfume e se estabeleceu como *latin lover*. Só não conseguiu brilhar como um exemplo de ator de radicalismo em sua inteligência cênica, ao contrário do que se dava com ele em sua terra natal. Daí ter de usar a segunda de suas sete vidas agora, aos 50 anos, voltando a compactuar com o único diretor capaz de testar sua ingenuidade para levá-lo à maturidade como artista.

Na distância, Almodóvar chegou a ensaiar alguns substitutos, vide Liberto Rabal e Javier Bardem em “Carne trêmula” (1997) e Gael Garcia Bernal em “Má educação” (2004). Mas com ne-

nhum deles aconteceu a mesma alquimia experimental capaz de reinventar um sujeito com físico de garanhão num menino como se deu em “Ata-me”. Quanto mais longe de Banderas, mais feminino ficou o cinema de Almodóvar. Mais próximo da maternidade. Mas ainda está em tempo de a testosterona redesenhar o funcionalismo do microcosmos de Almodóvar, conduzindo a fronteiras entre o amor e o ódio capazes de levar sua filmografia ao apogeu, arrastando Banderas pela mão, feito um garotinho. Garotinho obediente.

Rodrigo Fonseca é crítico de cinema, colunista do site Omelete, blogueiro do jornal O Estado S. Paulo e roteirista da TV Globo.

Universo de Almodóvar de elementos diversos

por Carlos Tufvesson

Quando o assunto é diversidade, as belas obras cinematográficas de Pedro Almodóvar são verdadeiros pontos de referência. O tema é constante em seus filmes assim como o colorido de suas histórias.

Foi numa Espanha parada no tempo, estática pelo isolamento de um regime que alcançava o ápice do Franquismo (regime político aplicado entre 1939 e 1976, durante a ditadura do general Francisco Franco), que um jovem cineasta veio do pueblo querendo ser diverso daquilo que o seu futuro reservara para si. Acomodou-se no centro velho da capital, e à noite não conseguia ficar em casa vendo os madrileños moverem-se pelo bairro decadente de Chueca. Havia um charme que despertou em Pedro Almodóvar uma inovação. Uma movida.

E foi de La Movida que saíram as mais icônicas figuras da cultura pop do final do new wave dos anos 80. Comportamentos e tendências que seriam fáceis de perceber em Nova Iorque, mas que afloravam o diverso ali no meio da Ibéria. Alaska deixou de ser um território americano e passou a ser alcunha da famosa cantora transexual espanhola. Rossy de Palma, a incrível modelo, compôs a estética mais figurativa do exótico. A própria homossexualidade de Almodóvar explodiu através de suas lentes, que colocavam na tela as mais profundas problemáticas da boca do lixo – e como não era uma cena à parte, e sim visceral de toda a sociedade.

Em “Kika”, filme característico da carreira de

Almodóvar, ele trata do voyeurismo e até pinta o feminismo com certa crítica desenvolvida de forma astuta. Kika, magistralmente interpretada por Verónica Forqué, é casada com Ramón, um fotógrafo. Porém, ela e Nicholas, padrasto de Ramón, têm um caso bastante quente. Numa trama com as cores mais berrantes do cineasta, Kika começa a ser perseguida por Juana, sua empregada lésbica, e Andrea Caracortada, ex-namorada de Ramón e apresentadora de um *reality show*.

A marcante cena do estupro de Kika por Paul Bazzo, um ator pornô, irmão de Juana é o clímax do filme. Para ela, a situação não é agressiva e ela não dá a devida importância à violência que sofre. E sem prazer. Nenhum prazer.

Sua narrativa leva assinatura própria e segue um caminho só dele: é não convencional, vai contra a linearidade, e bebe na fonte de elementos bizarros e surreais, personagens esquisitos e originais.

Juana surge aos nossos olhos como uma mulher solitária que só tinha como família o seu irmão criminoso. Ela é lésbica, e Almodóvar coloca fora de questão a possibilidade de ela ser homossexual por causa de algum trauma deixado pelo incesto. Ele também já fora estuprada pelo irmão.

Se for feita uma pesquisa em todas as sinopses de Almodóvar, capta-se que em suas películas o diretor madrileño transmite uma crítica social fortíssima. Por outro lado, para não ficar maçante e perder a essência de sua dramaturgia ora exagerada, ora comedida, sua forma de recla-



mar é original, foge do lugar comum e recorre na originalidade e nos elementos de reflexão.

Crossdressers, travestis e transexuais são frequentes nos filmes do espanhol. Tino (Carmen Maura) opera-se e torna-se Tina para manter um caso incestuoso com o pai em “A Lei do Desejo”. Em “Tudo sobre minha mãe”, Manuela, interpretada por Cecilia Roth, vai atrás do pai de seu filho morto e encontra-o transformado em Lola. No início, Almodóvar usa a figura do travesti para chocar. Com o tempo, porém, ele explora sua característica de simulacro do real. Em um universo de mulheres fortes e homens boçais, os travestis e transexuais dão a seus filmes a força da ambiguidade.

Em seus roteiros, a personagem gay, lésbica ou travesti tem conflitos reais, emoções a flor da pele e, quase sempre, tem sua trama no tema central, como em “Tudo sobre minha mãe”.

Enredos que se entrelaçam, crítica à sociedade, personagens aparentemente estereotipados,

mas complexos, e relações tão complexas quanto, afinal, essa é dignamente uma típica película do genial Almodóvar.

Foi em Almodóvar que vimos a sexualidade ser verticalizada, desnivelada, explorada e exposta. Aproximamo-nos do similar e daquilo que considerávamos sempre tão distante. Transexuais, perversões, violência - todos tão presentes quanto a mistura de cores que coloriam todos os cenários, sempre. Farto para todos os tipos de sentidos e sentimentos.

É por todo o prisma de personagens e personalidades que vemos ali que não podemos pensar em palavra mais fiel ao cinema de Pedro Almodóvar do que somente *diverso*.

Carlos Tufvesson é estilista e foi coordenador da CEDS – Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual da Prefeitura do Rio de Janeiro.

A música nos filmes de Almodóvar

por Guilherme Maia

Em artigo publicado na coletânea *Beyond the soundtrack: representing music in cinema* (GOLD-MARK et alli, 2007) Claudia Gorbman aponta alguns diretores, por ela chamados de *mélomanes*, que usam a música como um elemento temático chave e como marca de estilo autoral. Para Gorbman, nomes como Spike Lee, Woody Allen, Alain Resnais, Sally Potter, Jim Jarmusch, Wim Wenders e Aki Kaurismäki seriam representantes dessa tendência. Embora não apareça entre os eleitos por Gorbman, Almodóvar não só merece fazer parte desse time de *mélomanes*, como pode ser considerado um dos melhores exemplos de diretores que usam a música como fios do tecido narrativo e como um modo de inscrever marcas de distinção nas obras.

Já em seu primeiro longa, “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón” (1980), é possível flagrar um diretor empenhado em aplicar a música de modo engenhoso e bem-humorado quando ouvimos uma marcha andaluz que costuma ser executada na Espanha nas celebrações da Semana Santa, enquanto vemos a personagem Bom, aceitando a sugestão de Pepi, fazer com Luci aquilo que no jargão dos fetiches sexuais é conhecido como “ducha dourada”. Ao longo de toda a sua filmografia, misturando rock, Béla Bartók, boleros, dance, rancheras, Stravinsky, mambo, Miles Davis, canções espanholas, mexicanas, italianas, argentinas, chilenas, cubanas, brasileiras, francesas e alemãs, zarzuelas, funk, Shostakovich, canções e músicas instrumentais flamencas,

músicas orquestrais utilizadas anteriormente em outros filmes e música instrumental original (em sua maioria composta por Alberto Iglesias), o diretor manchego reafirma, filme a filme, um compromisso com uma arquitetura criativa da trilha sonora e com a originalidade.

O que mais chama a atenção nos filmes de Almodóvar, acima de tudo, é o modo como ele utiliza as canções. O espectador de Almodóvar recebe um pacote de canções dominado por músicas românticas latinas de um tempo passado, cantadas por mulheres que, com interpretação saturada de sentimentalidade, choram dores de amor de folhetim. Uma perspectiva possível para a análise desse modo-de-fazer seria classificá-lo na chave da apropriação irônica do mau-gosto e dos clichês de um determinado imaginário sentimental, atitude poética própria de um esquema reativado por produções cinematográficas recentes que Ismail Xavier (2003) chamou de melodrama pop. De fato, esta é uma ferramenta importante da distorção que Almodóvar faz do melodrama. Ao carregar nas tintas do sentimentalismo, Almodóvar adiciona uma graça irônica à nossa compaixão pelo sofrimento dos personagens e interdita o pacto melodramático pleno. Há importantes exceções, é claro. “Por toda a minha vida” e “Cucurrucucu Paloma” em “Fale com ela” (2002), por exemplo, são aplicadas como estratégia de inequívoca e honesta vocação lírica, assim como a canção Tajabone leva cem por cento a sério a produção da beleza na chegada de Ma-

nuela a Barcelona em “Tudo sobre minha mãe” (1999). Uma visão geral da obra, no entanto, permite apostar que os mais fortes compromissos das canções são com um sentimentalismo hiperbólico, com a comicidade grotesca, com estratégias de impressão de marcas autorais e com o estabelecimento de elos formais e narrativos importantes como os demais recursos dos filmes. As escolhas de Almodóvar no domínio das canções são tão peculiares que instigam mesmo a fazer a temerária afirmação de que nenhum outro diretor usa a canção popular da forma como Almodóvar o faz.

Já a música pós-produção dos almodramas (expressão utilizada pelo pesquisador Paul Julian Smith) pode não ter a mesma importância estrutural que as canções, nem a mesma potência no que diz respeito à inovação ou à tarefa de imprimir marcas de autoria. Não se pode negar, contudo, que a música *overscreen* do cinema de Almodóvar, encanta tanto na fase mais *patchwork* e experimental dos primeiros filmes quanto mais tarde, quando estabelece vínculos com um padrão mais clássico. Na primeira fase, intriga o espectador com efeitos inusitados e surpreendentes, muito embora, ao mesmo tempo, provoque uma sensação de desequilíbrio e hesitação que sugere um jogo audiovisual mais comprometido com a transgressão punk do que com algum modelo de “belo”. Já a partir de “A flor do meu segredo” (1995), quando passa a operar mais sinceramente aderida às disposições de ânimo

que emergem da narrativa audiovisual, a música impressiona pela beleza do traço dramaturgicamente preciso e elegante, assim como conserva marcas sutis de distinção que permitem ao espectador inferir que ele não está ouvindo a música *overscreen* de um filme qualquer, mas sim de *un film* de Pedro Almodóvar.

Guilherme Maia é Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Mestre em Musicologia e Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas. No ensino e pesquisa, trabalha com foco nas interfaces entre a música e cinema, com vários artigos publicados sobre esse tema. É autor do livro *Elementos para uma poética da música dos filmes* (2015) e coautor da coletânea *Ouvir o documentário: vozes, música e ruídos* (2015).

Patty Diphusa

O alter-ego de Almodóvar durante os anos 80

por Mayra Dias Gomes

“O mais difícil para uma pessoa como EU, que tem tantas coisas para dizer, é começar”, começa Patty Diphusa, personagem criada por Pedro Almodóvar durante o esmaecimento dos anos 80. “Me chamo PATTY DIPHUSA e sou desse tipo de mulher que protagoniza a época em que vive. Minha profissão? Sex symbol internacional, ou estrela pornô internacional, como queiram chamar.”

Patty Diphusa era uma personagem ficcional. Criada por Almodóvar em Madri, durante os anos 80, e alimentada pela importante revista *underground* La Luna, que passou a publicar suas colunas como se fossem da autoria de uma verdadeira atriz pornô. Narcisista, destemida, sensual e hilária, Patty ganhou voz e fãs. E fez com que seu criador questionasse se ela era realmente uma fantasia pop, ou se era vida real.

“Não posso deixar de me perguntar em que categoria estará incluído: na de ficção ou de não-ficção?”, questionou Almodóvar no prólogo do livro¹ que publicou a trajetória de Patty Diphusa. “Não serei eu a classificá-lo, pois para mim Patty Diphusa participa de dois gêneros. Agora que o tempo passou e que nos acomodamos em outra década, Patty se tornou, ao menos para mim, muito representativa da década de 1980.”

Almodóvar conheceu Andy Warhol em uma das festas que foram organizadas para ele naquela época, em Madri. Festas regadas a drogas e sexo que, em essência, eram iguais às que aconteciam no mesmo circuito em Nova York. Mas apesar dos amigos de Pedro o chamarem

de “Andy Warhol espanhol”, Andy nunca se lembrava de Pedro, e Pedro não sabia falar inglês. Para ele, porém, Patty era prima-irmã da legião de garotas descoladas que povoavam os filmes de Warhol. Ele queria explicar, mas não conseguiu. Patty era uma *Factory Girl*.

Quando encontrou o diretor da revista La Luna em uma festa, foi convidada para ser colunista. “Por que você não escreve para nós? O mundo mudou muito nos últimos dias. Ninguém achará estranho que uma rainha do pornô exponha seus pontos de vista numa publicação mensal.” Patty naturalmente aceitou. “EU, como quase todas as mulheres da minha condição, apesar de nunca ter escrito uma única linha, sempre me senti escritora.”

Ela podia escolher qualquer tópico que desejasse para sua coluna, e escolheu o tópico do qual mais entendia. “O diretor dessa revista me pediu: escreva sobre qualquer coisa da atualidade. E EU pensei: a atualidade é a capacidade de atuar. E EU tenho uma boa dose desta capacidade. EU sou a atualidade. O que estou querendo dizer é que me convenci imediatamente que o melhor e mais interessante era EU MESMA. E achei uma ótima idéia porque considero um tema não só atual, mas também original, pois até agora ninguém teve a idéia de falar sobre MIM.”

Patty era tão absorvida em si mesma quanto os anos 70, e tão nostálgica quantos os anos 90 lembrando a juventude. Suas memórias são contadas com orgulho, mas cansam da frivolidade



de e procuram sentido. “Nas festas, ultimamente a única coisa que acontece são as fotos e para mim isso não basta, sinto muito. Ou seja, fujo de festas. E fujo das pessoas que falam de festas, que desenham festas em suas histórias em quadrinhos ou que tiram fotos nas festas e as publicam como se isso importasse a alguém.” Naturalmente, para Patty, crescer foi doloroso. Para Almodóvar, significou tornar-se o diretor espanhol mais conhecido do mundo – aquele que você já conhece.

Eu concordo com Patty. Ela é mesmo a atualidade. E sua história, apesar de se passar há tantos anos, é claramente atemporal. Seu narcisismo e sua obsessão por narrar cada passo que dá, sua frivolidade e sua vaidade, suas frustra-

¹ “Patty Diphusa” foi publicado no Brasil pela editora Azougue.

ções e sua impulsividade... Patty é o reflexo que vejo no espelho quando escrevo em primeira pessoa com a cabeça erguida. É a foto que deletei da máquina fotográfica quando chego em casa de uma festa lotada de gente ridícula.

Um livro leve e impressionante. Perfeito para quem quer conhecer a visão do mundo que Almodóvar tinha quando badalava por Madri nos anos 80, antes de tornar-se diretor.

Mayra Dias Gomes é escritora, colunista, repórter e modelo. Escritora e repórter: Finalizou seu primeiro romance, Fugaça, em 2005, aos dezessete anos, e o publicou aos dezenove. Em 2009, lançou Mil e Uma Noites de Silêncio. Hoje, Mayra mora em Hollywood e trabalha como repórter de entretenimento.



“Almodóvar nos faz rir e chorar, tudo ao mesmo tempo. Ele é um cineasta completo, sua obra é profundamente latina, ela transborda sensualidade e humanidade, portanto dialoga diretamente com a nossa brasilidade.”

Dira Paes

“Através do impacto e da dimensão que o cinema de Almodóvar representa, nós, ibéricos, podemos ser vistos no esplendor da nossa audácia existencial, da nossa loucura criativa e do nosso rigor estético. A alegria e a dor de sermos o que somos.”

Fernanda Montenegro









Segunda Parte

O cinema do desejo

O cinema do desejo

Por Luiz Carlos Lacerda, Bigode

Em 1975 morre o Generalíssimo Franco, depois de uma guerra civil que matou cerca de um milhão de pessoas (1936/1939), entre eles, o poeta Federico Garcia Lorca e de 40 anos de uma ditadura fascista que levou ao exílio Picasso, Luis Buñuel e a maioria dos grandes artistas espanhóis do século XX.

Nos anos que se seguiram, com o fim do autoritarismo, influenciados pelas manifestações libertárias de maio de 68, em Paris, e da cultura pop fervilhando na *The Factory*, de Andy Warhol, em Nova Iorque, artistas plásticos, poetas, gente de teatro alternativo e jovens cineastas promoveram o que se convencionou chamar de *Movida Madrilenha*, cujo auge rolou entre 78 e 81, espalhando-se por outras províncias de Espanha, e de onde também despontaram – cada qual à sua maneira – os cineastas Bigas Luna, Fernando Trueba e Carlos Saura.

Saído do interior do país – La Mancha/Calzada de Calatrava – de uma família do proletariado rural, à procura de liberdade, Pedro Almodóvar, um jovem de 18 anos, inculto, abandona o emprego na Cia. Telefônica e realiza na capital do país seus primeiros filmes experimentais em Super8, no contexto que se constituiria essa revolução cultural. Desde esses seus experimentos, a questão da liberdade de expressão e, principalmente, do desejo, já são a marca predominante de sua linguagem anárquica e inquieta.

Diga-se, de passagem, que Freud diagnosticara ser a neurose humana determinada pela repressão do desejo sexual e a contenção de suas

várias formas de expressão. As ditaduras, todas elas, também se caracterizam pela repressão a toda sexualidade fora dos padrões convencionais. De Hitler a Mussolini, de Stalin a Fidel Castro.

Não é à toa que a produtora que Pedro funda com seu irmão Augustín é *El Deseo Filmes*, onde realiza sua primeira película exibida comercialmente: “Pepi, Lucy, Bom e outras garotas de montão”, de 1980, seguida de “Maus hábitos”, “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, “Labirinto de paixões”, “A lei do desejo”, “Matador” até os dias de hoje.

De que tratam seus filmes senão desen(volver) os conceitos estéticos da *Movida*, marcados por seu gosto “*guajiro*” (interiorano), primo pobre da cultura *kitsch* cultuada pela turma da *Factory*, pela música popular considerada cafona pela intelectualidade internacional, fotonovelas vulgares e HQs pornográficas e filmes como os de Sarita Montiel, melodramas estimulados pela forte presença da Censura autoritária que obrigou Buñuel a um exílio voluntário no México e depois na França, sendo ele também uma forte influência sobre a jovem produção cinematográfica espanhola.

Mas o mais marcante nos seus filmes, além de uma fotografia, de uma direção de arte, de figurinos e de diálogos inspirados nesse mix de cultura pop, vanguardismo e “mau gosto” anárquico – numa Espanha coberta de vestes negras e casacos cinzentos, sintomaticamente o mesmo figurino/uniforme usado nas ditaduras do bloco socialista – é a inclusão dos personagens *outsiders*, dos michês, dos travestis, dos transe-

xuais, dos cafetões e das putas – sobre os quais o cinema de Pedro direciona seus refletores, tirando-os da sombra e, através deles, revelando e discutindo as questões da sexualidade e do afeto sob um novo ponto de vista.

A explícita homossexualidade masculina e feminina de muitos de seus personagens, o voyerismo – agora sobre o nu frontal masculino e não mais a visão falocrata e heterossexual que reduz a mulher ao exclusivo objeto de seu desejo –, freiras lésbicas e drogadas que criam tigres nos conventos – homenagem inconsciente ao dissidente cubano Cabrera Infante, autor de “Três tristes tigres” –, garotos de programa apaixonados por senhores de paletó e gravata e pais de família, travecos montados igualmente pais de filhos homens e mulheres livres, donas de seus narizes.

Não é por acaso que Rossy de Palma, uma delas, consubstancia essa expressão com suas ventas que nos remetem a muitos retratos de mulheres pintadas por Picasso. Sem trocadilho, as mulheres de seus filmes são, quase todas, mulheres de Picasso.

Em contraponto com essas mulheres, ao mesmo tempo fálicas e amorosas, capazes de chorar ou de matar por amor (Carmem Maura; Marisa Paredes; Ángela Molina), há a fragilidade dos belos homens (Antonio Banderas; Liberto Rabal) que também amam, choram, ou – incapazes de por à prova a realização de seus desejos – sequestram a mulher amada num filme que, contraditoriamente, fala de delicadeza e de sadomasoquismo (“Ata-me!”).

Essa maneira absolutamente pessoal e libertária contamina a narrativa cinematográfica, experimentando-se cada vez mais. “Má educação” cruza a história central com uma outra dentro dela, ao ponto de confundir-se a ficção que o filme conta com o filme que se está filmando.

Já não há mais um limite entre o “real” e o ficcional, como no poema “Formas alternadas”, de Murilo Mendes: “Não sei onde a mãe acaba/e onde a filha começa”. Esse mesmo artifício foi usado por Buñuel em “Ensaio de um crime” (1955), de sua fase mexicana. Esse filme de Almodóvar é o primeiro a tratar da pedofilia na igreja católica no cinema da atualidade – em mais uma demonstração de que sua investigação sobre o desejo “não tem limites, nem nunca terá”!

Pedro Almodóvar conquistou o mundo com seu cinema. Recebido pela crítica no início com desdém e preconceito, autodidata que confessa ter tido dificuldades para compreender a técnica – decupagem, eixo de câmera, continuidade e o uso das lentes –, povoou o cinema contemporâneo com esses personagens da tribo de Lautreamont, Álvaro Retama, Toulouse Lautrec, Lezama Lima, Sade, Jean Genet, Pedro Juan Gutierrez, Hoper e o povo simples e ainda marginalizado das calçadas do mundo que, involuntariamente, através de seus filmes, constroem um novo tempo para a Humanidade. Um tempo no qual todos os desejos caberão no mesmo espaço.

Luiz Carlos Lacerda é cineasta.





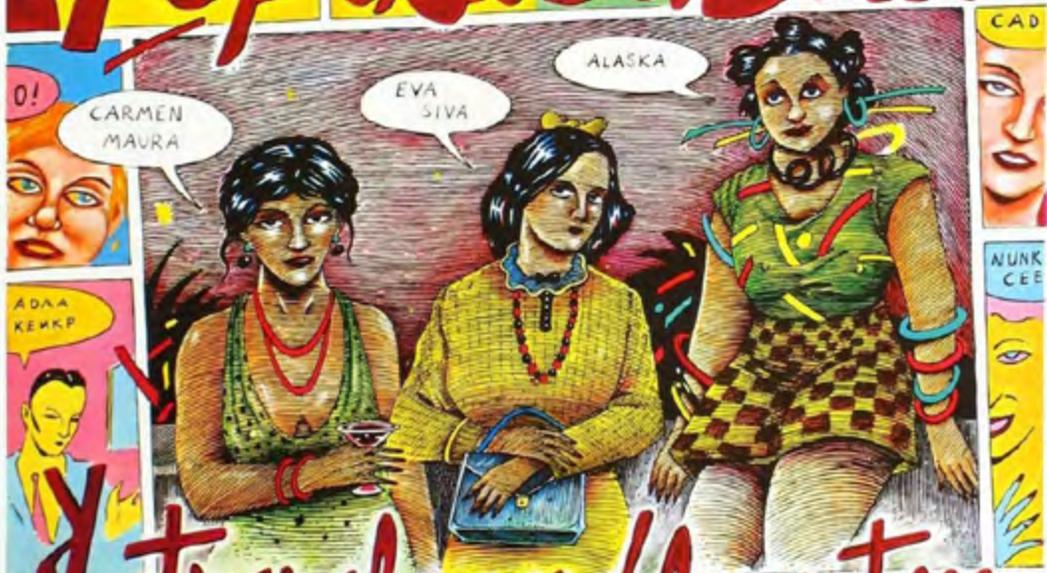
*“Almodóvar, artista maior
Almodóvar é artista maior. Viaja pelos mitos ora
encaixados na contemporaneidade e funde
admiravelmente a voracidade da carne com as culpas
herdadas. Enlaça o arcaico, o mundo rural, com a
geografia desordenada dos sentimentos urbanos.
Domina, como poucos, o caos dos nossos dias.
É o verdugo da moralidade das sociedades risonhas.”*

Nélida Piñon

UNA PRODUCCION DE PEPEON COROMINAS

PARA FIGARO FILMS

Pepi, Luci, Bom



Y otras chicas del monton

UNA PELICULA DE PEDRO ALMODOVAR



Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão

Pepi é uma moça moderna, criativa e amoral que vive perto da casa de Luci. Luci está casada com um policial. É uma típica dona de casa, quarentona, abnegada e submissa. Sob esta aparência insignificante Luci esconde mais de um segredo. Bom canta com um grupo pop: “El Bomitoni”. É violenta, perversa e muito jovem. Um acontecimento inesperado (o policial estupra Pepi em troca de esquecer do cultivo de maconha que ela tem em sua varanda), muda o destino das três mulheres e do policial. Uma comédia ácida, cheia de surpresas, que se desenvolve no seio de uma Madri atual e turbulenta.

Dos labirintos do proibido às avenidas do trânsito comum

por Bernadette Lyra

“*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*” (1979-80) marca a chegada de Pedro Almodóvar ao universo cinematográfico em luxuoso estilo. Cravejado de provocações narrativas, espinhado de agudas ironias, unguído de licenças formais, o filme causa espanto e, imediatamente, provoca a aderência de milhares de espectadores, surpresos com a informalidade, com a contundência e com a displicência do cinema sem lei do realizador. A não ser aquela lei do desejo com que ele próprio nomeia a sua produtora, depois.

“*Pepi, Luci, Bom...*” é um filme de virada. Aparece no instante certo, com aguda e rara percepção de oportunidade. Surge em um tempo em que o cinema espanhol está no limiar do esgotamento de uma tradição, já beirando a acomodação e a mesmice. Trata-se de um registro ficcional, quase que a *performance* de um documento idealizado, sobre as andanças e mudanças promovidas por certos grupos de jovens comprometidos com uma cena artística, cada vez mais pop em sua emergência escandalizante aos olhos de segmentos conservadores da sociedade. Desde a primeira sequência, quando a câmera age como substituta do olho de um policial e resvala pelas fachadas urbanas em busca do que capturar, acabando por encontrar o jardinzinho de marijuana na janela de Pepi, os espectadores têm a certeza de que nada nesse filme será convencional. Que outra coisa seria aquela tentativa de subverter a combinação de som, imagem e movimento, senão uma perversa

e bem sucedida estratégia para desestabilizar as comodidades habituais?

Não é a toa que, em “*Pepi, Luci, Bom...*”, a sexualidade, tradicionalmente cuidada com luvas de pelica e, muitas vezes, alçada à condição de tabu no terreno das representações, extravasa pelo espaço fílmico e se torna a principal recorrência. Desse modo, a sexualidade em todos os seus matizes é como um *leit motiv* que transborda da narrativa e se vai auto-encenando, a cada vez em um diversificado diapasão, observando, porém, sempre o mesmo ritual, sempre a mesma intenção para promover, com astúcia sub-reptícia, o envolvimento dos espectadores. Assim é que nenhum estranhamento é permitido, nenhum preconceito fica de pé, nenhuma diferença é obliterada nessa história demolidora em que se cruzam o sexo, a libido e as paixões de homens e mulheres heterossexuais, travestis e homossexuais, tratados da mesma maneira e igualados diante das dores e dos amores.

Por sua vez, tanto as personagens masculinas quanto as femininas são figuras que permeiam as instâncias de uma transição histórica em que campeavam o inconformismo e a agitação, enquanto as gerações se cruzavam, os costumes se entrelaçavam e os hábitos passavam por mutações. De fato, desde o início, com o estupro perpetrado pelo policial – fato que frustra a decisão de Pepi de vender sua virgindade por sessenta mil pesetas e, por esse mesmo motivo, a deixa *sedienta de venganza* (conforme esclare-



ce a legenda) – até o final, com a visita que Pepi e Bom fazem ao hospital em que a masoquista Luci se refaz (e se compraz) dos ataques de violência de seu marido estuprador, passando pelas loucas aventuras da trupe de amigos entre ruas do bairro, becos escuros, concursos de ereção, concertos de rock, propaganda de produtos absurdos, figuras bizarras, surras equivocadas, festas malucas, além da inusitada inserção de um bolero em meio à modernidade musical de um grupo, todo o filme é um retrato do *mix* existencial daquele momento.

Diante das mudanças, não apenas da Espanha, mas também de um planeta em ebulição, *Madri* se torna um *locus amoenus* às avessas, um inferno de delícias secretas, uma cidade de veias abertas a todas as experiências e vivências, a todas as liberdades e inquietações. É então que

Almodóvar se aproveita do instante em que os labirintos secretos do proibido passam a ser as avenidas expostas do trânsito comum para materializar a mais perfeita tradução de *Madri*, exibindo-a como o lugar onde algumas estranhas criaturas – tais quais Pepi, Luci, Bom, garotas, garotos e demais – se amontoam nas margens de rios que escorrem pelos subterrâneos urbanos e que, na luz escura das águas, refletem a perversidade, a doçura e a subversão.

Bernadette Lyra é Doutora em Cinema pela ECA/USP. Professora do PPGComunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi/ SP. Sócia Fundadora da Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual (Socine). Curadora e jurada de Mostras de Cinema em várias cidades do Brasil. Tem livros e capítulos de livros e artigos sobre cinema e audiovisual, publicados no país e no exterior.





Alphaville presenta

Cecilia Roth

Commander

Helga Liné

en
**Laberinto
de
Pasiones**

con
Concha Gregori
Monte Fernández-Muñoz

Fernando Viveros

Ofelia Angelica

Angel Alcázar

Fanny McNamara

Una película
de Pedro Almodóvar

Luis Ciges

Cristina S. Pascual

Fotografía: Angel L. Fernández

Montaje: Pepe Salcedo



Labirinto de paixões

“Labirinto de paixões” narra várias histórias de amor. A maioria com um final feliz e as outras com um final infeliz, mas aberto a esperança. O casal protagonista, ao redor do qual gira a história e que provoca intensas paixões de todos os tipos, é formado por Sexília (uma jovem ninfomaniaca, membro de um violento grupo musical feminino “As ex” e filha de um brilhante ginecologista) e Riza Niro, o herdeiro de um derrotado imperador árabe, mais interessado pela cosmética e pelos homens do que pela política internacional. Como pano de fundo, Madri é a cidade mais evoluída do ocidente, a mais selvagem, a mais divertida. Há música, violência verbal, perseguições, obesidade que não se envergonha de si mesma, remédios para quem tem lábios secos e unhas fracas, futuros cheios de incertezas e passados cujo impacto é indelével. E acima de tudo ele, o AMOR e suas dificuldades.

Uma sátira depravada aos costumes

por Mario Abbade

Concebido em 1982, “Labirinto de paixões” é o terceiro longa-metragem do premiado diretor Pedro Almodóvar. O filme já possuía diversas assinaturas visuais (figurinos e cenários com cores exuberantes, entre outras) que tornariam Almodóvar, um dos cineastas mais famosos da Espanha.

O proposital mau gosto das estéticas *kitsch* (vulgarização da arte e deturpação do tradicional) e *camp* (postura afetada, teatral e afeminada) surgem em todo seu esplendor, chegando a dar uma aura *trash* à película. Essas características artísticas em prol do dramático, do erótico e do sentimental. Notam-se influências do cinema realizado por Andy Warhol (*pop art*), John Waters (sexualidade) e William Klein (ridiculariedade dos padrões).

Temas como a família e seus desejos mais obscuros pululam na tela em ritmo avassalador. O humor, propositalmente extraído de situações exageradas e caricatas, demonstra sua aptidão de ultrapassar os limites sem causar ofensa no público.

Já na primeira sequência, Almodóvar concede uma ligeira pista que a trama pouco convencional é uma disfarçada história de amor. Os protagonistas Sexilia (Cecília Roth) e Riza (Imanol Arias) passeiam por uma feira de variedades a procura de algo. Em um primeiro momento, parece que a busca da dupla é sexual, pela forma que ambos olham fixamente para os jeans apertados dos homens que caminham ao redor. Tudo registrado por meio de desconfortáveis *close-*

ups da câmera de Almodóvar. Essa dissimulação cênica só será descoberta ao longo da projeção.

Esse início incomum é o ponto de partida na construção de um melodrama divertido que gira em torno da estrela da música punk Sexilia, filha ninfomaníaca de um frígido ginecologista (Fernando Vivanco), famoso por técnicas de inseminação artificial. Em paralelo, Riza Niro, filho do imperador de Tirã, se exilou na Espanha para levar uma vida de libertinagem. Sua madrasta, a ex-imperatriz, está tratando sua infertilidade com o pai de Sexilia. Em Madrid, Riza conhece Sadec (Antonio Banderas, em ótima participação), um terrorista islâmico gay. Ao mesmo tempo, Queti (Marta Fernández Muro), que é regularmente sodomizada por seu pai, conhece Sexilia e resolve ajudar a *punker* a encarar seu novo estilo de vida.

A narrativa avança através de várias subtramas com diferentes personagens, dando a impressão de não estarem alinhavados em um mesmo roteiro. O próprio título é uma alusão a esse conceito. Esse formato é uma espécie de metáfora da situação social que a Espanha se encontrava na época, logo após o final da ditadura de Francisco Franco. O povo necessitava exorcizar o autoritarismo com muito sexo descompromissado.

O comportamento sugestivamente depravado simboliza a extrema necessidade de liberdade depois de décadas de autoritarismo exacerbado. Uma promiscuidade festiva que antecedeu ao advento da AIDS.

Orgias, incesto e drogas movimentam a trama, desmistificando diversos tabus. Almodóvar trabalha esses elementos com muita sátira. Nem ele escapa da brincadeira, ao surgir em uma cena vestido com meia arrastão, mini-saia, jaqueta de couro, brincos e maquiagem pesada, da mesma forma que os travestis performáticos.

Percebe-se em *Laberinto de pasiones* (título original) um diamante bruto que anos depois seria burilado em “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, seu primeiro sucesso internacional.

Mario Abbade é jornalista, crítico de cinema de O Globo e secretário geral da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ).









PROCINES

TESAURO S.A. presenta

Entre nieblas



una producción **LUIS CALVO**

con la actuación por orden de aparción de
CRISTINA S. PASQUAL / ALICIA SERRANO / AMELIA PAREDES / CARMEN MAURA
MARI CARRILLO / LINA CANALES JAS / MANUEL ZARZO / BERTA RIAZA
fotografía **ANGEL L. FERNANDEZ** / montaje **JOSE SALCEDO**
decoración & ambientación **PIN MORALES** / sonido **MARTIN MULLER**
ROMAN ARANGO / **ADMIN FAUSTEN**

escrita y dirigida por **PEDRO ALMODOVAR**

Maus hábitos

Yolanda Bell, uma jovem cantora de boleros, viciada em drogas, imprudente e ambígua, vê morrer seu namorado Jorge, de uma overdose de heroína com estricnina que ela mesma lhe aplicou. Mantinham uma relação de mútua aniquilação e de forte dependência. Assustada, decide desaparecer. Refugia-se no convento das Redentoras Humilhadas, cuja Madre Superiora declara sua admiração por Yolanda numa noite em que foi vê-la cantar no Molino Rojo.

As Redentoras Humilhadas dedicam-se há anos ao apostolado entre jovens de vida desregrada. Nos últimos tempos, a comunidade vive momentos de crise, não conseguem redimir nenhuma jovem. Yolanda, no entanto, é muito bem acolhida. Especialmente pela Madre Superiora, uma mistura de São João Bosco e Jean Genet, cuja fascinação pelo mal faz com que seja companheira e cúmplice de todas as pecadoras que passaram pelo convento.

Yolanda se deixa envolver pela Superiora. Repete com ela o mesmo jogo de autodestruição que mantinha com Jorge, jogo em que a heroína não está ausente...

Os membros da comunidade, cinco freiras e um capelão, perdidos no deserto do grande convento, seguem evoluindo sem perceber a estranha autonomia que terão que defender diante da ordem estabelecida pela Madre Geral, máxima autoridade da Congregação.

Uma festa em homenagem à Superiora, para qual são convidadas freiras de outras comunidades, acabará convertendo-se em uma autêntica batalha.

Transparecer sob as trevas

por Carlos Eduardo Pereira

Em um plano geral aberto, com uma câmera rodando em velocidade reduzida, o que confere certo frenesi ao trânsito, vemos a cidade. Apesar de ser um exterior-dia, a urbe está encoberta por um lusco-fusco celeste. A abóbada em semipenumbra paira sobre todos indistintamente, acobertando os vícios, os desejos, os paradoxos pessoais, a vida urbana. Longe de ser uma luz apolínea, que ilumina um mundo organizado e classificado, sem nuances, onde as coisas são o que aparentam ser, é uma penumbra que presuppõe o escuro. Oculto no manto da noite, tudo pode ocorrer, e é isso o que o filme nos mostra. Com essa sequência, na qual vemos os créditos iniciais, começa “Maus hábitos”, que originalmente se intitula “*Entre tinieblas*”. *Tinieblas*, em espanhol, significa treva, falta de luz, e também, muito sintomático neste caso, as cerimônias da Semana Santa feitas longe da claridade do dia.

“Maus hábitos” é o quarto longa-metragem da carreira de Pedro Almodóvar e traz temas característicos de sua obra, como o universo feminino, o homossexualismo, a iconoclastia, a vida urbana, elementos da cultura pop. No filme, os personagens não fazem juz às suas personas sociais, são multifacetados e paradoxais, portanto extremamente humanos em seus sentimentos e suas contradições. Uma cantora da noite, que também já foi professora de ciências naturais (todos parecem ter uma vida dupla ou tripla), vai se refugiar no convento das “Redentoras Humilhadas”, depois que seu namorado

morre de overdose de heroína com estricnina. A ordem religiosa abriga assassinas, prostitutas, drogadas, e não é nada convencional.

Apesar do caráter iconoclasta do filme, certa absurdidade provocatória está devidamente ancorada na filosofia cristã, no que remete aos ideais de humildade e ao fato de Cristo ter morrido para salvar a humanidade. A partir da segunda afirmação, a madre interpreta que Cristo não morreu para salvar os santos, mas sim os pecadores, razão pela qual ela venera as pecadoras.

Sob a ótica hiperbólica do Almodovar, os ideais cristãos de humildade se convertem em humilhação. Lembremos das diferenças entre as palavras humildade e humilhação. A ordem religiosa se chama “Redentoras Humilhadas”, e não humildes. Como humilhadas, ou seja, rebaixadas, submetidas, vexadas, menosprezadas, as freiras recebem nomes aviltantes – Irmã Rata de Beco, Irmã Víbora, Irmã Perdida, com efeitos cômicos na obra. A humilhação também pode nos levar a outro conceito do cristianismo, o da penitência e da dor. A penitência que elas mais praticam é o jejum, que no filme também se mistura à inapetência provocada pelo consumo de drogas. Com as fortes tintas que o diretor gosta de se expressar e sua tendência proposital ao exagero, vemos as gradações extremadas da humildade até a humilhação, e desta para a soberba. Segundo a personagem da marquesa, nada é mais parecido com a soberba, do que o excesso de humildade. Como o cineasta é um especialista do universo feminino,



somos também levados a pensar a humilhação como fazendo parte deste contexto, tendo em vista o papel da mulher nas relações de poder no patriarcado e no chauvinismo latino.

Por trás de uma fachada de recato religioso e vida humilhada e abnegada, as freiras cometem toda sorte de atos humanos não muito nobres, bisbilhotice, disputas de ego, consumo de drogas, tentativas de extorsão etc., onde as palavras de ordem parecem ser a desobediência e a transgressão. Outro assunto religioso a ser desconstruído pelo diretor é o celibato. Apesar de não haver cenas de sexo no filme, apenas uma insinuação, o convento é uma girândola de desejos eróticos. A madre se apaixona platonicamente pela cantora e o padre e outra freira se enamoram.

Outro aspecto que deve ser observado no filme é uma espécie de dicotomia clássica entre natureza e cultura. O ambiente do convento e das pecadoras constitui uma rica e particular cultura urbana, contudo existe outro espaço idílico e longínquo relacionado à natureza desenfreada – a África, diversas vezes mencionada na trama. Ambos os ambientes se mostram perigosos e ardilosos, apesar de dicotômicos. É

para a África que vão as missionárias religiosas “levar cultura”, catequizar os “selvagens”. E também é lá que elas são devoradas por canibais, copulam e podem parir um arremedo de Tarzan. No entanto, uma parte desse mundo natural e selvagem também habita o convento, na figura de um tigre. O felino, mimado como um filho é a representação dos desejos animais ainda não satisfeitos das freiras.

De uma forma irônica, debochada, iconoclasta, colorida, cômica, surpreendente, trazendo à tona o que se oculta na escuridão, Almodóvar realiza este, que é um dos melhores de seus filmes. No plano final vemos duas freiras abraçadas, emolduradas pela janela do convento, vistas por uma câmera do exterior, que nos faz lembrar representações pictóricas da pintura espanhola.

Carlos Eduardo Pereira é mestre em música pela UFRJ, doutor em comunicação pela UFF, com tese sobre a obra de Carlos Reichenbach. Autor do livro “A música no cinema silencioso no Brasil” e outros artigos publicados em livros e periódicos especializados.

5 perguntas para Julieta Serrano

Como foi seu primeiro encontro com Pedro Almodóvar?

No ano de 1976 estávamos em uma mesma montagem teatral. Eu fazia um pequeno papel. Fomos passear e nunca ri tanto: aí começou nossa amizade.

Você trabalhou com muitos diretores de teatro e cinema. Qual o papel de Almodóvar em sua história?

Pedro me deu a oportunidade e as chaves para abordar o terreno do humor, porque, até então, eu era considerada um atriz dramática, principalmente.

Para você, como se explica o grande sucesso mundial de “Mulheres à beira de um ataque de nervos”?

Acredito que o filme funciona com precisão, está cheio de humor, mas também toca o coração do espectador porque, fundamentalmente, é um filme emocionante.

Foi o filme que mais gostou de trabalhar?

Sim, eu gostei muito e o sucesso foi muito lisonjeiro, mas onde fui mais feliz foi em “Maus hábitos”.

Você já trabalhou muito em televisão. Fazer cinema e com Almodóvar é diferente?

Sim. Ele traz uma visão aparentemente fora de órbita das coisas, mas acredito que seja absolutamente real. É o que o faz ser tão original.







LO ÚLTIMO DE ALMODOVAR: EL INFIERNO DEL HOGAR.

Tesoro SA y Naktus SA
presentan

¿QUÉ HE HECHO

PARA MERECEER

ESTO!

ESCRITO y DIRIGIDO por Pedro
ALMODOVAR

con la actuación por orden de aparición de
Carmen Maura, **Luis Hualde**, **Gonzalo Suárez**, **Ángel de Andrés López**,
Verónica Forqué, **Kiti Mánver**, **Chus Lamparelli**, **Juan Martínez**,
Emilio C. Caba, **Katja Caítz** y **Amparo Soler Leal** como «Patricia»

PRODUCTOR EJECUTIVO: DEGRADOS
Hervé HAOHUEL Pin MORALES & Román ARANGO Ángel Luis FERNÁNDEZ José SANCHEZ Bernardo BONEZZI

montaje: JOSÉ BARRAL
música: Cecilia ROTH Jaime CHAMBERÍ Javier GURUCHAGA Fanny M. NAMARA

Que fiz eu para merecer isto?

Gloria trabalha como diarista, não tem um minuto livre. Sua própria casa já lhe proporciona ocupação suficiente para todo o dia. Os quarenta metros quadrados de sua residência, divide com seu marido taxista, a sogra, dois filhos bandidos e um lagarto. Não é uma mulher feliz. Como muitas empregadas de casas espanholas não teve as mesmas oportunidades que Carolina de Mônaco.

Entre seu marido e ela, além de um abismo de comunicação, paira a sombra de uma alemã para quem o marido trabalhou como chofer em Berlim, quinze anos antes, e pela qual continua apaixonado. Uma das poucas habilidades do taxista é falsificar qualquer letra com perfeição. A alemã sugere por telefone a possibilidade de falsificar as memórias de Hitler e avisa de sua visita a Madri para discutir o assunto.

Gloria não vive um bom momento: a farmacêutica se recusa a dar as anfetaminas que a ajudam a ficar acordada e poder trabalhar 18 horas por dia e ela sofre uma forte crise de abstinência.

Quando chega em casa, o marido ordena que passe uma camisa porque irá buscar a alemã no aeroporto. Pela primeira vez, Gloria se nega, o marido lhe dá uma bofetada e ela se defende com a primeira coisa que encontra: um osso de presunto. Bate com tanta força em sua cabeça que o mata. A polícia nunca chegará a descobrir. Seus filhos e a avó acabam abandonando-a para fazer sua vida. Ao fim, está sozinha.

Pode se dizer que é uma mulher liberada,

mas nem isso a faz feliz. Não está acostumada a ser livre e a janela de seu quinto andar parece verdadeiramente tentadora. Mas Gloria é uma mulher forte e também acabará vencendo a atração do abismo.

Só dói quando eu rio

por Elianne Ivo Barroso

O título do filme resume a questão existencial da personagem Glória, interpretado por Carmen Maura. Tudo aponta para uma vida sem perspectiva. O trabalho mal remunerado como faxineira. O marido taxista é rude e vive atormentado pela lembrança de uma alemã para quem trabalhou como chofer. Os filhos adolescentes são rebeldes. O mais velho trafica heroína, o mais novo escolhe morar com um dentista pedófilo. A sogra, viciada em doces e em água gasosa, apresenta um perfil alienado à situação da casa. Neste cenário, apenas as vizinhas servem de álibi para aquela mulher. Juani, mãe da pequena Vanessa, e a prostituta Cristal.

“O que fiz para merecer isto?” é nitidamente influenciado pelo neo-realismo italiano, seja na escolha do enredo de denúncia social, na palidez e crueza dos cenários e figurinos ou na semelhança do papel de Carmen Maura com os vividos por Anna Magnani e por Sophia Loren.

Para Almodóvar, o neorealismo é próximo do melodrama. Se neste último, a ênfase é no sentimento, no outro, o foco está na conscientização social. Ambos trabalham com a emoção e a sensibilidade do espectador. Ao representar o universo de Glória, o desafio do diretor foi construir um filme neste interstício entre o drama e o real, entre o cômico e a comiseração, entre o claustrofóbico e o medo dos grandes espaços urbanos. A tônica foi a ambivalência dos sentidos.

A exemplo do que nos diz a canção “Maria, Maria” de Milton Nascimento e Fernando Bran-

dt, Glória “não vive, apenas aguenta”. Entretanto, diferente de Maria, não tem fé na vida. É absolutamente descrente.

A história provoca risos. Porém, jamais se ri da personagem principal. A atuação de Carmen Maura é alheia ao clima patético das cenas. Os gestos são contidos, o semblante revela profunda tristeza. Eis o motivo do incômodo: é risível, mas dói, como diriam os humoristas brasileiros. Por exemplo, após um misto de abstinência de anfetamina e ciúmes da rival alemã, a mulher briga e mata impiedosamente o marido com uma única tacada de *jambón*. Há comicidade na situação, porém Glória não se deixa contaminar pelo humor.

A artificialidade representada pela estética *kitsch* é um traço permanente na obra de Almodóvar, em especial pelo uso das cores primárias e o destaque para os objetos e figurinos. Porém, em “O que fiz para merecer isto?”, a composição visual não promove ao olhar a alegria dos outros filmes. Muitos planos causam certa estranheza ao espectador. Propositamente, há uma dissonância tanto na estamparia de tecidos e superfícies assim como na presença de adornos. Os enquadramentos e ângulos muito próximos reforçam a pequenez do espaço em que vivem os personagens. Em um determinado momento, a sogra costura sentada no sofá coberto por um tecido listrado de azul e rosa, em frente a uma mesa de centro com flores artificiais dentro de uma bota e a parede estampada e quadro pendurado reproduzindo uma falsa



pintura. A sobreposição destes vários elementos desconserta a visão.

As seqüências externas, rodadas em planos gerais nas vias públicas que margeiam as grandes construções de habitações populares da Espanha franquista, provocam outro tipo de opressão e revelam aqui o diminuto da existência humana.

Trata-se de uma imagem rara nos anos 80. Rara porque, naquela época, o cinema insistia em mostrar uma Europa asséptica, economicamente desenvolvida e socialmente justa. No entanto, assim como na periferia de Madrid apresentada em “O que fiz para merecer isto?”, as outras grandes cidades do velho continente repetiam o mesmo roteiro, o mesmo cenário e, quem sabe, os mesmos personagens. Foi provavelmente premonitória porque explica, em

parte, os impactos da globalização sofridos no mundo e aponta problemas que já demonstravam o descontentamento e incerteza do futuro.

O filme de Almodóvar, a sua maneira, é plenamente herdeiro daqueles valores neorealistas do pós-guerra. Da mesma forma, que é parente distante de tantas outras obras contemporâneas que discutem o inchaço das periferias e os desdobramentos sociais dessas aglomerações urbanas.

Elianne Ivo Barroso é professora adjunta e chefe do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense.





ANDRES VICENTE GOMEZ PRESENTA:

MATADOR

un film de ALMODOVAR



Una producción de ANDRES VICENTE GOMEZ con
ASSUMPTA SERNA • ANTONIO BANDERAS • NACHO MARTINEZ • EVA COBO • JULIETA SERRANO
CHUS LAMPREAVE • CARMEN MAURA • EUSEBIO PONCELA y la colaboración especial de BIBI ANDERSEN

- Guión JESUS FERRERO • PEDRO ALMODOVAR • Música BERNARDO BONEZZI • Montaje JOSE SALCEDO
- Sonido BERNARD ORTHION • Director Fotografía ANGEL LUIS FERNANDEZ
- Productor Ejecutivo ANDRES VICENTE GOMEZ • Director PEDRO ALMODOVAR

PRODUCIDA POR IBEROAMERICANA DE TV., S.A. CON LA COLABORACION DE TELEVISION ESPAÑOLA.
PELICULA SUBVENCIONADA POR EL MINISTERIO DE CULTURA.

Iberoamericana
DISTRIBUCION

Matador

Diego Montes, toureiro prematuramente afasado depois que recebeu uma chifrada recebida na arena, dirige uma escola de tauromaquia. Ángel, um de seus alunos, é um rapaz estranho que sofre de vertigens e com o autoritarismo de uma mãe fanática da Opus Dei. Uma noite, para provar sua virilidade ao mestre, Ángel tenta estuprar Eva, noiva do professor, que é também sua vizinha. Ángel entrega-se à polícia para se responsabilizar pela violação, mas, depois de tê-lo reconhecido como agressor, Eva se recusa a apresentar queixa, porque não foi verdadeiramente violada. Ángel, que sente um desejo terrível de ser punido, declara-se então culpado de quatro homicídios. A advogada María Cardenal é encarregada de sua defesa. Ela é uma das admiradoras de Diego Montes e gosta, acima de tudo, de matar seus amantes no momento do orgasmo com um grande alfinete de prender cabelos. Diego vê María na televisão e começa a segui-la – falam-se pela primeira vez no banheiro de um cinema onde acabaram de ver o final de *Duelo ao sol*. Diego convida María para sua casa; ela quer matá-lo, mas ele a impede e compreende então que encontrou finalmente alguém que se parece com ele. Durante esse tempo, a polícia tenta verificar as auto-acusações de Ángel. Julia, a psiquiatra que se dedicou a estudar o caso, comunica ao inspetor de polícia que Ángel entrou numa fase de transe hipnótico. Sua hipersensibilidade permite-lhe, de fato, ouvir e ver todos os homicídios que são cometidos na cidade. A

tensão torna-se insuportável para Ángel, que finalmente conduz a polícia ao local onde estão enterradas duas de suas pretensas vítimas, no jardim de Diego Montes. Quando María Cardenal vê os dois cadáveres, compreende que Diego ainda mata, que ainda é um matador. Doravante, sabem que são feitos um para o outro. Diego rompe o noivado com Eva, que o denuncia ao inspetor. Nesse dia haverá um eclipse do Sol, e, guiada por Ángel, a polícia chega à casa secreta de María Cardenal. Mas é tarde demais: no momento exato do eclipse, quando os policiais, Ángel e Eva chegam a seu destino, dois tiros ressoam. María e Diego se mataram e atingiram assim o êxtase, depois de terem feito amor apaixonadamente.

Um pacto de amor e morte

por Susana Schild

Em 1986, Pedro Almodóvar estava longe de ser uma celebridade internacional. É pouco provável que fosse uma celebridade nacional. No máximo, uma sensação *underground*, com alguns curtas e longas que viravam pelo avesso a moral e os bons costumes semeados pelo Generalíssimo Franco, morto 11 anos antes. Mas entre filmes explicitamente *trash* como “Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão” (1980) ou “Labirinto de Paixões” (1982) e a consagração mundial que se seguiram a “A Lei do Desejo” (1987) e “Mulheres à beira do Ataque de Nervos” (1988), Almodóvar realizou “Matador”, até hoje um de seus melhores filmes, com vários ingredientes e representantes do seu repertório assumidamente pessoal.

“Matador” coloca no centro da arena um símbolo caríssimo à cultura do país: a tourada, representada por Diego Montez (Nacho Martínez), para quem “parar de matar é parar de viver”. Apesar de ter vivido dias de glória, Diego não pode honrar o mote que tanto preza: em um embate de igual para igual, o touro levou a melhor, incapacitando-o para futuras desforras.

“Matador” começa com o ex-toureiro exercitando o prazer solitário diante de um filme de terror – há gosto para tudo neste planeta. Em seguida, ainda durante os créditos, Almodóvar encena um primor de montagem paralela para expor dois personagens que serão unidos pela vida e pela morte. Incapaz de matar – a princípio, apenas touros –, Diego ensina jovens alunos

a fazê-lo. Em outro lugar da cidade, uma bela mulher (Assumpta Serna) atrai um macho para a sua arena – a cama – domina-o e, no momento do orgasmo, finca-lhe um objeto perfurante na nuca – a ilustração perfeita da aula de Diego. O paralelismo anuncia o encaixe de duas almas que ainda não se conhecem mas que foram, tragicamente, feitas uma para a outro.

O encontro ocorre em um cinema. Na tela, Jennifer Jones e Gregory Peck se amam e se matam em “Duelo ao Sol”, de Victor King. Sem pudor, Almodóvar entrega o destino dos dois futuros amantes. Mas, até o final cinematográfico, “Matador” embrulhará vidas de personagens típicos de sua vasta antologia, carregados de sarcasmo, irreverência e um humor tão cortante quanto a arma que a advogada Maria carrega na bolsa de dia para usar à noite.

Entre os personagens estão: Angel (Antonio Banderas, menino ainda), que sonha em ser toureiro, mas não suporta ver sangue (em “Fale com Ela”, seria a vez da toureira ter fobia de cobra); Eva (Eva Cobo), namorada de Diego, a essência da personagem melodramática – adora sofrer por amor – e quanto mais sofre, mais feliz fica. A mãe de Angel (Julieta Serrano) é a quintessência da católica fervorosa que enlouquece os filhos. Há também um comissário apaixonado por Angel, que, por sua vez, tem uma psiquiatra (Carmen Maura) apaixonada pelo inspetor.

Pelo que se sabe, Almodóvar nunca pisou numa arena (talvez, como Angel, tenha medo de



sangue), mas à sua maneira se converteu em um matador da suposta moral e dos bons costumes de uma sociedade entorpecida por décadas de repressão e conservadorismo. Com um estilo rigorosamente autoral, colocou personagens até então marginais no centro das tramas – homossexuais, travestis, drogados, ninfomaníacas, transexuais – sem direito a sursis para profissões ilibadas como freiras, juízes, devotadas mães de família, todos envolvidos em variado repertório de situações eróticas, bizarras e essencialmente transgressoras. Sem julgamentos morais.

Mesmo 25 anos e muitos filmes depois, “Matador” não perdeu o frescor narrativo e a contundência. Esplendidamente fotografado por Angel Luis Fernández, seu parceiro no início de carreira, com interpretações inspiradas e notável fluência narrativa, “Matador” permanece como um dos mais expressivos feitos do diretor.

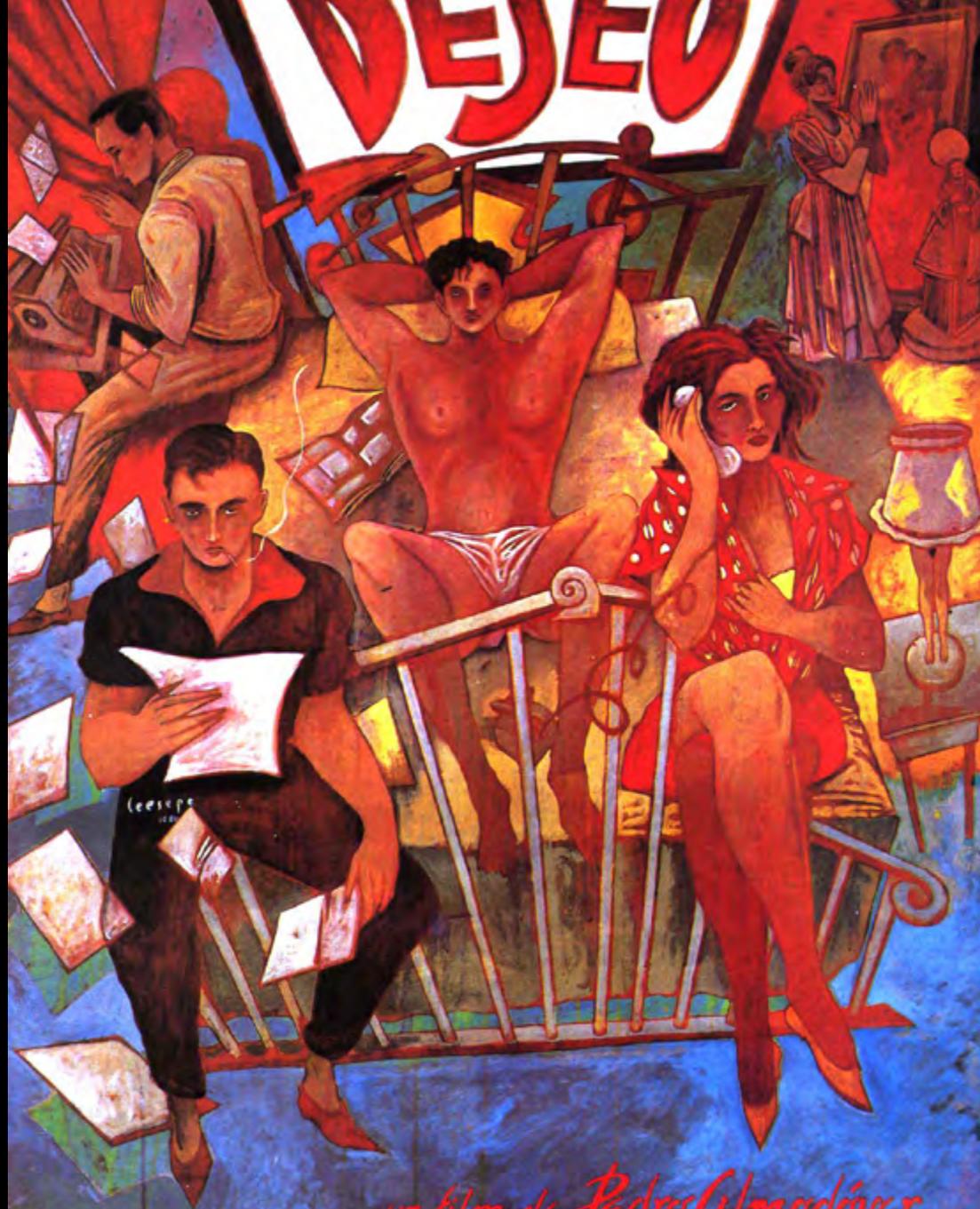
No pacto selado de amor e morte, Diego e Maria não querem apenas viver felizes para sempre. Querem também morrer juntos – por toda a eternidade. E conseguem neste filme que soma amor, morte, sexo, beleza, suspense e, sempre que possível, humor. Coisas de Almodóvar.

Susana Schild é jornalista, crítica de cinema, roteirista. Formada pela Escola de Comunicação da UFRJ. Escreveu para o Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo e foi correspondente da publicação internacional Moving Pictures. Dirigiu a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Roteirista de “Depois daquele baile e Mão na luva”, dirigidos por Roberto Bomtempo (o segundo em parceria com José Joffily). Crítica de cinema de O Globo. Autora do livro infantil “As aventuras de Jajá” (Editora Rocco).





LA LEY DEL DESEO



un film de Pedro Almodóvar

A lei do desejo

Pablo e Tina são irmãos. Seus pais se separaram quando eram pequenos, do sexo masculino. Tina era Tino, quando foi viver com o pai e mantinha relações sexuais com ele. Mudou o sexo e, desse modo, se tornou a mulher do pai. Depois de alguns anos o pai a abandona e Tina não se interessa por nenhum outro homem. Odeia-os.

Pablo escreve e dirige filmes. Está apaixonado por Juan, um jovem encantador que também o ama, mas, ao contrário de sua irmã, não sofre. Tenta superar através da criação. O melhor método de esquecer é desenvolver sobre o papel tudo o que sua vida tem de insuficiente. Juan viaja para seu povoado de férias e escreve a Pablo uma carta encantadora, mas carente de paixão. Pablo responde escrevendo ele mesmo a carta que necessita receber de Juan, e Juan a reenvia assinada.

Faz cerca de vinte anos que Tina mudou de sexo. Depois de seu pai não teve mais nenhum outro homem. Divide sua vida com uma modelo que tem uma filha de 10 anos. A modelo também se apaixonou e viaja. Tina fica com a menina e se comporta como se fosse sua autêntica mãe. A menina, por sua vez, está apaixonada por Pablo. Pablo conhece Antonio, um rapaz andaluz, possessivo e contraditório que, em questão de horas, passa de ter a primeira experiência homossexual a converter-se em um amante ameaçador. Ele lê a falsa carta de Juan e acredita que é autêntica. Discute com Pablo, mas o diretor não leva a sério. Antonio viaja de férias. Quando se despede de Pablo sugere que ele lhe escreva com um nome de mulher para que seus pais não suspeitem de nada. Na ocasião, Pablo está envol-

vido com a escrita de um roteiro cujo principal personagem feminino é inspirado em sua irmã. Quando escreve a Antonio utiliza o nome da personagem: Laura P. Mas não é o que Antonio necessita. Pablo rompe definitivamente com ele. Confessa que continua apaixonado por Juan e que irá vê-lo em um povoado do sul onde vive. De novo assina a carta como Laura P. À noite, antes que Pablo chegue à cidade de Juan, Antonio vai até lá e, sem que ninguém os veja, o mata. Quando Pablo chega, a guarda civil descobre o cadáver na praia.

Depois de ser interrogado pela guarda civil, Pablo volta a Madri. No caminho, as lágrimas o impedem de ver uma árvore. Sofre um acidente. Recebe uma pancada na cabeça e fica com amnésia. A polícia descobre as cartas de Laura P. (entregues pela mãe de Antônio). Descobrem também que Pablo está escrevendo um roteiro sobre um personagem de mesmo nome, que lembra sua irmã Tina. Comprovam que tudo foi escrito na máquina de escrever de Pablo que, protegido por sua amnésia, não esclarece nada. Todas as suspeitas recaem sobre Laura P. Todos a procuram, mas ninguém a encontra.

Enquanto Pablo continua recuperando-se no hospital, Antônio volta a Madri e seduz Tina, para sentir-se perto do irmão. Tina não sabe e acredita nele. Depois de anos, seu coração volta a bater no compasso do desejo.

Quando Pablo se recupera, foge do hospital e se reúne com Tina e Antonio. Depois desse encontro, nada mais será igual.

Desejo de ficcionalizar

por Aleques Eiterer

“A lei do desejo” (1987) é um dos divisores de água da carreira de Pedro Almodóvar. A partir de “Matador” (1986), seu filme anterior, ele abandona parcialmente seus personagens e estética marginais e inicia um cinema narrativamente e tecnicamente mais sofisticado e psicologicamente mais elaborado. Em um processo também iniciado em seu filme anterior, personagens da classe média se tornam protagonistas e, pela primeira vez, encontramos um homossexual masculino como protagonista.

O êxito de sua participação no Festival de Berlim, de 1987, foi a prévia do que seria o estrondoso sucesso de “Mulheres à beira de um ataque de nervos” no ano seguinte, filme que lançou Almodóvar para o mundo, obtendo sua primeira indicação ao Oscar de Melhor Filme em Língua não-Inglesa. O filme também marcou a criação de sua produtora *El Deseo* com seu irmão Agustín Almodóvar e não foi fácil conseguir financiamento, só obtido graças ao esforço do diretor do *Instituto Del Cine* na época, Fernando Mendéz.

Ousado em termos de nudez e de erotização do corpo masculino, o filme é uma obra rara em um cinema mundialmente dominado por um discurso patriarcal e sexualmente conservador; onde “a parte mais vulnerável do homem” praticamente não existe. Seus personagens movidos pelo desejo são uma resposta à repressão sexual que prevaleceu durante a ditadura franquista e da qual Almodóvar sofreu conseqüências diretas.

Nessa perfeita junção de melodrama com

thriller, podemos perceber o início de certas semelhanças entre sua obra e a de outro mestre, Alfred Hitchcock. Essas semelhanças se destacam, sobretudo, no que se refere à utilização da metalinguagem como recurso narrativo. Podemos ver semelhanças entre esse filme e dois dos principais clássicos do mestre do suspense: “Um corpo que cai” (1958) e “Janela indiscreta” (1954).

A música de abertura já evoca o universo de Hitchcock e a primeira cena do filme é emblemática dessas camadas de realidades diegéticas que vão se sobrepondo. Um jovem entra em um quarto e é dirigido por uma voz em *off* que o conduz a desnudar-se e a implorar por sexo. Depois, vemos que é uma cena que está sendo dublada por dois atores e que, por fim, revela-se como a cena de um filme de Pablo (Eusébio Poncela), que está estreando.

No filme de Almodóvar, o personagem Pablo é um cineasta e diretor teatral obcecado em ficcionalizar a vida e essa sua característica é expressa em vários momentos. Seu namorado Juan (Miguel Molina) viaja e lhe manda um cartão postal. Não satisfeito, Pablo lhe escreve a carta que gostaria de receber e lhe envia para que ele a assine e a reenvie.

Da mesma forma, seu próximo roteiro é inspirado na vida de sua irmã transexual Tina (Carmen Maura). Essa ficcionalização guarda semelhanças principalmente com “Um corpo que cai” no qual camadas de histórias vão se sobrepondo. Os símbolos fálicos também são comuns



entre os dois filmes: o farol no filme de Almodóvar e a torre no de Hitchcock. Da mesma forma, que o personagem de James Stewart, em “Janela indiscreta”, só se interessa pelo personagem de Grace Kelly quando ela deixa de ser a mocinha do filme e se torna personagem ativa da trama de assassinato que acontece no prédio em frente, Pablo só se interessa pelo personagem Antonio (Antonio Banderas) quando é criada uma cena que o coloca no meio de uma típica ficção policial. Essa excitação, na qual ficção e realidade se misturam, chega ao ápice quando Pablo joga sua máquina de escrever pela janela e ela explode ao cair em uma caçamba de lixo. Sua vida não precisa mais da ficcionalização, pois se tornou tão mais emocionante do que qualquer possível ficção que ele poderia criar.

A própria personagem de Carmen Maura não deixa de ser uma autocriação ficcional, se pensarmos que ela é uma transexual que faz questão de apagar todas as evidências de seu passado, da vida real, como ter queimado todas suas fotos de quando era menino.

Essa obsessão pela ficcionalização retorna de forma semelhante no subestimado “Má educação” (2004), onde um também cineasta reencontra um homem com quem se relacionou no

passado e juntos tentam superar seus traumas, refazendo suas trajetórias ficcionalmente em um filme. Da mesma forma, um personagem reescreve sua história em livro para chantagear outro. E a narrativa apresenta personagens que se passam por outros, mais uma vez, criando diversas camadas. Os dois filmes apresentam outros pontos de ligação, como o abuso sexual por um padre, apenas insinuado, em 1987, na conversa entre Tina e o Padre e mostrado de forma concreta no filme de 2004.

Em “A lei do desejo”, Pedro Almodóvar magistralmente ficcionaliza o desejo de personagens com um imenso desejo de ficcionalizar.

Aleques Eiterer é brasileiro, natural de Juiz de Fora – MG e formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Como Cineasta, realizou O Livro, 1999; O Vestido Dourado, 2000; Verdade ou Consequência, 2002; Ausência, 2004, A Demolição; 2007, Abismo, 2011; Araca – O Samba em Pessoa, 2014; e Um Pouco a Mais, 2015. Organiza o Cineclube LGBT e é também coordenador do Festival Brasileiro de Cinema Universitário e do Primeiro Plano - Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades..

A photograph of a man with dark hair and a mustache, wearing a light-colored, long-sleeved button-down shirt. He is standing in a hallway with his arms crossed, looking slightly to his left. The lighting is dim and warm. To his right is a red poster with white text. To his left is a sign with a wheelchair icon and arrows.

LA
VOZ
HUMA

DIRECC
CON



EL DESEO presenta

MUJERES



al borde de un ataque de

un film de
ALMODÓVAR

**Carmen Maura
Antonio Banderas
Julieta Serrano**

María Barranco
Rossy de Palma
Guillermo Montesinos
Kiti Manver
Chus Lampreave
Yayo Calvo
Loles León
Ángel de Andrés López
y la colaboración de
Fernando Guillén
— José M.ª de Cossío
— Guille Ortón
— Esther García
— José Salcedo
— Bernardo Bonezzi
— José Luis Alcaine
— Antonio Lloréns
— Agustín Almodóvar

NERVIOS



el deseo

guion y dirección
Pedro Almodóvar

Mulheres à beira de um ataque de nervos

Pepa e Iván são atores de dublagem. Por conta de sua profissão, ele declarou seu amor às mulheres mais lindas do cinema e da televisão, o mal é que não foram as únicas.

Depois de uma relação de anos rompe com Pepa e deixa um recado na secretária eletrônica pedindo que ela prepare uma maleta com suas coisas.

Pepa não suporta a casa cheia de lembranças e a coloca para alugar. Iván não chega, nem telefona e Pepa tem que lhe dizer que acaba de saber que está grávida. Enquanto espera, a casa vai se enchendo de gente através das quais descobre um montão de coisas sobre a solidão e a loucura, também descobre alguns segredos de Iván.

Aparece, por exemplo, Candela, uma amiga de Pepa que foge da polícia. Candela teve um caso com um terrorista xiita que utilizou sua casa de quartel general, sem que ela soubesse. Por ter tido alguns problemas, Pepa não vacila em lhe dar asilo.

Lucía é outra das visitas e chega em busca de Iván. Vinte anos atrás foram amantes e de sua relação nasceu Carlos, detalhe que Pepa desconhecia e que descobre casualmente quando Carlos, já um homem, vem alugar a casa.

Também aparece a polícia em busca de Candela, Pepa consegue livrar-se deles, a base de desespero e inteligência. Na confusão, Lucía rouba as pistolas dele. Quando fica sozinha com Pepa, ameaça-a com as armas, obrigando-a a dizer-lhe o paradeiro de Iván. Enquanto Pepa decide se vai falar, Lucía conta seu passado:

Depois de Carlos nascer e de ser abandonada por Iván, Lucía consumiu sua juventude em um hospital psiquiátrico. Um dia, quando via televisão ouviu a voz de Iván dizendo à protagonista as mesmas frases de amor que lhe havia dito vinte anos atrás. Foi como um medicamento revulsivo, recuperou a razão e a memória e saiu do hospital disposta a recuperar o tempo perdido e fazer Iván pagar aquelas duas décadas de silêncio e vazio.

Pepa lhe aconselha que o esqueça, como ela mesma está fazendo “Vou matá-lo, só assim poderei esquecê-lo”, diz Lucía.

Iván está no aeroporto, a ponto de voar em um avião com sua nova amante. Pepa tenta desarmar Lucía e impedir que chegue ao aeroporto, mas Lucía não quer que ninguém se interponha entre o canhão de sua pistola e seu antigo amante. A caminho do aeroporto as duas mulheres combatem em violento duelo. A luta continua dentro do recinto, muito perto de onde Iván checa sua bagagem. No último momento, Pepa consegue desarmar a demente e salvar Iván.

Lucía é detida pela polícia. Roga que a levem ao hospital, do qual não pensa em sair jamais.

Por fim, Pepa e Iván estão frente a frente. Ele se desfaz em palavras de agradecimento, em um ataque de generosidade a convida a beber algo na cafeteria e reconsiderar sua situação, mas Pepa o rejeita. Já não necessita dele. Não quer se transformar em um remake da demente Lucía. Tudo o que pensava em lhe dizer nas últimas horas se resumiram em uma só palavra: ADEUS.

Uma declaração de amor

por Aluizio Abranches

Uma linda declaração de amor. À Espanha, com suas tradições, contradições, cores fortes e vibrantes, com sua loucura. Ao cinema, por misturar o melodrama espanhol a referências de grandes musicais hollywoodianos e comédias americanas. E, principalmente, às mulheres, lindas, exageradas, sofridas, ciumentas, inseguras, apaixonadas e apaixonantes.

“Mulheres à beira de um ataque de nervos” é um dos melhores e mais coerentes filmes de Pedro Almodóvar. Vai além de simplesmente retratar costumes superficiais femininos e nos emociona ao tentar compreender de verdade os bens mais valiosos que habitam o imaginário de todas as mulheres: a paixão, a família e o amor. Sempre me impressionou a grande sensibilidade com que Almodóvar compreende as mulheres. Ele tem o dom de transformar o doloroso em risível, o conturbado em fascinante, histórias trágicas em deliciosos filmes.

“Não há mulher perigosa sabendo-se tratá-la”, escutamos de um taxista no meio da história, deixando claro o propósito do filme: abordar o limiar da sanidade feminina. Através de situações absurdas e exageradas, o filme nos conduz a um mundo onde mulheres são capazes de tudo ao serem maltratadas pelos homens, sempre com a finalidade de amenizar suas paixões, ciúmes e medos. São histórias de mulheres arrasadas pelo amor e consumidas pela vulnerabilidade.

Uma estética barroca salta aos olhos através de figurinos, maquiagens, objetos e cenários. O quadro nunca está limpo e os personagens

sempre rodeados de elementos muito coloridos. Uma explosão de cores que combina com o tipo de dramaturgia, que parece nascer do útero feminino e para as mulheres se volta. Mulheres, estas sempre responsáveis pelo curso da trama, muito barrocas em seus comportamentos, e que, em reflexo à rígida atitude masculina, revoltam-se, restando a elas a extravagância.

Almodóvar cria um mosaico de paixão, sofrimento, loucura e poesia, atmosfera condizente com a protagonista Pepa, interpretada pela brilhante Carmen Maura, uma mulher que conversa com suas plantas enquanto sofre amargurada à espera de notícias de seu amado que está partindo. Seu luto substitui o preto pelo vermelho, como forma de representar a passionalidade, impulsividade, na tentativa de expulsar qualquer tipo de demônio. A composição viva e colorida é claramente reflexo da própria cultura espanhola, mas o abuso da cor vermelha, que obviamente remete a paixão e ao sangue, aqui também reforça a humanidade dos personagens, já que todos os seres humanos amam e sofrem. Vermelho também remete a conforto, ao ventre materno, a família, idéias tão presentes no imaginário das mulheres, mesmo daquelas que ainda não são mães.

Almodóvar realizou um filme inesquecível. Provavelmente um dos mais marcantes de sua carreira e que melhor representa seu cinema *kitsch* e atemporal. Uma comédia hilariante, apimentada, sofisticada e repleta de personagens deliciosamente imperfeitos.



Aluizio Abranches é diretor dos filmes "Um copo de cólera", baseado na obra de Raduan Nassar, "As três Marias", uma tragédia Shakespeareana passada no sertão de Pernambuco, e "Do começo ao fim", história de um amor incondicional entre dois irmãos. Os temas mais recorrentes em seus filmes são a família e o amor, como

um contraponto para um mundo cheio de violência, medo e intolerância. Seu último filme, a comédia romântica "Bem Casados", protagonizado por Alexandre Borges e Camila Morgado, foi lançado no final de 2015 e ficou entre as maiores bilheterias de filmes brasileiros daquele ano.





EL DESEO S.A.
PRESENTA
UN FILM DE
ALMODÓVAR



VICTORIA ABRIL • ANTONIO BANDERAS • LOLES LEÓN • FRANCISCO RABAL

con JULIETA SERRANO • MARIA BARRANCO • ROSSY DE PALMA

Figurativa: JOSE M^o COSSIO • Golostein & STENBERG, S.A. • Director de Fotografía: JOSE LUIS ALCÁINE • Música: ENNO MORRICONE • Director de Producción: ESTHER GARCÍA • Productor Ejecutivo: AGUSTÍN ALMODOVAR • Guion y Dirección: PEDRO ALMODOVAR

Filmado subvencionado por el MINISTERIO DE CULTURA

CECIBARRANCO

Ata-me!

Ricki (Antonio Banderas) acaba de raptar Marina (Victoria Abril) e diz: “Te raptei para dar a oportunidade de que me conheça a fundo porque tenho certeza que se apaixonará por mim como estou apaixonado por você”.

Diante da surpresa da mulher, Ricki completa sua declaração de princípios:

“Tenho vinte e três anos, cinquenta mil pesetas e estou sozinho no mundo. Gostaria de ser um bom marido para você e um bom pai para seus filhos”.

Ricki é órfão desde os três anos, toda sua vida passou em diferentes instituições sociais. Quando aos 23 anos sai de um centro psiquiátrico sozinho, tem a noite e o dia e um projeto triplo: encontrar uma mulher, formar uma família e conseguir um trabalho. A normalidade. Mas apesar de sua imaturidade Ricki sabe que a normalidade é um luxo que terá que conquistar à força.

Para realizar sua imitação de ser um ser normal começa pelo princípio, quer dizer, a mulher. Já a conhece: em uma de suas fugas do centro encontrou Marina e fez amor com ela por dinheiro. Ela não se lembra, mas desde então Ricki só havia pensado nela. Marina trabalha como atriz em filmes pornô e de terror. Ricki vai ao estúdio onde ela está terminando de filmar e a aborda amavelmente, mas Marina não presta atenção nele. Ricki fica sabendo seu endereço e a rapta em sua própria casa.

A partir desse momento começa para o casal um namoro cheio de novidades, a grande

aventura do mútuo descobrimento, os problemas da convivência. Por fim, cenas de um matrimônio ainda que não esteja legalizado por lei nem legitimado pela igreja.

Ao contrário de Ricki, Marina não está só, sua irmã Lola (Loles León) a espera na festa do final da filmagem, junto ao Diretor (Paco Rabal) que também está apaixonado por Marina. Diferente de Ricki, o diretor tem cerca de setenta anos e está em uma cadeira de rodas.

Lola e o Diretor procuram por Marina durante os três dias que dura o sequestro-namoro. Por fim, Lola a encontra, mas já é tarde, Ricki não só retirou de circulação o corpo de sua irmã, mas também roubou seu coração. E como cantam os boleros, é muito difícil viver sem amor, quando já o teve diante de seu nariz.

Um jogo de espelhos e amarrações

por Angélica Coutinho

“Ata-me!” foi o último filme feito pela dupla Almodóvar-Banderas antes de retornarem ao set com a mais recente produção “La piel que habito”. E é também aquele cujo personagem é mais amado pelo seu intérprete. O nome dele é Ricky, tem 23 anos, 50 mil pesetas e quer casar e ter filhos com Marina, uma ex-atriz de filme pornô que está terminando sua participação em um filme B. E é de maneira estranha que Ricky se aproxima da mulher que ama. Ele a sequestra e nela desenvolve-se uma espécie de Síndrome de Estocolmo: a vítima apaixona-se pelo seu algoz.

Logo na primeira sequência do filme, temos o conhecimento de que Ricky é hábil em consertar coisas, em particular fechaduras, e que viveu grande parte de sua vida em uma casa psiquiátrica. Parece não ter amarras emocionais, pois enquanto a diretora do sanatório sofre e chora com sua partida, ele recebe a decisão do juiz de que pode voltar a se integrar a sociedade com pouca euforia, não se abala com o sofrimento da mulher, mas quase que insensivelmente resolve agradecê-la pelas pesetas que recebe com sexo. Aliás, a única moeda que tinha até agora e que será fundamental para conquistar Marina.

Livre, Ricky dá partida ao plano. Suas armas: uma caixa de bombom em formato de coração e uma ingenuidade quase infantil. Apresenta-se à Marina no set, chamando-a pelo nome e plantando uma bananeira. Ela apenas sorri, vira as costas e continua a caminhar em direção ao camarim. A cara que ele faz é de um menino

frustrado. E curioso é notar que é justamente assim, como menino, que Almodóvar lida com o ator Banderas, conforme diz em entrevista do livro de Frédéric Strauss: “Com Antonio, nunca faço [ess]a consciência intervir, dirijo-o como se ele fosse uma criança. Sei o que ele faz, mas ele nunca soube o que fazia nos meus filmes, e ninguém poderia interpretar melhor que ele suas personagens. Gosto muito de dirigir atores como Antonio, absolutamente intuitivos e físicos, naturais como animais selvagens”.

Já dirigir Victoria Abril em “Ata-me!” foi uma experiência nova tanto para Almodóvar quanto para a atriz acostumada que estava em inventar os personagens: “(...) ela só precisava ser extremamente flexível para apanhar, em pleno voo, todas as ideias que eu lhe lançava”, declara o diretor no mesmo livro. E aqui, podemos fazer paralelos entre as histórias que vemos no filme. Se na filmagem, Almodóvar necessitava de uma atriz aberta para exprimir sentimentos à flor da pele, no filme, o diretor Máximo Espejo (Francisco Rabal) pede à Marina que não tome o analgésico para a dor de dente porque precisa da expressão de sofrimento que ela carrega: ou seja, como Almodóvar, ele não quer uma construção, mas aquilo que surge na cena, à flor da pele – como já foi dito.

E a cena que Máximo irá rodar, a última do filme, é de um homem cujo rosto não é mostrado e está presente para raptar a protagonista. Mas ela reage e usa uma corda para laçá-lo pelo

pescoço e enforcá-lo ao se jogar de uma varanda. Já estão presentes os elementos narrativos e cênicos que antecipam o que virá: a ação do rapto e o fato da corda ser o elemento fundamental para mantê-la aprisionada, atada. Não é à toa, afinal, que o sobrenome de Máximo é Espelho – espelho, em espanhol. O jogo que se estabelece é de espelhamento também significado pelo fato do diretor estar em uma cadeira de rodas. Imobilizado, ele antecipa a situação que Marina enfrentará em seguida.

Podemos também pensar o espelho como um movimento de duas imagens paralelas que compartilham de um mesmo tempo. A coincidência temporal é a base daquilo que chamamos montagem paralela no cinema e que é usada nos dois momentos cruciais de “Ata-me!”. No primeiro, quando Ricky é espancado ao tentar comprar drogas para Marina. Vemos a mulher em casa, amarrada à cama, angustiada e ele a correr pelas ruas e ser alcançado pelos traficantes. O fato de voltar ferido para casa faz com que Marina fique penalizada e ceda aos apelos românticos de Ricky. Na cama, ela acaba por recordar que realmente já havia transado com ele. O clima do filme muda: eles passam a ser um casal amoroso, o que, no entanto, não o desobriga a amarrá-la quando vai sair para roubar um carro a fim de que fujam. E é ela quem pede: “Ata-me!”.

O segundo momento da montagem paralela e justamente após a saída dele do apartamento. Lola, irmã de Marina, retorna a casa para buscar o rádio do carro que esqueceu quando foi regar as plantas e descobre a irmã amarrada à cama. E desta vez, mesmo que vacilante, Marina pede à irmã: “Desata-me!”. Segue-se a montagem na qual vemos Ricky tentando abrir as portas dos carros e as irmãs fugindo pelos telhados dos prédios.

Mas a fuga é vã. Marina já está apaixonada e convence Lola que Ricky pode ser um bom parceiro. Ambas vão atrás do rapaz que com um carro roubado e sozinho foi em busca da memória familiar: o lugar onde viveu com seus pais antes de se tornar órfão. Afinal, ele é uma boa pessoa, viveu em um sanatório, fugiu, roubou, sequestrou, mas merece a redenção. Afinal, tudo o que ele quer é ter uma família – algo que declarou desde o início à Marina. E ela ressurgiu diante dele com um jovial e inocente vestido floral para buscá-lo nas ruínas de sua cidade de infância, de seu passado e oferecer sua família para ser a dele. Mas como Almodóvar nunca perde a chance de nos fazer rir, ele inclui uma cena cômica de Ricky devolvendo os pertences que roubou de Lola que afirma que na família delas não há ladrões. Mas Marina lembra-a do pai de ambas ao que Lola contesta: “Mas basta um!”. E seguem pela estrada, os três cantando: “Resistiré para seguir viviendo/e volveré de hierro / para endurecer la piel/y aunque los vientos de la vida soplen fuerte/como el junco que se dobla/ pero siempre sigue en pie”*. Marina chora. Para ela, Ricky também representa a redenção. Ele supera a loucura e ela o vício em drogas. Vidas espelhadas que se encontram.

Angélica Coutinho é doutora em Literatura com pesquisa na área de narrativa cinematográfica e televisiva. Atualmente, trabalha como Especialista em Regulação Cinematográfica na ANCINE. É autora de “Todas as Lúcias do mundo”, sobre adaptação, e de “Malandragem Facinha”. Também adaptou, produziu e dirigiu o curta-metragem “Frágéis afetos”, do conto de João Gilberto Noll.

* Música de Carlos Toro Montoro e Manuel de La Calva Diego.

5 perguntas para Antonio Banderas

Como foi seu primeiro encontro com Almodóvar?

Conheci Pedro Almodóvar no Café Gijón, em Madri, no ano de 1980. Ele era amigo de uns atores com os quais eu trabalhava no Centro Dramático Nacional. Ele chegou com uma pasta vermelha... Lembrarei por toda vida. Na época, eu tinha um bigode e ele me disse: "Você tem uma cara muito romântica, deveria fazer cinema". Assim foi o primeiro encontro.

Quando você olha para trás, como vê a influência dos primeiros filmes que fez com Almodóvar – "Labirinto de paixões", "Matador" e "A lei do desejo – em sua vida artística?

O papel desses filmes foi abrir uma nova porta não somente no cinema nacional, mas no cinema mundial: entender a narrativa de um ponto de vista diferente, baseado nos sentimentos em estado puro, cru. Esta foi a contribuição de Pedro Almodóvar ao mundo do cinema: uma linguagem muito própria, muito pessoal. E para o cinema espanhol, acredito que significou um novo caminho de desenvolvimento para muitos jovens diretores que não tinham oportunidades. Sobre a influência em minha vida artística: a mim, pessoalmente, me livrou de muitos complexos, por exemplo, ao interpretar personagens homossexuais. Para mim, foi uma ruptura mental própria, a aceitação de formas de vida, de entender o mundo - a sexualidade, por exemplo - de

um ponto de vista muitíssimo mais aberto, mais permissivo, mais tolerante. Além desses filmes, também fiz com Almodóvar Ata-me e Mulheres à beira de um ataque de nervos.

Há um filme que prefira? Por quê?

"Ata-me!". Porque de alguma forma, meu personagem em Ata-me! era uma espécie de união de outros quatro personagens que havia feito anteriormente. Em Ata-me! todos os personagens vieram se reunir. E porque, apesar de propor uma situação de extrema violência, meu personagem em Ata-me! tem uma doçura rara. Há algo nele que provocava a identificação dos espectadores em suas próprias misérias. Tinha uma dualidade estranha. E também porque todo o filme propunha uma reflexão moral interessante.

Fazer filmes com Almodóvar ajudou em seu trabalho em Hollywood? Como?

Muitíssimo! Almodóvar era adorado nos Estados Unidos por todo mundo profissional (mais do que pelo grande público), pelos profissionais do cinema que eram os que poderiam me proporcionar trabalho. Para mim, foi uma carta de apresentação incrível! Abriu-me as portas internacionais.



Depois de “Ata-me!”, você ficou 20 anos sem trabalhar com Almodóvar. Agora, você fez com ele “La piel que habito”. Como é voltar ao set com Pedro?

Foi muito difícil, mas fantástico e interessantíssimo. Voltei ao universo único e maravilhoso de Pedro, mas para minha surpresa, encontrei com um Almodóvar mais minimalista ou menos barroco na forma. Muito mais profundos nos conteúdos, em suas reflexões sobre o ser

humano, o poder, a paixão. Mais sólido e com uma exigência de economia total sobre o ator. E trabalhar nesses terrenos não é nada fácil. É complexo trabalhar sobre uma solicitação de que um olhar ou um movimento de mão tenha um significado enorme. É totalmente diferente do mundo de Woody Allen, onde se pode mover as mãos como quiser e até gaguejar é permitido. Pedro está em outra onda.





Una Coproducción El Deseo S.A. - CIBY 2000

EL DESEO S.A. PRESENTA UN FILM DE PEDRO ALMODÓVAR

VACACIONES



LEJANOS

VICTORIA ABRIL

MARISA PAREDES

MIGUEL BOSÉ

escritora **José María Cossío**
decorador **Pierre Thevenet**
canciones interpretadas por **Luz Casal**

maquillaje **Gregorio Ros**
montaje **José Salcedo**
directora de producción **Esther García**

peluquería **Jesús Mancusi**
director fotografía y cámara **Alfredo Mayo**
productor asociado **Enrique Posner**

sonido **Jean Paul Mugel**
maquillaje **Ryusichi Sakemoto**
productor ejecutivo **Agustín Almodóvar**

CCO (CÓDIGO DE CONSUMIDORES)

guión y dirección **PEDRO ALMODÓVAR**

Distribuida por **WOMBO ESPAÑA, S.A.**

Este vídeo original
se conserva por
el ICAA de España



De salto alto

Becky del Páramo é uma famosa cantora pop do final dos anos sessenta, com dois casamentos e alguns amantes a mais. Do seu primeiro casamento tem uma filha (Rebeca) que abandona com o pai para se dedicar por inteiro a sua carreira fora da Espanha. Rebeca cresce obcecada pela ausência materna.

Quinze anos depois, Becky volta a Madri, vem atuar e aproveita para acertar algumas contas pendentes, especialmente em relação à filha. Rebeca vai recebê-la no aeroporto, adora sua mãe, mas isso não a impede de odiá-la também. O reencontro não é fácil para nenhuma das duas. É impossível aceitar com naturalidade 15 anos de silêncio.

Na sua adolescência Rebeca tentou imitar sua mãe em tudo, sem nenhum sucesso, exceto com Manuel, um diretor de uma cadeia privada de televisão, antigo amante de sua mãe. Rebeca o encontra e se casa com ele, sem nunca dizer que ela é filha de Becky del Páramo, ainda que ele naturalmente acabe percebendo. Rebeca trabalha na rede de TV de seu marido como locutora de telejornal.

Na noite de sua chegada, Becky janta com os dois. Juntos vão ver um imitador de Becky, o transformista *Femme Letal*. O marido se queixa de que a melhor amiga de sua mulher seja um travesti. Rebeca explica à sua mãe que quando sentia saudades, ia ver seu imitador.

Becky não demora a descobrir que o casamento de sua filha é um absoluto fracasso. Manuel tenta reavivar seu velho amor, mas Becky não cede

(Esquece que eu sou a mãe de sua mulher?, ela diz) Manuel explica que pensa em se divorciar de Rebeca, ainda que ela finja não perceber.

Uma noite, Manuel morre assassinado em seu chalé. Naquela tarde, três mulheres tiveram contato com ele: com uma fez amor (Isabel, locutora de telejornal que divide o programa com Rebeca), com outra manteve uma conversa muito tensa (Becky, que havia voltado aos braços de Manuel, foi romper com ele quando descobriu que tinha outra amante) e a terceira o encontrou morto (Rebeca, sua legítima esposa). O juiz Domínguez se ocupa da instrução do caso. Através de sua investigação, Rebeca descobre que sua mãe havia voltado com Manuel, o qual acreditava existir um abismo intransponível entre as duas.

A investigação se centra nas duas mulheres. No mesmo dia do enterro de Manuel, Rebeca chega ao estúdio onde trabalha, diante da surpresa de seus companheiros. O trabalho, diz, servirá de distração. Em pleno telejornal, quando acaba de dar a notícia do enterro de seu marido, tomada por uma inesperada catarse, Rebeca confessa diante das câmaras, ao vivo, que foi ela a autora do crime.

Do estúdio de televisão é conduzida diretamente ao tribunal onde espera o juiz Domínguez. Apesar da evidência, ou justamente alertado por ela, o juiz não acredita nela, acha que a confissão de Rebeca é uma estratégia para proteger alguém. Mas Rebeca continua se acusando diante do juiz, a quem não resta outra opção a

não ser enviá-la à cadeia. Rebeca não deixa de estranhar o interesse do juiz em defendê-la.

Sua primeira noite na prisão coincide com a estreia de *Becky del Páramo* no teatro María Guerrero. Depois de agradecer a saudação entusiasta dos espectadores *madrileños*, Becky dedica a primeira canção a sua filha (“Não importa o

que tenha feito, como qualquer mãe, meu coração está destroçado, com vossa permissão, gostaria de dedicar a ela minha primeira canção”).

Através do rádio de uma companheira, Rebeca escuta a canção que sua mãe lhe dedica (“*Pien- sa en mí cuando sufras, cuando llores también piensa en mí. Cuando quieras quitarme la vida, no la quiero,*



para nada me sirve sin ti”). Nessa primeira noite, as duas mulheres se desfazem em lágrimas. Becky, em cima do palco, diante de centenas de espectadores admirados, rodeada de flores, e Rebeca sobre a suja almofada de sua cama, no dormitório que divide com outras trinta reclusas.

Isoladas, cada uma com sua dor, nenhuma das

duas mulheres quer ver a outra. O juiz Domínguez provoca um encontro entre ambas... Depois de muitas vicissitudes, mãe e filha conseguem liquidar suas contas... Mas a morte de Manuel seguirá sendo um mistério e esse mistério as unirá para sempre.



Brincando nos campos do maternal

por Mariana Baltar

Parte da paixão despertada pelos filmes de Pedro Almodóvar – ao menos em mim – dá-se pela própria paixão que vejo nas suas películas por uma matriz cultural que é feita a exacerbações (o excesso narrativo e estético que venho tentando definir em várias das minhas recentes pesquisas) e também a explosões emocionais. Seus filmes parecem não ter vergonha de abraçar esse imaginário popular que cotidianamente nos forma, em especial, a nós latino-americanos, fazendo-o, contudo, deslizar da moral tradicional a que ele está associado (burguesa, patriarcal, heteronormativa).

É nesse sentido que sua obra vai lidar com um manancial de reapropriações do melodramático. A particularidade do diálogo de Almodovar com o melodrama mereceu, de alguns críticos como o cubano Cabrera Infante, o neologismo de “Almodramas”, conforme lembra o professor inglês Paul Julian Smith, em seu livro *Desire Unlimited – The Cinema of Pedro Almodóvar*.

Sobretudo nos primeiros filmes, desde “Pepi, Luci e Bom e outras garotas de montão” (1980) até “A Flor do meu segredo” (1995), Almodóvar flerta amplamente com uma miscelânea de gêneros organizados em torno de uma visibilidade indiscutivelmente excessiva de uma estética pop e *kitsch*: o uso intenso de cores fortes (vermelho, verde, amarelo); a predominância de figurinos com muitos acessórios (que são um somatório de elementos desconexos os quais não seguem os padrões da moda); uma direção de arte que opta por carregar o plano de obje-

tos expressivamente marcantes e pesados (e que incorporam, na verdade, gritam, símbolos de uma religiosidade e tradição atravessados pela exaltação do consumo pós-moderno). Se de fato nos últimos filmes tal flerte cai um pouco de tom (embora não concorde totalmente, alguns chegam a falar de certa desmelodramatização), isso não significa que não esteja lá.

Em “De salto alto” (1991), essas reapropriações se vinculam diretamente a um importante subgênero do melodrama, o maternal. No jogo proposto por “De salto alto”, a problemática relação mãe e filha espelha, através de um imperativo emocional, como define Paul Julian Smith, modelos de feminino que vão se reconstruindo no contexto pós-moderno.

A sinopse “oficial” do filme, que consta no site da produtora *El Deseo*, nos conta que “Becky del Páramo é uma famosa cantora (...) com dois casamentos e muitos amantes. De seu primeiro casamento tem uma filha (Rebeca) a quem abandona com o pai para dedicar-se por completo a sua carreira fora da Espanha. Rebeca cresce obcecada pela ausência da mãe. Quinze anos depois, Becky volta a Madrid para uma apresentação e também para acertar algumas contas, especialmente em relação à filha. (...) O reencontro não é fácil para nenhuma das duas. É impossível naturalizar quinze anos de silêncio”.

No filme, dois homens relacionados a ambas, mãe e filha, têm um papel especialmente importante no projeto de revisão do melodrama maternal impetrado por “De salto alto”. Manuel,

ex-amante de Becky e atual marido de Rebeca, e Femme Letal/Juez Domínguez/Hugo, transformista imitador de Becky que, na verdade, é um policial que está a fazer uma investigação. Manuel representa para Rebeca a instância de dominação e repressão. No meio do filme, seu assassinato detona um salto no enredo que leva à prisão de Rebeca.

Já Letal/Hugo representa a excitação de um desejo antigo de amor, espelhado na paridade entre o personagem de Miguel Bosé e a personagem de Marisa Paredes. Mas também a exploração de velhos padrões e definições do que é o masculino, o feminino, a maternidade e o desejo propriamente dito.

No filme, como habitualmente em Almodóvar, o imperativo emocional tem seu ponto culminante nas performances de canções. Um legado inquestionável da matriz do melodrama latino, sobretudo o mexicano. No momento crucial da narrativa, Rebeca, da prisão, escuta no rádio a performance emocionada de sua mãe do bolero de Agustín Lara, *Piensa em mi*. Becky dedica a música a sua filha e põe-se a cantar (na verdade a voz é da cantora pop Luz Casal): “*Piensa en mí cuando sufras, cuando llores también piensas en mí. Cuando quieras quitarme la vida, no la quiero, para nada me sirve sin ti*”. A música

é narradora de um momento de reconciliação entre mãe e filha, mas também entre modelos do feminino (esposa, amante, mãe, profissional, mulher). Uma reconciliação que se dá pelas lágrimas partilhadas à distância.

No fundo, mais que trazer à tona uma suposta pulsão incestuosa entre as duas, o filme encena o drama do reconhecimento e do espelhamento e, mais especificamente, o reconhecimento de si. É importante notar como ao longo do filme, várias pistas de paridade entre Becky e Rebeca se articulam, tomando pelo centro da narrativa, o desenvolvimento da auto-imagem da personagem de Victória Abril. O final coroa uma nova maternidade, talvez fora das velhas prisões (do casamento, do ressentimento), gestada no melodrama e ainda na valorização, embora por caminhos tortuosos, do ato de sacrifício como signo do amor maternal.

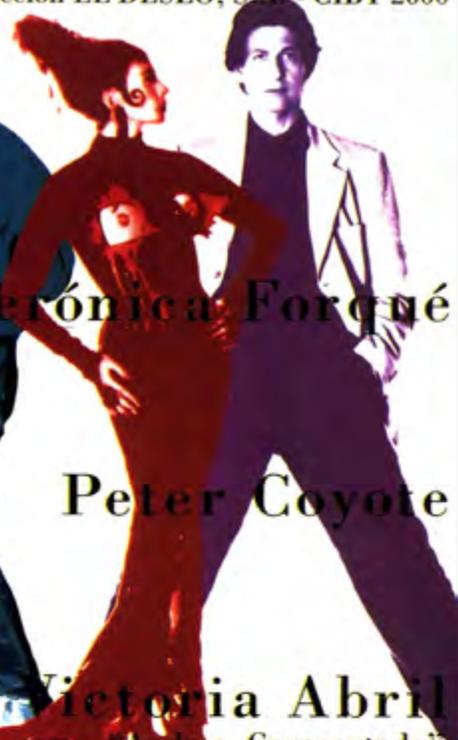
Mariana Baltar é professora do departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCINE/UFF. Pesquisadora do Cnpq, coordena o Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais. Publicou diversos artigos entre eles Evidência invisível – Blow Job, vanguarda, documentário e pornografia, na Revista Famecos (2011), e o capítulo Weeping Reality: Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary, no livro Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment (2009)..







EL DESEO, S.A. presenta una coproducción EL DESEO, S.A. - CIBY 2000

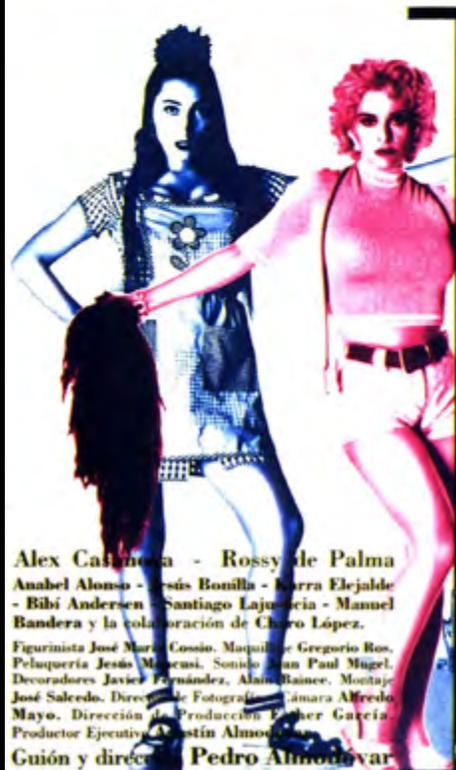


un film de Almodóvar

Verónica Forqué

Peter Coyote

Victoria Abril
como "Andrea Caracortada"



Alex Calvo - Rosy de Palma
Anabel Alonso - Jesús Bonilla - Nurra Elejalde
- Bibi Andersen - Santiago Lajusted - Manuel
Bandera y la colaboración de Choro López.

Figurista José María Cosío. Maquillaje Gregorio Ros.
Peluquería Jesús Mancusi. Sonido Juan Paul Miguel.
Decoradores Javier Fernández, Alicia Baines. Montaje
José Salcedo. Dirección de Fotografía Cámara Alfredo
Mayo. Dirección de Producción Esther García.
Productor Ejecutivo Agustín Almodóvar.

Guión y dirección **Pedro Almodóvar**

STYBROGATE

Kika

(Se algo define Kika é a impossibilidade de falar sobre ela em 3 páginas)

Kika é uma maquiadora com um otimismo à prova de catástrofes. Vive com um fotógrafo, Ramón, muito fechado, especializado em roupa íntima feminina, e artista plástico. Sua obra está baseada na manipulação de fotografias, grandes “collages” que sempre tem como tema o corpo feminino em suas manifestações mais sensuais.

Kika e Ramón se amam, mas não se entendem. Como muitos homens, Ramón fala muito pouco, vive obcecado pelo suicídio de sua mãe, para quem dedicou um móvel (quase um altar) onde guarda suas lembranças.

Kika tem uma amiga cabeleleira que a trai sempre que tem oportunidade. Também tem uma inimiga, Andrea “Caracortada”, diretora-repórter de um peculiar reality show chamado “O pior do dia”. O programa exhibe com exclusividade as imagens mais arrepiantes ocorridas na cidade, sem nenhum limite moral, ideológico ou estético. Andrea sempre está nos lugares onde ocorrem os fatos mais sensacionalistas. Para conseguir, colabora oportunamente com uma dupla de policiais que suborna e que vendem todo tipo de informação.

No pequeno círculo que rodeia Kika até quase asfixiá-la, também há um americano: Nicholas Pierce. Padrastrô de Ramón, escritor boêmio e errante, divide com seu enteado a herança de uma casa de campo (Casa Youkali) que a mãe

morta deixou para ambos. Nicholas é um sedutor nato, entra e sai da vida das pessoas como entra e sai do país, deixando para trás uma esteira de preocupação e mistério, o que aumenta sua atração natural.

Depois de dois anos de ausência, Nicholas volta a Madri, sem dinheiro, disposto a dividir com Ramón a herança que sua mãe deixou.

Apesar de sua excelente disposição para viver, livre de preconceitos, Kika tem problemas sexuais com seu parceiro, Ramón. Nicholas preenche, às vezes, esse vazio. Mudou-se para um andar acima de onde vivem Kika e Ramón. Este desconhece a relação de Kika e Nicholas, e Kika também não conhece certos segredos de Ramón; por exemplo, que antes de viver com ela havia abandonado espetacularmente Andrea Caracortada, a feroz repórter e que Andrea jurou ódio eterno. Fruto daquela relação, Andrea conserva uma cicatriz que cruza uma das bochechas e que ela acentua com maquiagem (como se fosse carne viva) quando apresenta seu programa de televisão. Como se ao feri-la, Ramón houvesse dado seu sobrenome (esta é a versão de Andrea, mas, na verdade, ela mesma fez a cicatriz, começou a cortar o rosto para impedir que Ramón a abandonasse).

Kika e Ramón têm uma empregada, Juana, morena e bigoduda ao estilo siciliano, apaixonada secretamente por sua patroa. Juana tem um irmão secreto que nunca menciona porque está preso. Pablo, o irmão de Juana, usava o pseudônimo

mo de Paul Bazzo, quando trabalhava como ator pornô. Também foi boxeador. O melhor e o pior que se pode dizer dele é que é um animal. Cumpre pena por vários delitos contra a saúde pública e privada.

As autoridades penitenciárias concedem permissão de um dia, para que Paul possa cumprir uma promessa à Virgem de seu povoado natal. Na cerimônia ancestral e bárbara (Los Picaos, ainda vigente na Espanha) os penitentes vão mascarados e ferem uns aos outros nas costas nuas (única parte de seus corpos descobertos) com um feixe de fibras de linho que provoca abundantes feridas. Aproveitando a confusão da procissão e com a máscara ocultando sua identidade, não é difícil para Paul fugir.

A primeira coisa que faz é ir a casa de sua irmã, quer dizer a de Kika, já que Juana trabalha como interna. Juana o recrimina por sua fuga (“Onde vai estar melhor apoiado do que na cadeia?”), reclama. “Sim, mas na cadeia não há tias”, explica Paul. “Mas há bichas, não?” afirma a perspicaz Juana. “Sim, mas não é o mesmo”, diz Paul, que em assuntos de sexo possui uma grande intuição.

Juana, que também tem um enorme sentido prático, decide escondê-lo na casa de uma prima, depois de sugerir a Paul que roube algumas câmeras de Ramón. Para que ninguém descubra que ela o ajudou, Paul (seguindo seu conselho) a deixa desmaiada, amordaçada e amarrada a uma cadeira na cozinha. Mas Paul não se conforma em roubar as câmeras, descobre Kika dormindo

em seu quarto e não pode resistir à tentação de violá-la repetidas vezes.

Mas não é o pior, comparado ao que ocorrerá depois. No momento da violação, um *voyeur* está vendo a cena e chama a polícia. Também, por coincidência, Nicholas Pierce, que vive um andar mais acima de Kika, está fazendo a mudança de alguns móveis, que no interior esconde um segredo atroz. Quando chega a polícia à casa de Kika, Paul aproveita a mudança para fugir. Imediatamente, aparece Andrea para entrevistar Kika. Violentemente, Kika manda-a sair sua casa e decide com todas as suas energias a esquecer a violação. “Ao final”, como explica, à noite, a um atônito Ramón “isso acontece cem vezes por mês e hoje foi o meu dia”. Mas seu otimismo sofre um duro golpe quando, à noite, o programa “O pior do dia” exhibe com todo luxo as imagens da violação de Kika.

O que até o momento havia sido uma comédia de *vaudeville* muda de gênero para se converter em uma história de ciúmes, vingança, traumas infantis não resolvidos, assassinatos em série, problemas conjugais etc. Tudo com a televisão como testemunho depredador que acaba sendo vítima da própria voracidade.

E Kika? Kika é inexpugnável. Depois de sofrer incalculáveis atribuições acabará libertando-se dos que estão a sua volta e ainda continua viva, coisa que não acontece com alguns dos outros personagens.



Um Almodóvar inclassificável

por Flávio Di Cola

O triunfo após triunfo, desde a temporada 1986-1987 – quando “A lei do desejo” e “Mulheres a beira de um ataque de nervos” explodiram espetacularmente em todas as telas do mundo – levou Almodóvar a um impasse, em 1993, ano de produção de “Kika”. Como continuar navegando nesse caldo suculento de intuição e sensibilidade absolutamente autoral, sem se repetir e sem que o *almodovarismo* decaísse em *almodovarices*? A posição especial conferida por Almodóvar a “Kika” nessa cinematografia, muitas vezes acusada de excessivamente autorreferente, foi justamente a de filmar de “modo diferente”, exacerbando a sua já reconhecida estruturação dramática por colagens que não cessam de se sobrepor, formando intrincados quebra-cabeças e labirintos de acontecimentos que evoluem em um ritmo vertiginoso, que armam e desarmam uma profusão de micro-episódios. O próprio Almodóvar admitiu: “É um filme difícil de comparar com qualquer outro, ainda que se possa, evidentemente, reconhecer-me nele”.

De fato, em “Kika” estão todas as inconfundíveis marcas e liturgias do universo do cineasta. Lá está mais um projeto cinematográfico que revela o seu desejo avassalador de ser querido e amado pelo público. Também não faltam alguns dos principais princípios fabuladores dos seus filmes anteriores que colocam o sexo como componente simplificador da psicologia dos personagens, o romantismo grotesco e desesperado como o caminho seguro para a queda e a fragmentação da

existência, e as provas de amor como decorrência das mais cruas e realistas incertezas sobre a viabilidade desse mesmo sentimento.

Sob o ponto de vista formal, “Kika” exhibe o habitual carrossel estilístico de Almodóvar: seu hollywoodismo descabelado e citações anárquicas de gêneros e códigos de velhos clássicos do melodrama, do *western* e do filme *noir*. Neste caso, um emocionante tributo é prestado a um dos diretores mais amados por Almodóvar – Joseph Losey – através da inserção de alguns fragmentos do seu clássico, de 1951, *The prowler* (“O cúmplice das sombras”). Já Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann são referências constantes, onipresentes e estruturais em toda a filmografia almodovariana, pois eles foram os mestres absolutos na arte de arrancar da assistência o mais absoluto e religioso envolvimento com a tela.

É esse tipo de envolvimento que Almodóvar considera o maior dos favores que o público pode conceder a um filme, um favor que lhe tem sido generosamente entregue – filme após filme – através de uma relação de reconhecimento imediato dos seus traços autorais em que não podem faltar os cenários brilhantes, coloridos e descaradamente artificiais, o mundo urbano transformado em espaço do ridículo, do surreal, da vulgaridade publicitária e da subcultura pop, além – é claro – do império do vermelho como cor radiográfica da alma espanhola. Tudo embalado pelas músicas e canções das mais ecléticas e despreziosas origens como prolongamento



da própria escrita do roteiro. Desde Federico Fellini, nenhum outro diretor arrebatou tão profundamente a estima do público mundial através do mais puro artificialismo na representação como forma de se desnudar o âmago do real.

Mas onde reside especificamente a originalidade de “Kika” na filmografia do cineasta espanhol se nele encontramos todos os excessos figurativistas e todas as saturações estilísticas do universo de Almodóvar? Talvez a resposta possa ser dada em dois planos. No primeiro, encontramos o papel contraditoriamente central e periférico da protagonista que dá título ao filme, pois Kika, ao mesmo tempo em que está no centro de uma espécie de ciranda de personagens bizarros, não dinamiza o filme e nunca faz a história avançar. Que diferença em relação à heroína paradigmática da galeria almodovariana – a Pepa/Carmen Maura de “Mulheres à beira de um ataque de nervos”! Mas é no segundo plano que encontramos o verdadeiro personagem-motriz do filme: a cidade de Madri. Kika – sempre terna, inocente, espontânea e pronta para o que der e vier – é, na verdade, a encruzilhada pacífica e passiva onde se encontram e se chocam uma violenta

fauna madrilenha, impiedosamente satirizada no *reality show* “O pior do dia”, comandado pela inacreditável Andrea Caracortada/Victoria Abril.

Em “Kika”, Almodóvar ousou romper a prisão melodramática que seus personagens femininos normalmente impunham aos filmes anteriores. Desta vez, ele deixou a cidade que ama falar sobre o seu próprio mal-estar, sobre a dureza de se viver em labirintos onde “a comunicação entre todos os diferentes elementos se faz por meio de portas, janelas e andares de prédio”, num redemoinho de vidas ocultas, de histórias simuladas, e de jogos de segredos e mentiras. De fato, um Almodóvar inclassificável.

Flávio Di Cola é Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, Profissional das áreas de criação publicitária, marketing, comunicação empresarial e assessoria de imprensa. Professor universitário de publicidade & propaganda, cinema e moda, e ex-coordenador dos cursos de Publicidade e Cinema da Universidade Estácio de Sá (RJ). Atua também nas áreas de redação criativa, jornalismo (moda, comportamento, cinema e artes), roteirização de filmes e espetáculos cênicos. É pesquisador e crítico de cinema & artes dos sites Heloisa Tolipan (até 2015) e Ás na Manga.





EL DESEO S.A. presenta una coproducción EL DESEO - CIBY 2000

Un film de

Almodóvar



La Flor de mi Secreto

MARISA PAREDES - JUAN ECHANOVE
CARMEN ELIAS - ROSSY DE PALMA - CHUS LAMPREAVE

Artistas invitados: JOAQUIN CORTES y MANUELA VARGAS - Con la colaboración especial de: IMANOL ARIAS

Música: ALBERTO IGLESIAS - Montaje: JOSE SALCEDO - Director de fotografía: AFFONSO BEATO

Directora de producción: ESTHER GARCIA - Productor ejecutivo: AGUSTIN ALMODOVAR

Bande sonora internacional
distribuida por POLYGRAM ESPAÑA.

Guión y dirección: PEDRO ALMODOVAR

Distribuido por
WARNER ESPAÑA, S.A.



A flor do meu segredo

Um casal de médicos tenta fazer uma mãe entender que seu filho morreu em um acidente de moto, mesmo que não pareça (seu peito se move como se respirasse) porque seus órgãos estão sendo oxigenados por máquinas. Mas seu filho está morto. Não é fácil explicar a morte cerebral, especialmente quando a mãe está disposta a apegar-se a qualquer esperança por absurda que seja. Ao final desta desconcertante sequência se revela que a situação não é real, se trata de um ensaio, uma dramatização, a representação de um caso típico que enfrentam diariamente os mesmos médicos que se fazem de atores. Esta representação faz parte de um seminário organizado pelo Plano Nacional de Doação de Órgãos, para ensinar aos médicos o modo mais humano e mais claro de comunicar a trágica notícia da morte súbita ao parente da vítima. Depois pedirão a doação de alguns de seus órgãos e para isso é necessário que o parente tenha entendido e aceitado a morte do ser querido.

Estes cursos são dirigidos por Betty, uma famosa psicóloga.

Na pausa para comer, Betty recebe a inesperada visita de sua amiga Leo Macías. Betty fica surpresa (e chateada) com o surgimento de sua amiga. Quando Leo explica a razão (“Vim para que me ajude a tirar as botas. Me apertam e sozinha não podia”) a surpresa de Betty se converte em estupor.

“Chamei minha assistente, mas não a encontrei”, diz Leo, quase chorando, “hoje é seu dia

livre... e não sabia a quem procurar. Não estou louca, Betty. Estou só”.

Antes do colapso de Leo, Betty a ajuda a tirar as botas e colocar umas mais folgadas. Leo comenta que as botas foram um presente de Paco, seu marido. Na primeira noite, ele mesmo teve que lhe tirar as botas porque as apertavam e ela sozinha não conseguia.

Mas Paco não está. Esta é a razão porque Leo desmorona, simplesmente porque lhe apertam umas botas. Seu marido está em Bruxelas. Nos meses anteriores a sua partida, o casal vivia uma de suas maiores crises. Paco é militar, um estrategista profissional, que participa de uma Missão de Paz para Bósnia. Pertence às forças internacionais da OTAN, e solicitou voluntariamente este destino.

A primeira sequência do filme, a ficção que interpretam os médicos e uma mãe (a que faz a mãe é uma enfermeira da equipe de Betty) que se nega a entender a morte de seu filho, é uma metáfora muito precisa do momento que atravessa Leo. O amor de Paco está morto, mas ela o defende cegamente e se agarra a qualquer esperança, por absurda que seja. Ninguém lhe explica a evidência de um modo adequado, nem seu marido, nem sua amiga Betty, especialista em dar más notícias, que além de psicóloga é a amante secreta de Paco.

Em uma pasta cheia de recortes, que Leo tem em sua mesa, sobressai um com a notícia da morte de Kurt Cobain. O título destaca uma

frase dita na última entrevista do músico: “Sofro além da conta”, dizem que disse.

Também Leo sofre além da conta. Junto à pasta há sempre um copo grande de uísque. É que Leo também bebe além da conta.

O adiamento da solução para seus problemas conjugais (poderia se dizer que Paco foi para Bruxelas deixando-a com a palavra na boca) provoca em Leo uma fragilidade e uma incerteza que invade todos os aspectos de sua vida. Começando pelo trabalho. Leo se sente tão fraco que é incapaz de mentir. Ainda que seja um segredo, só conhecido por seu marido, sua amiga íntima Betty e sua editora, Leo Macías é uma escritora de “romance rosa” que se oculta por trás do pseudônimo de Amanda Gris, uma das rainhas do gênero sentimental. Obrigada por contrato (milionário) a entregar três romances por ano, Leo há meses não o cumpre. Em vez de romance rosa, sai um negro, segundo ela mesma confessa. Para preencher este vazio, a Editorial Fascinación, que publica as obras de Amanda Gris, edita sua primeira Antologia e ameaça a escritora com um processo e divulgar sua identidade, até este momento cuidadosamente escondida.

Leo passa os dias recortando notícias dos jornais, lendo compulsivamente, e esperando o telefonema de seu marido.

Betty a anima para que saia de casa e ocupe seu tempo.

Leo decide buscar trabalho. Betty a aconselha

que tenha uma entrevista com seu amigo Angel, redator-chefe das páginas culturais do El País.

Leo vai vê-lo. Angel é um tipo simpático, bebedor, cinéfilo e fã de Amanda Gris. Não suspeita que a mulher que tem a sua frente e que vem pedir para colaborar em seu suplemento é precisamente sua autora favorita. Para começar, Angel propõe que escreva um artigo sobre a Antologia de Amanda Gris. Leo se nega, diz que odeia esse tipo de literatura e essa autora em especial. Sai muito deprimida da entrevista. Mas depois decide suicidar-se artisticamente e escreve uma demolidora crítica de sua obra utilizando outro pseudônimo.

Paco telefona de Bruxelas para anunciar sua visita. Conseguiu um dia de folga. Diante da perspectiva de voltar a ver seu marido, todos os problemas desaparecem.

Mas se equivoca, a partir desse momento começa o autêntico calvário de Leo... Uma aventura que a colocará à beira da morte...



O segredo do feminino

por Rita Ribeiro

Uma vaca sem badalo pode encontrar o rumo de casa? A vida de Leo poderia ser um conto de fadas como os diversos romances açucarados que ela escreve sob o pseudônimo de Amanda Gris que lhe rendem fortuna, garantindo seu anonimato. Assim como a autora, Leo esconde a dor de um casamento em ruínas. Seu marido, um militar em missão no estrangeiro, evita sua companhia a todo custo. Sua melhor amiga é amante de seu marido. Sua mãe vive em constante atrito com a irmã, que sofre com o marido alcoolatra. Até esse momento, poderíamos esperar uma comédia debochada de Almodóvar, com os contornos da histeria feminina exacerbados, como em seus filmes mais antigos.

No entanto, “A flor do meu segredo”, de 1995, marca uma virada na obra do diretor. Quem desabrocha é um autor sensível que desnuda a história de uma mulher e de outras ao seu redor que vivem em meio a paixões e às limitações impostas pela condição feminina.

Aos poucos vamos sendo apresentados ao inferno de Leo, que sucumbe a uma paixão que não mais existe e em crise em seu trabalho. Como descrever um universo cor-de-rosa quando tudo que se vê é cinza?

O mundo de fantasia construído por Leo vai ruindo: ela não consegue se reconhecer no trabalho de Amanda Gris e busca escrever “literatura séria”. É quando conhece o editor do jornal para o qual pretende escrever, Angel, que lhe propõe seu primeiro desafio: criticar Amanda

Gris. Seu casamento não tem volta, ela descobre a traição da amiga. E não consegue mais honrar os compromissos com sua editora.

Contrastando com o ambiente à sua volta, as roupas de Leo são coloridas, como se ela quisesse roubar um pouco dessa cor e colocá-la em sua vida sem sentido. A fragilidade da autora se revela em detalhes mínimos, como no fato de não conseguir tirar as botas que lhe foram dadas pelo amado.

No auge de sua crise, ela é amparada por Angel, um anjo típico de um romance açucarado, que a ajuda e vai descobrindo a mulher fantástica que se esconde sob a frágil Leo. Nesse período, a autora se refugia no interior com sua mãe que lhe explica por uma metáfora sua situação: ela estava “como uma vaca sem badalo, sem rumo, sem orientação.” Almodóvar mostra com uma sensibilidade ímpar, o que é uma mulher na crise da meia-idade que tem de recomeçar e construir novos caminhos. A personagem de Leo, vivida intensamente por Marisa Paredes, consegue transmitir todo o desespero de ver ruir um mundo em que não se acredita, mas mesmo assim, tenta-se agarrar a ele, pois o medo do desconhecido é ainda maior. A trajetória do declínio de Leo, perdida na bebida, na recusa em aceitar seu talento, na dependência de um marido que não a amava e de uma amiga interesseira faz com que a personagem volte a suas origens e se permita o reconhecimento de quem ela de fato é, e de seu valor. A abordagem

dura e, ao mesmo tempo, poética de Almodóvar possibilita a todas as mulheres que um dia passaram por isso, que se reconheçam. E percebam o seu próprio valor.

O talento de Pedro Almodóvar faz com que as mulheres que transitam em tramas paralelas como sua mãe e a empregada de Leo, Blanca (Manuela Vargas) desabrochem ao longo da narrativa, revelando-se, como no caso desta, uma fiel amiga e magnífica bailarina de flamenco, a dança da sedução e da força feminina. Contraponto interessante entre as duas: Leo que aparentemente é bem sucedida sucumbe e a subserviente Blanca brilha no palco. Ainda assim, Blanca não a abandona.

O segredo de “A flor do meu segredo” é apresentar um Almodóvar que caminha para a maturidade e entende em profundidade os dramas que permeiam o cotidiano. A sensibilidade aflora na fotografia de Afonso Beato, que contrapõe o

colorido das roupas de Leo à sua tristeza e nos ângulos que intensificam a dor da protagonista. A música do cubano Ignacio Jacinto Villa Fernández, conhecido como Bola de Nieve, associada a citações de clássicos como “Casablanca”, nos convidam a aprofundar nessa dor, e assim como uma personagem de Madame Gris, sobrevivermos. E a descobrir também, que as grandes dores devem ser vivenciadas, pois somente a partir dessa vivência achamos nosso rumo e deixamos nossa alma sentir, percebendo que o badalo está dentro de nós.

Rita Ribeiro é professora do programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Líder do grupo de pesquisa Design e Representações Sociais e pesquisadora do Centro de Estudos em Design da Imagem. Bolsista de Produtividade do CNPq.







EL DESEO, S.A. PRESENTA

UNA COPRODUCCION EL DESEO, S.A. - CIBY 2000 / FRANCE 3

UN FILM DE ALMODOVAR

CARNE



TREMULA

JAVIER BARDÉM FRANCESCA NERI LIBERTO RABAL

ANGELA MOLINA JOSE SANCHO CON LA COLABORACION DE: PENELOPE CRUZ Y PILAR BARDÉM

BASADO EN LA NOVELA DE RUTH RENDELL MUSICA: ALBERTO IGLESIAS MONTADOR: JOSE SALCEDO

DIRECTOR ARTISTICO: ANTON GOMEZ VESTUARIO: JOSE M^o DE COSSIO MAQUILLAJE: JUAN PEDRO HERNANDEZ

PRODUCTOR EJECUTIVO: AGUSTIN ALMODOVAR DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: AFFONSO BEATO DIRECTORA DE PRODUCCION: ESTHER GARCIA

GUION Y DIRECCION: PEDRO ALMODOVAR

DISTRIBUIDORA POR ESPAÑA E ESPAÑA, S.A.



Carne trêmula

Uma noite de 1990, três homens e três armas encontram-se na entrada da casa do consul italiano em Madri. Na casa está sozinha Elena, sua filha, esperando ansiosa a chegada de um traficante.

Os três homens são: Victor Plaza, (um adolescente imaturo e marginal) e uma dupla de policiais, David (25 anos) e Sancho (40). A televisão exibe “Ensaio de um crime”, de Luis Buñuel. Em outro bairro madrilenho, Clara, a mulher de Sancho, rega as plantas de sua varanda, inconsciente, mas não alheia ao drama que está acontecendo na entrada da casa do consul.

Entre os três homens inicia-se uma violenta discussão. Há muita confusão e uma das pistolas dispara. A bala alcança David em plena coluna vertebral.

Dois anos mais tarde, nas Paraolimpíadas de Barcelona 92, sobre uma cadeira de rodas, o mesmo David faz uma cesta com a qual a seleção espanhola consegue uma medalha de bronze de basquete. Entre os espectadores está Elena (afastada das drogas e da vida desregrada) transformada em esposa do policial paraplégico. Um canal de televisão transmite a partida, Victor vê no aparelho da cadeia, rodeado de presos que jogam uma partida de ludo ou dominó. É assim que fica sabendo que Elena e David se casaram.

Faz quinhentos anos que Colombo descobriu a América e dois que Victor está na cadeia. No entanto, faltam mais quatro anos nos quais estuda psicologia, teologia e carpintaria. Um preso búlgaro ensina Victor a falar búlgaro. Também

acaba tornando-se fã da leitura da Bíblia. Além de cumprir a pena, o importante de estudar é ter a mente ocupada e, assim, evitar a loucura.

Em diálogo com Buñuel

por Eduardo Peñuela Cañizal

Almodóvar é o cineasta do almodrama e da sua escrita. Seus filmes se vinculam a esse gênero e à maneira cinematográfica de escrever de outro cineasta singular: Luis Buñuel.

“Carne Trêmula” (1997), apesar de seus muitos valores políticos e poéticos, não é uma das suas melhores fitas. Entretanto, é uma profunda homenagem poética ao diretor de “A bela da tarde” (1967). Em um processo de escrituração, entendido este termo como a manifestação das estreitas relações do corpo com a escrita, Almodóvar representa nesta obra a metáfora instigante e intrigante do que viria a ser a força do desejo. Essa metáfora, também e tão bem explorada por Buñuel em seu “Ensaio de um Crime” (1955). Tanto é assim que, de maneira anagramática, invertendo os valores ou a configuração das imagens, Almodóvar, numa das seqüências mais tensas de “Carne Trêmula”, constrói, ao citar em abismo a passagem da morte da senhora que cuida de Archibaldito em “Ensaio de um Crime”, o itinerário metafórico de uma bala perdida. Bala essa que parece buscar com seus efeitos não já a morte da personagem, mas os recintos mais íntimos do animal humano onde, voraz, fervilha a necessidade do outro.

Em razão desse tipo de recurso – repetido na trilha sonora numa alusão sutil a “Um Cão Andaluz”, não é, em que pese o sucesso de público, uma obra de fácil leitura. Ao contrário: é um texto fílmico que se esconde e deixa inquietos aos amantes do cinema de poesia.

Eduardo Peñuela Cañizal é professor titular aposentado da Universidade de São Paulo, titular da Universidade Paulista, onde coordena o Curso de Mestrado em Comunicação, vice-presidente da International Association for Visual Semiotics e professor credenciado no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Educação da Universidade Autônoma de Barcelona. É organizador do livro “Urdiduras de Sigilos: Ensaios Sobre o Cinema de Almodóvar”.







EL DESEO S.A. presenta:

TODO SOBRE MI MADRE



Una producción EL DESEO S.A. / RENN PRODUCTIONS / FRANCE 2 CINEMA

CECILIA ROTH **MARISA PAREDES** **PENÉLOPE CRUZ**

CANDELA PEÑA **ANTONIA SAN JUAN** **ROSA MARÍA SARDÁ**

Con la colaboración especial de FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ FERNANDO GUILLÉN TONI CANTÓ ELOY AZORÍN y CARLOS LOZANO

Sonido MIGUEL REJAS Director Artístico ANTXÓN GÓMEZ Montaje JOSÉ SALCEDO Música ALBERTO IGLESIAS Directora de Producción ESTHER GARCÍA

Productor AGUSTÍN ALMODÓVAR Director de fotografía AFFONSO BEATO

Guión y dirección PEDRO ALMODÓVAR

Un film de ALMODÓVAR



Distribuido por WARNER BROS. FILMS. Con la colaboración de **VANITY FAIR**

Tudo sobre minha mãe

Um ditado grego diz que só as mulheres que lavaram seus olhos com lágrimas podem ver com clareza. O ditado não funciona com Manuela. Na noite em que um carro atropelou seu filho Esteban, Manuela chorou até ficar totalmente seca. E longe de ver com clareza, o presente e o futuro se confundem na mesma escuridão.

Nessa mesma noite, enquanto espera no hospital, lê as últimas linhas que seu filho escreveu em um caderno do qual nunca se separa. “Esta manhã procurei no quarto da minha mãe até encontrar um monte de fotos. Em todas faltava a metade. Meu pai, suponho. Tenho a impressão de que a minha vida falta esse mesmo pedaço. Quero conhecê-lo, não me importa quem seja, nem como se comportou com mamãe. Ninguém pode me tirar esse direito...”

“Seu pai morreu antes de você nascer” foi o máximo que Manuela chegou a dizer. Em memória de seu filho, Manuela abandona Madri e vai para Barcelona buscar o pai. Quer lhe contar que as últimas palavras que seu filho escreveu eram dirigidas a ele, ainda que não o conhecesse. Mas antes deve dizer ao pai que quando ela o abandonou há 18 anos estava grávida e que tiveram um filho e que este filho acaba de morrer.

Também dirá que seu nome era Esteban, como ele, seu pai biológico antes de assumir o nome Lola. Lola, a Pioneira.

Manuela vai para Barcelona em busca de

Lola, o pai de seu filho. A busca de um homem com este nome não pode ser simples. E na verdade, não é.

Desejo e Maternidade

por Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

“Tudo sobre minha mãe” (1999), de Pedro Almodóvar, é um filme sobre o desejo e a maternidade, homenagem do diretor à própria mãe, a quem dedica o filme. Uma mulher se apaixona por um homem que se transforma em um travesti; um travesti descreve com precisão cirúrgica todas as transformações que passou para modificar seu corpo (Afinal, o que é uma mulher?, O que quer uma mulher?); uma freira engravida de um travesti; uma grande atriz se apaixona pela coadjuvante. Uma sucessão de encontros e desencontros, inspirado em “Tudo sobre Eva”, com Bette Davis, filme que foi traduzido, para o espanhol e para o português, com o título de “A malvada”.

Ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2000 e de uma série de outros prêmios¹, “Tudo sobre minha mãe” inaugura uma nova etapa do cinema de Almodóvar ao criar personagens movidos pelo desejo e pelo potencial de regeneração, revelados através de narrativas que funcionam como trajetórias de uma cartografia, em que, segundo Sennett, “homens e mulheres podem transformar-se, no curso de uma vida, em estrangeiros para si próprios”. São histórias, fragmentos de vida que, ao se conectarem, criam uma espécie de combustão que potencializa o desejo, encaminhando os personagens a situações-limite. O sentimento de ser estrangeiro para si mesmo vem do reconhecimento daquilo que não pode ser controlado.

¹Globo de Ouro (2000), Palma de Ouro de melhor diretor em Cannes (2000), Prémio César (2000), entre outros.

Tragédias cotidianas deflagram crises que impulsionam as personagens a se deslocarem. Em “Tudo sobre minha mãe”, a tragédia de perder um filho faz com que Manuela (Cecilia Roth) reencontre um amor do passado no desejo de reencontrar a si mesma, sua própria história. A personagem viaja de Madri a Barcelona, refazendo inversamente o percurso realizado 18 anos antes, quando grávida de seu filho, Esteban (Eloy Azorín), fugia. Desta vez, Manuela busca o paradeiro de Lola (Toni Cantó), pai de Esteban, na tentativa de realizar o desejo do filho morto, o de encontrar o pai que nunca conheceu e nem sequer soube quem era.

O roteiro, repleto de referências do já citado “Tudo sobre Eva”, de Mankiewski, passando a “Um bonde chamado desejo”, de Tennessee Williams, “Noite de estréia” de John Cassavettes e a literatura de Capote, apresenta uma série de acontecimentos que se espelham. Não é à toa que, logo nas primeiras sequências do filme, Esteban escreve com uma caneta na lente da câmera, gesto que traduz a opção pela via da metanarrativa escolhida por Almodóvar. Na sua escrita, somos convidados a espectadores de nossa própria ficção, inscrevendo-nos na dupla proposição do diretor. Através do movimento de repetição e de deslocamento de vivências das personagens, o diretor inscreve possíveis rotas de fuga na cartografia/roteiro de “Tudo sobre minha mãe”. A autoria aqui é revelada justamente nos espelhamentos: Esteban é roteirista de um enredo sobre

a própria mãe que, na dor de perder o filho, se vê diante do impasse de doar ou não seus órgãos. Enfermeira, Manuela trabalha com pacientes que, dada a gravidade dos casos, são possíveis doadores de órgãos. A situação se repete duplamente: Manuela representa uma mulher diante do impasse a que assiste todos os dias no seu cotidiano e que, ironicamente, revisita ao perder o próprio filho e ter de decidir rapidamente pela doação.

No aniversário de Esteban, Manuela o acompanha ao teatro. Juntos assistem à peça “Um bonde chamado desejo”. Ao chegar, Estebán quase é atropelado. Na saída, após Manuela revelar que já atuou como atriz na mesma peça e prometer revelar ao filho quem é seu pai, Esteban é atropelado ao correr para pedir um autógrafa a Huma Rojas (Marisa Paredes/Blanche Dubois). A repetição é, portanto, mola propulsora da narrativa. Nela, os espelhamentos ocorrem e novos sentidos são suscitados. Na busca por Lola, travesti e pai de Esteban, Manuela encontra Rosa (Penélope Cruz), irmã de caridade que, grávida de Lola, contrai HIV e morre no parto. Manuela cuida de Rosa durante a gravidez e, depois, do filho que também é ba-

tizado Esteban, em homenagem ao pai que antes de ser Lola, também se chamava Esteban. Manuela vivencia a maternidade duas vezes: no nascimento de Esteban, filho de Rosa e Lola, a vida oferece a ela uma segunda oportunidade.

“Tudo sobre minha mãe” traz ainda, na figura de Agrado, uma cena emblemática do cinema de Almodóvar. Ao listar as transformações sofridas em seu corpo, como a colocação de próteses no rosto, nos peitos e na bunda, o travesti afirma que “Uma pessoa é tanto mais autêntica quanto mais se parece com aquilo que ela sempre sonhou para si mesma”. Para além de uma discussão de gênero, o discurso de Agrado reflete o desejo de transformação do corpo feminino, tão recorrente na contemporaneidade.

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro é fundadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/ECO-UFRJ), que coordenou de setembro de 2013 a setembro de 2015. É professora Adjunta IV do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ.



5 perguntas para Cecília Roth

Como você conheceu Pedro Almodóvar?

Eu estava na televisão fazendo uma série que ocupava todo meu tempo e não podia fazer outros trabalhos. Quando Pedro me chamou, tive que deixar tudo. Ele simplesmente me disse: “Espero que goste do roteiro”. Apenas isso. Quando cheguei em casa e li “Fale com ela”, percebi o presente que ganhava.

Nunca lembro exatamente como nos conhecemos. Tenho impressões diferentes, diversos lugares e situações. A memória é muito aventurei-

ra com a qual me permito aventurar diferentes opções. Uma delas é em Madri, em 1977, num jantar para o qual fui convidada por alguma razão que não me lembro. Eu tinha 20 anos e Pedro já era uma pessoa muito conhecida dentro de um ambiente particularmente atrativo para mim que acabava de aterrisar em Madri com minha família de exilados argentinos.

A outra opção é o Festival de San Sebastian, também em 77. Quem nos apresentou foi Ivan Zulueta, que havia feito o cartaz de “Fresa, limón y menta” (Morango, limão e menta), primeiro fil-



me que eu rodava na Espanha e que participava do festival. Ambos encontros foram em 77, mas não sei qual foi o primeiro. Desde então, tudo fluiu até agora.

E como foi a primeira experiência no filme “Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón”?

Lembro que tudo foi genial. Filmamos nos fins de semana. Levou um ano para rodar a película, mas minhas cenas foram durante o verão. Lembro do calor e das risadas... E de sua exigência desde então. Pedro me dizia que fazia melhor nos ensaios do que na filmagem mesmo... Ainda agora tenho essa tendência e luto contra ela. Nervos, supinho. Nem o tempo consegue dominá-los.

Como é o Almodóvar-diretor?

Uh, que pergunta! Já me fizeram taaaaaantas vezes e a todos os seus atores que imagino que o público já sabe de cor a resposta. É exigente e genial, te pede tudo e te dá tudo. Concentrado, detalhista, muito divertido. Luminoso e iluminado. Único e singular.

Já fazia muitos anos que não filmava com Almodóvar. Como foi voltar agora com “Amores passageiros”?

Particularmente divertido! Foi uma filmagem muito cansativa, pois estávamos muitas horas em estado de alerta e guardando uma energia que algumas vezes não usávamos porque não chegava

a hora de filmar... Estávamos todos juntos todo o tempo e isso foi maravilhoso. Tenho as melhores lembranças, uma filmagem em estado de graças!!!!

Repetiria AGORA...

Qual dos filmes que fez com Almodóvar que mais gostou?

Se tenho que escolher, seria “Tudo sobre minha mãe”.... Não só a experiência da filmagem foi extraordinária, como também foi tudo que acompanhou aquele momento. A experiência de vida, a extrema dor da personagem que Pedro me presenteou, junto com sua extraordinária qualidade de escolher a vida... De seguir vivendo e dando amor, reencontrando o sentido de estar vivo, depois da dor mais profunda pela qual pode passar um ser humano, que é perder um filho.

Foi um aprendizado para sempre. Um estado de consciência que ficou para mim, dentro de mim.

Un tranvía llamado **DESEO**



Handwritten graffiti in red ink, possibly reading 'MINE' with a halo above it.



Un Film de
Almodóvar

El Deseo S.A. presenta con la colaboración de A3 Tv y Via Digital

hable con ella

Javier Cámara
Leonor Watling
Darío Grandinetti
Rosario Flores
Con la participación de
Geraldine Chaplin

Maquillaje: Karmele Soler Peluquería: Francisco Rodríguez Sonido: Miguel Rejas Vestuario: Sonia Grande Montaje: José Salcedo
Música: Alberto Iglesias Director de Arte: Antón Gómez Director de Fotografía: Javier Aguirresarobe A.E.C.
Directora de Producción: Esther García Productor Ejecutivo: Agustín Almodóvar

Guion y Dirección: **Pedro Almodóvar**



via

SPES

maia

HERCULES

Fale com ela

A cortina de rosas em cor salmão e grandes franjas douradas que cobre o palco se abre para ver um espetáculo de Pina Bausch, “Café Müller”. Entre os espectadores, dois homens estão sentados juntos por acaso, não se conhecem. São Benigno (um jovem enfermeiro) e Marco (um escritor de quarenta e poucos anos). No palco, completamente cheio de cadeiras e mesas de madeira, duas mulheres com os olhos fechados e os braços estendidos se movem ao compasso de “The Fairy Queen”, de Henry Purcell. A peça provoca tal emoção que Marco começa a chorar. Benigno pode ver o brilho das lágrimas de seu casual companheiro na escuridão. Gostaria de lhe dizer que ele também se emociona com o espetáculo, mas não se atreve.

Meses mais tarde, os dois homens voltam a se encontrar na Clínica “El Bosque”, uma clínica privada onde Benigno trabalha. Lydia, a namorada de Marco, toureira profissional, foi ferida e está em coma. Benigno justamente se ocupa do cuidado de outra mulher em coma, Alicia, uma jovem estudante de balé. Quando Marco passa perto da porta do quarto de Alicia, Benigno não hesita em abordá-lo... É o início de uma intensa amizade... Tão linear quanto uma montanha-russa.

Durante o tempo suspenso entre as paredes da clínica, a vida dos quatro personagens flui em todas as direções, passado, presente e futuro, arrastando os quatro a um destino inesperado.

A arte como reflexo e refúgio

por Kleber Mendonça Filho

Para os que acompanham a trajetória do diretor Pedro Almodóvar, um ponto claro de atração para a sua obra é o seu interesse pelos mecanismos da arte inserida nos seus filmes, incidindo sobre seus personagens. Um filme de Buñuel passando numa TV ligada no canto em “Carne trêmula”, a presença do cinema em “Má educação”, personagens que começam a cantar alegremente dentro de um carro ao final de “Ata-me!”. Em “Fale com ela” (Espanha/França, 2002), esse convite para que a arte agregue à sua narrativa encontra um espaço emocional e irracional dos mais fortes na sua obra.

De fato, caso o espectador sintonize a onda do filme, “Fale com ela” pode provocar o tipo de torpor que geralmente associamos à boa arte. Tal sensação pode ser creditada à arte do cinema como um todo, da sua forma e elegância de ritmo, à música, aos atores no espaço da tela e à própria história contada. O filme associa-se generosamente a outras artes para nos lembrar que as pessoas poderão sempre refugiar-se da tristeza e da saudade na expressão artística, encontrando reflexos claros dos seus sentimentos. Ou seja, é o retrato do próprio espectador que, por ventura, poderá sentir-se atraído pela simples lembrança do filme, ou mesmo pela necessidade de vê-lo mais de uma vez.

Abrindo “Fale com ela” com uma coreografia da alemã Pina Bausch, vemos, em um plano de reação, o rosto banhado de lágrimas de um homem. Almodóvar, sem nenhum interesse em

ser lacônico, apresenta de imediato o poder que a arte tem sobre os que sentem. Fica a sensação de que essa ideia foi apenas ensaiada no seu filme anterior, “Tudo sobre minha mãe” (1999), quando sentíamos a carga emocional que uma montagem de “Um bonde chamado desejo” trazia para uma das personagens. Em “Fale com ela”, a arte é não apenas reflexo, mas também refúgio e uma alavanca para sentimentos e ações.

Não há muito sentido em tentar apresentar uma sinopse de “Fale com ela”. Qualquer tentativa de narrar a trama poderia resultar numa espécie de leitura romântica de uma ocorrência policial.

A graça e a beleza dessa relação humana que, colocada grotescamente sem pingos nos “is”, envolve camas de hospital e estupro, deve ser creditada à solidez do amor de Benigno (Javier Cámara) por Alicia (Leonor Watling) e à delicadeza e interesse que Almodóvar imprime na tela a esse amor. Nesse sentido, “Fale com ela” tem algo de “Ata-me!” (1990), onde um homem amarrava uma mulher numa cama e esperava que ela se apaixonasse por ele. E ela se apaixonou. Almodóvar nos mostrava que esse amor rude chegava de maneira lógica e sentida, com enorme tensão.

Há um outro amor em “Fale com ela”: o de Marco (Dario Grandinetti) por Lydia (Rosario Flores). Marco é o homem que chora na abertura com a movimentação de Bausch no palco. Na hora, Marco não sabia, mas sua emoção era observada discretamente por Benigno, que narra,



por sua vez emocionado, o que viu para Alicia. Narra não apenas os detalhes da coreografia de Bausch, mas também o efeito que a arte de Bausch teve sobre seu vizinho de poltrona, Marco. Lendo tudo isso pode parecer desconexo, mas Almodóvar sabe montar seus jogos de olhares.

Meses depois, os homens se conhecem por causa das suas mulheres. Eles conversam sobre suas experiências de amar em um jogo de palavras que, embora ouvidas e compreendidas, não parecem aproveitadas, nem por um, nem pelo outro. Ironicamente, refletem entre si a relação que cada um tem de (não)comunicação com Alicia e Lydia. As duas encontram-se em estados suspensos, os homens tentando compensar com suas energias próprias o que falta nessas mulheres.

Benigno e Marco, no entanto, dão ouvido às artes. Almodóvar pontua seu filme com a arte de Caetano Veloso, Elis Regina e Tom Jobim embalando a arte de Lydia, uma respeitada toureira, aqui dissecada pelo olhar de Marco em imagens que celebram cores, botões e corte, inevitavelmente, espanhol. Nesse segmento de imagens, Almodóvar carrega nas tintas de um olhar latino e sentimental, mas parece fazer isso com tanta vontade que o efeito é expressivo.

A partir de um determinado momento, o espectador talvez sentirá que tudo parece funcionar em dobro no filme, de Alicia e Lydia vestidas em rituais que celebram o corpo, às duas tomando sol, ou a postura dos dois homens perante ambas e a relação deles com o amor.

Do lado de Benigno, seu amor por Alicia avança numa nova e trágica direção, depois de ser chacoalhado mais uma vez pela arte, e essa arte é o cinema. Ele sai perturbado de uma ses-

são de *“El Amante Minguante”*, um falso filme mudo brilhantemente filmado num pastiche de preto e branco por Almodóvar, aqui claramente no seu dia de Luis Buñuel. Estrelado por Paz Vega (de *“Lúcia e o Sexo”*) e Fele Martínez (de *“Os Amantes do Círculo Polar”*), o curta perturba Benigno por mostrar um homem que passa a fazer parte da mulher que ama, física e literalmente.

“Fale com ela” é resultado emocionante de uma sofisticação notável por parte do seu autor; que filma não apenas do seu próprio olhar inconfundível, mas ainda o reprocessa via rica herança cultural do chamado “cinema de lágrimas”, tão caro à cultura latina. Lembrem ainda que não existem melodramas tão profundos como esse, sensíveis no toque e na clara exposição de suas verdades sugeridas sobre essa vida sempre imprevisível.

Estamos aqui em claro território Romântico, no sentido literário do termo. Personagens não são exatamente práticos nessa história de amores. É gente que se enterra cada vez mais em paixões que os levarão à tristeza, à saudade e a barreiras emocionais de difícil transposição.

Como alguns devem saber, não há sensatez em boa parte dos que amam e Almodóvar investiga com olhar meio atordoante e incrível respeito e compaixão esse tipo de insensatez.

Kleber Mendonça é roteirista e diretor de vários filmes, entre eles, *“O som ao redor”* e *“Aquarius”*.

5 perguntas para Javier Cámara

Você começou no teatro, já havia feito cinema e deixou um programa de TV para trabalhar pela primeira vez com Almodóvar em “Fale com ela”. Como isso aconteceu?

Eu estava na televisão fazendo uma série que ocupava todo meu tempo e não podia fazer outros trabalhos. Quando Pedro me chamou, tive que deixar tudo. Ele simplesmente me disse: “Espero que goste do roteiro”. Apenas isso. Quando cheguei em casa e li “Fale com ela”, percebi o presente que ganhava.

O que significou em sua vida artística esse primeiro filme?

Muito. Muitíssimo. Cresci como ator. Pedro ajuda muito os atores no set. Ele precisa de atores livres em todos os sentidos.

Quantos anos depois de “Fale com ela”, você voltou a trabalhar com Almodóvar em “Má educação”. Aí já era um personagem muito diferente. Como foi a experiência?

Ainda melhor, tive muito liberdade para compor minha personagem Paca. Gosto muito desta personagem e foi uma filmagem bem difícil, mas que me pareceu rápida.

Quais são as qualidades do Almodóvar-diretor?

Paixão. Muito trabalho. Necessidade de criar mundos novos. Necessidade de escrever e contar. Necessidade de colocar em imagens seu universo pessoal. Ele não pode deixar de dirigir e



estar em criação constante. Precisa que o ator, a equipe inteira esteja cem por cento no trabalho. Diverte-se e sofre igualmente.

Há alguma possibilidade de voltarem juntos ao set? No que você trabalha hoje?

Claro! Eu estou sempre disposto a trabalhar com ele. E agora estou trabalhando na televisão.





El Deseo presenta, con la colaboración de TVE y Canal+

un film de **ALMODÓVAR**



La Mala Educación

GAEL GARCÍA BERNAL

FELE MARTÍNEZ

DANIEL GIMÉNEZ CACHO

LLUIS HOMAR

FRANCISCO BOIRA

CON LA COLABORACIÓN ESPECIAL DE **JAVIER CÁMARA**

Director de Fotografía **José Luis Alcaine**

Montaje **José Salcedo**

Música **Alberto Iglesias**

Productora Ejecutiva **Esther García**

Producido por **Agustín Almodóvar**

Escrita y

Dirigida por

PEDRO ALMODÓVAR

www.lamalaeducacion.com

SONO GORELLI  Sony Music 









Má educação

Madri 1980. Enrique Goded, um jovem diretor de 27 anos, que apesar de sua juventude já dirigiu três filmes de sucesso, procura uma história para seu quarto filme entre as páginas dos jornais (um evento chama muito sua atenção e recorta a notícia do jornal: “Em um zoológico de Taiwan, na hora de maior público, uma mulher se joga em um tanque cheio de crocodilos. Enquanto os crocodilos a devoram, a mulher se abraça a um deles sem emitir um só gemido.”)

A campanha da porta toca, o visitante é um atraente rapaz de barba que diz ser seu companheiro de colégio Ignacio Rodríguez. Enrique lembra-se perfeitamente de seu amigo de colégio, mas não reconhece nenhum de seus traços no jovem visitante. Mas também faz 16 anos que não se veem. Embora Enrique ainda não saiba, tem diante de si, sorrindo e segurando sua mão, a história de seu próximo filme.

Na época do colégio Ignacio tinha vocação literária, pouco a pouco foi abandonando-a pela de ator. Mesmo assim, traz consigo um argumento intitulado “A visita”. Entrega-o a Enrique para ver se interessa. O argumento se inspira na infância de ambos no colégio, seus problemas com os padres, em especial com o Padre Diretor, a repressão, o futebol, a hipocrisia, a deformação do espírito, os assédios, as missas em latim cantadas por Ignacio, solista do coro etc. Paralelamente também narra uma descoberta essencial para os dois meninos, o cinema: Sara Montiel, Hércules, Desayuno con diamantes, Moon river, Johnny Guitar, etc.

A imaginação de Ignacio-autor faz com que os três personagens se encontrem (no argumento) anos depois, quando são adultos. Enrique se tornou um frustrado e precoce pai de família provinciano e Ignacio se transformou em Zahara, um travesti viciado em drogas que imita Sara Montiel e é membro de uma companhia de teatro de revista, de quinta categoria. O argumento é relatado do ponto de vista de Zahara, que na noite atua no cassino da cidade onde está o colégio no qual estudaram Enrique e ele. O encontro dos três personagens, na ficção, termina tragicamente.

Enrique Goded lê o argumento com muito interesse. Emociona-se com a primeira parte, relativa a sua infância, sua história de amor com Ignacio, interrompida pelo Padre Manolo que, apaixonado por Ignacio, expulsa Enrique do colégio para não competir com ele. A segunda parte, a visita de Ignacio ao colégio, transformado em Zahara, é intrigante e desconcertante, mas também lhe interessa.

Decide adaptar o argumento de “A visita” e fazer o filme. Quando informa a Ignacio Rodríguez, cujo nome artístico atual é Ángel Andrade (pede que o amigo o chame sempre assim), ele explode de alegria. Só impõe uma condição, trabalhar no filme como ator. Enrique não se importa, mas quando Ignacio (Ángel) pede para interpretar o protagonista, ou seja, o travesti Zahara, Enrique diz que o personagem não combina com ele (por outro lado não entende o pe-

dido). Ele é muito masculino, está muito forte, é fisicamente o oposto de um personagem como Zahara. Ignacio (Ángel) insiste, pede que confie nele, Enrique responde que é muito difícil confiar nele... e acabam discutindo violentamente. Ignacio (Ángel) se despede dizendo que se ele não interpretar Zahara, não haverá filme.

Durante os dias que se seguem a discussão, Enrique não consegue tirar da cabeça o misterioso visitante. Investiga, afinal, essa é uma das tarefas do narrador; indagar ao fundo seus personagens para entendê-los melhor e narrá-los melhor. Enrique descobre que o atraente rapaz que veio pedir trabalho não é Ignacio Rodríguez, senão um impostor que teve acesso ao autêntico Ignacio. Também descobre que o autêntico Ignacio morreu três anos antes, pouco depois de escrever “A visita”.

O choque da descoberta aumenta quando, poucos dias depois, Ángel Andrade (o falso Ignacio) volta a visitá-lo. Ele fez a barba e emagreceu um pouco. Enrique acredita que ele veio pedir desculpas e explicar tudo, mas não é isso. O falso Ignacio pede desculpas pela violenta discussão da última vez que se viram e oferece os direitos de “A visita” para o cinema, sem impor nenhuma condição. Não fala nada sobre Ignacio, nem menciona sua mentira em nenhum momento. Só pede para fazer um teste para o papel de Zahara (Enrique ouve atônito). Como se pode comprovar já mudou fisicamente e começou a trabalhar em um local de travestis para aprender *pluma y maricone*, além disso, tem aulas particulares com Sandra, um travesti especializado em Sara Montiel.

Enrique faz o teste, dá o papel a Ángel e o



converte em seu amante. Quer conhecer as razões do impostor e até onde levará sua mentira e quer saber como Ignacio morreu, seu companheiro de colégio. Não importa o preço que tenha que pagar pela aventura.

Passam muitos meses de preparação, chega o primeiro dia de filmagem de “A visita”, e também chega o último. Enrique penetra com frequência em Ángel Andrade, mas só fisicamente, não consegue descobrir nada sobre a morte de Ignacio e o mistério de Ángel continua intacto. Mas no último dia alguém visita o set e se esconde atrás da equipe para ver sem ser visto.

Quando Enrique volta a seu camarim, para buscar suas coisas, surpreende o misterioso desconhecido mexendo nas fotos da filmagem. O visitante se faz chamar pelo seu primeiro so-

brenome, Sr. Berenguer, mas Enrique reconhece Padre Manolo, vestido à paisana e 17 anos mais velho que a última vez que o viu, no dia em que o expulsou do colégio. Agora é Enrique quem o expulsa de seu camarim. Mas o Sr. Berenguer permanece imóvel e pergunta: “Não quer saber como morreu Ignacio e quem o matou?”. Não gostaria de conhecer a identidade de Ángel Andrade, o ator de seu filme?

E Enrique “quer saber”. Impulsionado pela mesma suicida curiosidade que o levou a trabalhar com Ángel Andrade, sabendo que era um impostor, Enrique permite que Padre Manolo conte a verdadeira história de Ignacio-adulto e enquanto escuta se sente como a mulher que se jogou ao tanque de crocodilos e se abraçou a eles enquanto a comiam.



Reencontro com o espírito rebelde

por Luciano Trigo

Olhando-se retrospectivamente sua trajetória, de Pedro Almodóvar pode-se dizer que amadureceu a cada novo filme. Por outro lado, pode-se dizer também que, sobretudo após o sucesso internacional de “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, o diretor espanhol passou a fazer concessões que tornaram seu cinema mais palatável ao grande público – mas o distanciavam cada vez mais da radicalidade iconoclasta de seus primeiros trabalhos.

Por isso mesmo, quando foi lançado em 2004, “Má educação” surpreendeu e desapontou muitos fãs do Almodóvar versão *light*, já que o filme marcou o reencontro do cineasta com o espírito rebelde de “Matador” e “A lei do desejo”. Aqui, ele mergulha nos próprios fantasmas sem se preocupar com as expectativas do público e da crítica, o que explica a recepção fria ao filme após a calorosa acolhida internacional a “Fale com ela”.

Almodóvar trabalhou durante dez anos no roteiro de “Má educação”, que se converteu numa verdadeira obsessão. Economizando no humor como tempero do melodrama e nas referências à cultura pop, ele fez uma espécie de autobiografia da alma, ainda que negue ter aproveitado episódios de sua vida na história. Os protagonistas são dois jovens, Enrique (Féle Martínez) e Ignacio (Gael García Bernal), que, na infância, compartilham uma traumática experiência num colégio jesuíta, envolvendo um padre pedófilo. Separados por 16 anos, eles se

reencontram já adultos – e se deparam com a possibilidade (ou a necessidade) de um ajuste de contas com o passado.

“Má educação” é o filme menos engraçado, mais adulto e mais intimista do diretor espanhol. Ele toca em questões que vão muito além da crítica à hipocrisia da Igreja na Espanha franquista – que ajudou a moldar a identidade dos protagonistas, “mal” educados porque, adultos, encontraram um mundo com valores bem diferentes daqueles que lhes ensinaram no colégio católico – valores associados ao medo e à culpa.

Não se trata, contudo, de uma crítica óbvia e barata a padres pervertidos e repressores, nem tampouco de um elogio festivo à sexualidade clandestina, mas sim de um questionamento sobre os laços que prendem os homens ao seu passado. Almodóvar faz o espectador refletir sobre o modo como os nossos desejos e os papéis sociais que assumimos são determinados (ou não) por imperativos afetivos e psicológicos ligados a experiências de formação. (Aliás, o próprio diretor negou ter feito um filme anticlerical: sua atração quase fetichista por elementos da liturgia católica é evidente: imagens de santos e virgens povoam quase todos os seus filmes).

Não é à toa que a palavra “*pasión*” cresce até ocupar a tela inteira no final de “Má educação”. Almodóvar fez um filme sobre a paixão, que independe do contexto de repressão ou liberdade em que se movem os personagens, em diferentes momentos de suas vidas. Com o



refinamento plástico e a direção de atores impecável de sempre, com destaque para a convincente e corajosa interpretação de García Bernal, Almodóvar parte desse sentimento para brincar com a relação entre realidade e representação, com a fragilidade das aparências, com o sexo como instrumento de poder, com a ação transformadora do tempo, com a busca da identidade num mundo em transformação e, por fim, com o papel libertador da criação artística. Por tudo

isso, “Má educação” é um filme que pode não fazer rir, mas seguramente faz pensar.

Luciano Trigo é jornalista e escritor, além de Especialista em Regulação na ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Foi crítico de cinema no Jornal do Brasil e no Globo, entre outros veículos de comunicação, e dirigiu um curta-metragem em 2005, ‘Valentina vai á praia’. Escreve um blog sobre cinema e literatura, “Máquina de Escrever”.





EL DESEO PRESENTS
A FILM BY ALMODÓVAR



VOLVER

A SONY PICTURES CLASSICS RELEASE EL DESEO PRESENTS AN ALMODÓVAR FILM "VOLVER"

PENELOPE CRUZ

CARMEN MAURA

LOLA DUEÑAS

BLANCA PORTILLO

YOHANA COBO

AND CHUS LAMPREAVE

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JOSÉ LUIS ALCAINE FILM EDITOR JOSÉ SALCEDO ORIGINAL SCORE BY ALBERTO IGLESIAS
EXECUTIVE PRODUCER AGUSTÍN ALMODÓVAR PRODUCED BY ESTHER GARCÍA

WRITTEN AND DIRECTED BY **PEDRO ALMODÓVAR**

tve

4=3



MPAA Rating: R
RESTRICTED
Under 17 requires parental accompaniment

WWW.SONYCLASSICS.COM

WWW.VOLVERFILM.COM

SONY PICTURES CLASSICS

Volver

Madri. Dias de hoje. Raimunda é uma jovem mãe, empreendedora e muito atraente, com um marido desempregado e uma filha em plena adolescência. A economia familiar é muito precária, por isso Raimunda tem vários trabalhos. É uma mulher muito forte, uma lutadora nata, mas também muito frágil emocionalmente. Desde sua infância guarda em silêncio um terrível segredo.

Sua irmã Sole é um pouco mais velha. Tímida e receosa, ganha a vida com um serviço de cabeleireira clandestino. Seu marido a abandonou, partindo com uma cliente. Desde então, vive só.

Paula é a tia das mulheres, vive em um povoado de La Mancha onde nasceu toda a família. Um povoado varrido pelo vento leste, causa direta do elevado índice de loucura que se registra no lugar. Esse maldito vento é o responsável pelos múltiplos incêndios que assolam a região a cada verão. Em um dos incêndios morreram os pais de Sole e Raimunda.

Um domingo de primavera, Sole chama Raimunda para dizer que Agustina (uma vizinha do povoado) lhe comunicou por telefone que sua Tia Paula morreu. Raimunda adorava sua tia, mas não pode ir ao enterro porque momentos antes de receber a ligação de sua irmã, quando volta de um de seus trabalhos, encontrou o marido morto na cozinha, com uma faca cravada no peito. Sua filha confessa que o matou porque o pai, bêbado, lhe assediou insistentemente. O mais importante para Raimunda é salvar sua filha. No entanto, não sabe como e não pode acompanhar

Sole ao enterro de sua tia em La Mancha.

A contragosto, Sole vai sozinha ao povoado. Entre as mulheres que a acompanham no velório, escuta rumores de que sua mãe (que morreu em um incêndio com seu pai) voltou de outro mundo para cuidar nos últimos anos de sua Tia Paula, que estava doente. As vizinhas falam com naturalidade do “fantasma” da mãe.

Quando Sole volta a Madri, depois de estacionar, escuta uns ruídos vindos da mala do carro. Uma voz pede que abra a mala e a deixe sair que é sua mãe. Sole, a princípio, fica assustada. As pancadas na mala deixam de fazer ruído. Sole abre e ali encontra, rodeada de bolsas, o fantasma de sua mãe. Não se atreve nem a olhar, mas quando consegue vencer o medo percebe que o fantasma é igual a sua mãe quando era viva, exceto pelos cabelos agora quase brancos e despenteados e pela pele mais pálida.

Sobe com a mãe para casa e pergunta até quando pensa ficar. “enquanto Deus quiser”, responde o fantasma. Diante da enormidade da resposta, Sole não tem outra opção senão conviver com o fantasma materno e integrá-lo ao trabalho no salão de cabeleireiro. Para as primeiras clientes a apresenta como uma mendiga russa que encontrou na rua. Deu-lhe casa por caridade. Quando há clientes, a mãe não fala, só lava cabelos e sorri. Sole não se atreve a confessar a sua irmã a situação que vive. Por seu lado, Raimunda só comenta que Paco, seu marido, as deixou e que presente que não voltará. Na

verdade, está tratando de se livrar do cadáver, mas não encontra o momento porque apareceu um trabalho que economicamente a compensa, além de proporcionar uma possível solução para o seu problema... (o que fazer com o cadáver).

O insustentável se torna o cotidiano. Cada qual por seu lado, as duas irmãs empreendem um voo para frente, sobrevivendo a situações muito tensas, melodramáticas, cômicas e também muito emocionantes. Ambas as solucionam na base da audácia e da mentira sem o menor limite. “Volver” é uma história de sobrevivência. Todos os personagens lutam para sobreviver, inclusive o fantasma da avó.

A avó fantasma diz a Sole que quer ver sua filha Raimunda e sua neta. Deve falar com Raimunda porque essa conversa é a razão pela qual voltou de outro mundo... E essa urgência sobrenatural está relacionada com o segredo que Raimunda esconde desde menina. Mas isto não conta a Sole. Mas Raimunda tem uma personalidade muito forte, não é tão maleável como Sole e não crê em fantasmas, nem mesmo quando encontra sua mãe escondida debaixo da cama na casa de Sole...

Tudo isso é apenas o princípio de uma história complexa e simples, emocionante e atroz que afeta as mulheres da família de Raimunda, suas vizinhas e alguns homens.



Fortaleza feminina

por Francisco Russo

Desde “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988), o filme que o lançou ao estrelato internacional, Pedro Almodóvar ficou conhecido pela sensibilidade ao abordar temas femininos. É comum ver as mulheres assumindo posições de destaque na trama de seus filmes, de forma a refletir aflições e sentimentos próximos ao seu universo. Após duas incursões masculinas, “Fale com ela” (2002) e “Má educação” (2004), Almodóvar retorna ao seu tema predileto em “Volver” (2006).

Liderado por uma vibrante Penélope Cruz, o elenco conta ainda com Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo e Chus Lampreave. Marca também o retorno da parceria com Carmen Maura, presente em outros oito filmes do diretor, mas que não trabalhava com ele já há 18 anos. No filme todas compõem mulheres fortes e decididas, que passam por maus momentos sem jamais baixar a cabeça para choramingar pelos cantos. São verdadeiras fortalezas, no sentido de suportar o sofrimento e dar a volta por cima, sempre à sua maneira. O melhor exemplo vem de Raimunda, personagem que rendeu a Penélope Cruz sua primeira indicação ao Oscar.

Raimunda guarda consigo um segredo referente à filha, Paula (Yohana Cobo), de 14 anos. As duas vivem com Paco (Antonio de la Torre), o único personagem masculino de alguma relevância, que aos poucos vê na adolescente um novo alvo para saciar seu apetite sexual. Um dia, bêbado, ele resolve atacá-la. Paula reage e acaba matando-o, com o facão da cozinha. Em segui-

da vai ao encontro da mãe no ponto de ônibus, aguardando seu retorno do trabalho.

O súbito assassinato é motivo suficiente para desespero. De repente, o núcleo familiar é destruído: o pai está morto, a filha é uma assassina e houve uma tentativa de estupro. Ao invés de entrar em pânico, Raimunda assume o papel de mãe. Ela precisa proteger Paula, independente do que aconteça. “Se alguém perguntar, eu matei Paco”, logo afirma à filha. A fortaleza vem à tona no sentido de esconder o inevitável choque sofrido e ser prática, fazer o que precisa ser feito. O foco é tamanho que, ao atender a porta para um vizinho e ser flagrada com um pouco de sangue no pescoço, rebate com um simples “É coisa de mulheres”. Uma fala deliciosa inserida por Almodóvar, que representa bem a compreensão do universo feminino e suas particularidades.

“Volver” tem ainda uma segunda trama de igual importância, relacionada à morte de Irene (Carmen Maura), mãe de Raimunda e Sole (Lola Dueñas). Considerada morta em um incêndio ocorrido há 13 anos, ela tem sido vista no povoado onde vive sua irmã Paula (Chus Lampreave). É o fantasma que cuida dela, por muitos considerada esclerosada. Quando Paula enfim morre, Irene reaparece para Sole e vai consigo até o apartamento em que vive. Sua presença traça uma linha tênue entre a crença e a realidade, realçada por comentários sobre o vento do povoado e o fato de que, na família, as mulheres sempre viveram mais que os homens.



A possibilidade do sobrenatural é tratada por Almodóvar com pés no chão: Irene conversa, é vista e toca outras pessoas normalmente, sem o uso de qualquer efeito, visual ou sonoro. Ela está entre as demais mulheres da trama e participa de seu cotidiano, naturalmente. Um artifício melhor compreendido com o desfecho do longa-metragem, mas que funciona muito bem ao conduzir a dúvida existente.

Além de sua ótica feminina, que trata com carinho e atenção cada personagem, Almodóvar brilha na condução do roteiro. As cenas da morte de Paco seguem o melhor estilo Alfred Hitchcock, usando a trilha sonora e imagens visualmente belas, como a absorção do sangue pelo papel toalha, para compor o clima de tensão que o momento exige. O diretor ainda abusa do humor negro ao colocar Raimunda trabalhando no

mesmo local onde está seu marido morto, de forma que a necessária volta por cima exija lidar com os podres do passado. Assim também será com Irene, só que em um contexto bem mais profundo e íntimo.

“Volver” é um filme sensível, que trata de questões dolorosas para o universo feminino e ressalta sua força. Seja para resolver os problemas que surgem ou para seguir em frente, diante dos traumas que a vida provoca. Destaque para a belíssima cena em que Penélope Cruz canta a música título “Volver”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera. A voz na verdade é de Estrella Morente, mas a interpretação da atriz fez jus à indicação ao Oscar.

Francisco Russo é criador, editor de conteúdo e crítico do site AdoroCinema.com.





Abraços partidos

Um homem escreve, vive e ama na escuridão. Quatorze anos antes sofreu um brutal acidente de carro na ilha de Lanzarote. No acidente não só perdeu a vista, também perdeu Lena, a mulher de sua vida.

Este homem usa dois nomes, Harry Caine, lúdico pseudônimo com o qual assina seus trabalhos literários, argumentos e roteiros, e Mateo Blanco, seu nome real, com o que vive e assina os filmes que dirige. Depois do acidente, Mateo Blanco passa a usar apenas o pseudônimo, Harry Caine. Se não pode dirigir filmes, decide sobreviver com a ideia de que Mateo Blanco morreu em Lanzarote junto a sua amada Lena.

Atualmente, Harry Caine vive graças aos roteiros que escreve e a ajuda de sua antiga e fiel diretora de produção, Judit García, e de Diego, o filho dela, secretário, datilógrafo e guia.

Desde que decidiu viver e contar histórias, Harry é um cego ativo e atraente que desenvolveu todos seus outros sentidos para desfrutar a vida, a base da ironia e de uma amnésia autoinduzida. Apagou de sua biografia toda sombra de sua primeira identidade, Mateo Blanco.

Uma noite Diego sofre um acidente e Harry se encarrega dele (sua mãe Judit está fora de Madri e decidem não contar nada para não assustá-la). Nas primeiras noites de convalescência, Diego pergunta pela época em que era Mateo Blanco, depois de um momento de espanto Harry não consegue negar e conta a Diego o que aconteceu 14 anos antes com a intenção de

distraí-lo, como um pai conta uma história a seu filho pequeno para que durma.

A história de Mateo, Lena, Judit e Ernesto Martel é uma história de *amour fou*, dominada pela fatalidade, ciúmes, abuso de poder, traição e complexo de culpa. Uma história emocionante e terrível cuja imagem mais expressiva é a foto de dois amantes abraçados, rasgada em mil pedaços.

Um olhar cinematográfico

por Leonardo Luiz Ferreira

O 17º longa-metragem da carreira de Pedro Almodóvar é uma ode ao olhar, tanto o que se captura através da lente cinematográfica quanto o que se escapa ao olho humano. É sintomático nesse sentido que “Abraços partidos” se inicie com uma filmagem sendo observada por trás da câmera, enquadrando algo que parece não importar para a trama do filme e, logo em seguida, ter uma transição de cenas para um plano-detulhe de um olho. Por mais que a narração em *off* assuma a perspectiva individual da ação, é por intermédio do olhar do cinema que Almodóvar pretende guiar o espectador em meio a uma jornada ambígua entre ver e sentir. A partir dessa premissa, inúmeras foram as comparações com “Um corpo que cai”, clássico de Alfred Hitchcock, que reflete sobre a natureza humana tanto quanto a essência do cinema: o significado por trás da imagem parte do subconsciente de cada um. Ou seja, a obra só se completa e tem sentido em comunhão com o olhar de quem a assiste.

O cineasta Almodóvar dos anos 00 revela um cuidado meticuloso com a realização cinematográfica: dos movimentos de câmera estilizados passando pela utilização da paleta de cores em uma linha bem diferente dos anos 80, até os roteiros escritos com esmero sem nenhum espaço para o improvisado. Nesse período, ele funde o talento já presente desde o *debut* com a qualidade de encenação que o coloca no panteão dos realizadores com obras mais consistentes em toda a carreira. Mas diferente da frieza e do cálculo

que alguns podem apregoar quando se referem a essa nova fase, é na construção de uma linguagem poética que Pedro, aos poucos, arrebatou o espectador. E “Abraços partidos” é um reflexo direto desse trabalho, que parece, em princípio, buscar distância e manter as emoções sob controle para desembocar em uma torrente, como a primeira cena de sexo entre Mateo (Luís Homar) e Penélope Cruz (Lena).

Ainda que as aspirações artísticas requintadas estejam presentes em diversos planos no filme, o melodrama resguarda o cerne nas relações interpessoais dos personagens. Uma fala como: “Ela não morreu em seus braços, foi com um beijo em sua boca”, está mais próxima de Douglas Sirk (“Palavras ao vento”) do que de cineastas que prezam pela austeridade dos sentimentos, casos de Robert Bresson (“Pickpocket”) e Ingmar Bergman (“O sétimo selo”). É nessa linha ténue entre revelar e esconder que “Abraços partidos” se equilibra para dispor, lado a lado, o amor obsessivo de um marido com a alegria de viver sem se preocupar com o amanhã.

O filme explicita um maior número de referências e citações do que o restante da filmografia do diretor. Afinal nada melhor do que uma história sobre bastidores de cinema para que as influências e homenagens sejam realizadas. O longa dentro do longa se intitula “Chicas y Maletas” e remete à “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, com participações de parte do elenco, como a marcante Rossy de Palma; a



obra-prima “Viagem à Itália”, de Roberto Rosellini, aparece na televisão em um momento-chave da trama; em uma passagem se elencam nomes de diversos diretores com seus filmes dispostos na videoteca pessoal do personagem principal, entre eles Federico Fellini (“Oito e meio”) e Nicholas Ray (“Juventude transviada”). Mas é na autorreferência que Almodóvar foca mais, no qual o discurso do roteirista Mateo perpassa a visão de mundo do próprio cineasta, com uma declaração de princípios no desfecho: “os filmes têm quer ser terminados, ainda que às cegas”.

A canção “Werewolf”, de Cat Power, dá o tom melancólico da despedida do casal um pouco antes do acidente de carro onde o abraço se parte e uma metade se perde: “cryin’ nobody knows, nobody knows, body knows/how I loved

the man, as I teared of his clothes”. A música e a estrada como testemunhas de um amor que suplica para que seu último beijo esteja no quadro a quadro, e assim durar para sempre na eternidade da imagem do cinema...

Leonardo Luiz Ferreira é jornalista, crítico de cinema e cineasta. Membro da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ), trabalha há 18 anos no campo da crítica cinematográfica, com passagens por diversos veículos, entre eles, Revista Paisà e www.criticos.com.br; e colaborações na Revista Variety, Contracampo e Jornal do Brasil. Codiretor do longa-metragem Chantal Akerman, de cá e da série Cinema de Bordas (Canal Brasil, 2013). Em 2014, foi curador da retrospectiva O Cinema de Nicolas Klotz: A França dos Excluídos, na CAIXA Cultural/RJ, entre outros trabalhos. Diretor e produtor do curta Paisagem Interior(2014) e do longa NK + EP (2015), que documenta a passagem dos cineastas Nicolas Klotz e Elisabeth Perceval pelo Rio de Janeiro.





EL DESEO presenta un film de ALMODÓVAR

LA PIEL QUE HABITO

ANTONIO BANDERAS ELENA ANAYA MARISA PAREDES
JAN CORNET ROBERTO ÁLAMO

productor: AGUSTÍN ALMODÓVAR producida por: ESTHER GARCÍA música: ALBERTO IGLESIAS montaje: JOSÉ SALCEDO
director de fotografía: JOSÉ LUIS ALCÁINE guión de PEDRO ALMODÓVAR con la colaboración de AGUSTÍN ALMODÓVAR
basado en "Mygale" novela de Thierry Jonquet. Éditions Gallimard

dirigida por PEDRO ALMODÓVAR



A pele que habito

Desde que sua mulher sofreu queimaduras por todo corpo, num acidente de carro, o Doutor Robert Ledgard, eminente cirurgião plástico, se interessou pela criação de uma nova pele com a qual poderia tê-la salvado. Doze anos depois, ele consegue cultivar a pele em seu próprio laboratório: uma pele sensível a carícias, mas uma autêntica couraça contra todas as agressões, tanto externas quanto internas, das quais é vítima nosso maior órgão. Para obter tal resultado, utilizou as possibilidades que proporcionam a terapia celular. Além de anos de estudo e experimentação, Robert necessitava de uma cobaia humana, um cúmplice e nenhum escrúpulo. Os escrúpulos nunca foram um problema, não formavam parte de seu caráter. Marília, a mulher que cuidou de Robert desde seu nascimento, é sua cúmplice mais fiel, nunca falhará. E em relação à cobaia humana... Ao longo do ano desaparecem de suas casas dezenas de jovens de ambos sexos, em muitos casos por vontade própria. Um desses jovens acaba dividindo com Robert e Marília a esplêndida mansão. E o faz contra sua vontade...

A pele que habito: uma radicalidade ficcional que alcança os limites do nosso tempo

por Marcos Cordioli

Alerta: este ensaio deve ser lido após o leitor assistir ao filme.

“Meu Deus, ele pensou, em certos momentos ela parece quase feliz! Isso é inacreditável, é injusto!” Richard Lafarque, personagem de Tarântula (Thierry Jonquet).

A opção de Almodóvar para tratar, em seus filmes, de temas-tabus é reconhecida e sua obra é paradigmática quanto as radicalidades possíveis da ficção em nosso tempo. Porém, “A Pele que Habito” (*La piel que habito*, 2011) é de seus filmes o que mais provoca estranhamento e parece que surpreende até os “almodóvarianos”...

“A Pele...” nos obriga a pensar do *locus* da ficção na sociedade de massas. É certo que o consumo audiovisual do século XX fez com que as narrativas ficcionais impactassem fortemente a subjetividade contemporânea, substituindo, ou ocupando grande parte dos espaços, das mitologias professadas por religiões, tradições e contos populares. O nosso tempo também é campeão em produzir reincidentemente obras radicais sobre temas-tabus como os de terror, de pornografia e das carnificinas da violência exacerbada.

Almodóvar é referência entre os ficcionistas radicais no campo de tabus sexuais e pode estar ao lado de clássicos da literatura como o Marquês de Sade, Georges Bataille, Pauline Reage e Anais Nin. Ou de cineastas contemporâneos como “The Berlin Affair”, de Liliana Cavani, (ins-

pirado em “Voragem”, do japonês Junichiro Tanizaki) e “Império dos sentidos”, de Nagisa Oshima. Autores e diretores que se destacam não por cenas explícitas de sexo, mas pela radicalidade de temas ligados a sexualidade.

A mistura de sexo e paixão com crueldade, dominação, loucura e fúria pode remeter tanto a instintos ancestrais como “perversões” contemporâneas. Como campo das escolhas dos seres humanos entre a civilização e a barbárie e entre distintas civilidades possíveis. O noticiário publiciza cenas de situações atos e crimes hediondos e práticas consideradas pervertidas. A literatura, o cinema, os quadrinhos e canções correspondem com obras ficcionais em proporções significativas sobre estes temas.

Nelson Rodrigues que produziu uma das mais substanciais e extensas obras sobre desejos proibidos pelos códigos morais de sua época, como incestos e traições, insistia que “é preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez.” Portanto a ficção teria, na teoria rodriguiana, uma função terapêutica, pois, para ele, “[...] o personagem é vil para que não o sejamos” e “[...] a ficção, para ser purificadora, tem que ser atroz.” Portanto, a ficção radical seria, neste paradigma, necessidade de autoproteção da sociedade contra desejos e práticas que ela proíbe ou abomina.

Sigmund Freud afirmou que “[...] é quase im-



possível conciliar as exigências do instinto sexual com as da civilização”. Mostrou que o racional e o consciente são apenas parte de nossa humanidade, chegando a afirmar que a existência real humana ocorre em espaços apartados do pensamento. Para ele, os subterrâneos do inconsciente do mais comum dos humanos podem conter muitos desejos inconfessáveis e alguns condenados como perversões. Uma parte das doenças seria decorrente da sublimação destes desejos inconfessáveis. Ele e seus discípulos estudaram sonhos e “atos falhos” para tentar explicar como diversos instintos e desejos, proibidos pelos códigos morais estão presentes no ser humano, mesmo que sublimados. Alguns destes desejos, quando efetivados são considerados loucuras, perversões ou crimes.

A ficção, talvez, possua funções semelhantes ao sonho, o que reforçaria as defesas enfáticas de Nelson Rodrigues sobre a necessidade de ficções radicais e explicasse o impacto de obras como esta de Almodóvar. E voltando a Freud: “qualquer um que desperto se comportasse como nos sonhos seria tomado por louco”. Seguramente seria possível incluir entre os loucos aqueles que também se comportassem como na ficção. Lembrando que, como bem apontou o filósofo francês Michel Foucault, que a loucura é a classificação daqueles que fogem as regulações impostas pelos saberes e poderes de cada tempo. Mas ficção na literatura e no cinema é mais radical, pois é compartilhada, ou seja: existe alguma forma de prazer em quem escreve ou filma e naqueles que leem ou assistem.



A “Pele que Habito” talvez pudesse ser definida como uma das obras mais complexas que tratam de atos contraditórios com as regulações morais contemporâneas, mesmo as mais radicais.

É uma obra surpreendente enquanto projeto fílmico, pois como filme de ação prende o espectador o tempo todo e depois o surpreende ao extremo com os seus pontos radicais de virada. Surpreende tanto como *Atrás daquela porta* (“*Oltre la porta*”, 1982, de Liliana Cavani), outra obra nesta categoria, mas que também poderia ser incluída entre os clássicos da radicalidade da sexualidade. E ambos impactantes quanto aos conflitos radicais com a moralidade por seus personagens centrais como os já citados “*The Berlin Affair*” e “*Império dos Sentidos*”.

A peculiaridade, no entanto, é o personagem Roberto Ledgard, interpretado por Antonio Banderas (e inspirado em Richard Lafarque, de Thier-

ry Jonquet) que captura e mantém em cativeiro Vicente, o rapaz que abusa da sua filha (e provoca o suicídio dela). Vicente passa a ser cobaia de experiências genéticas proibidas com pele humana, uma forma de vingança utilitarista que até poderia desfrutar de simpatia entre segmentos conservadores da sociedade. Mas o longo convívio entre Roberto e Vicente mostra uma das formas mais cruéis de tratar das feras internas: a de infringir sofrimento diário ao alvo de vingança (como em “*O Segredo dos Seus Olhos*”, de Juan José Campanella).

As experiências com o prisioneiro, no entanto, não se limitam ao uso proibido de pele geneticamente modificada, especialidade e fixação de Ledgard, mas numa vingança suprema faz cirurgicamente a mudança de sexo do jovem estuprador. O que seria uma fórmula também cruel de atacar aquilo que o estuprador parece mais



prezar: a sua masculinidade. O médico vingativo, no entanto, é também um Dr. Frankenstein, que reconstrói no jovem, a sua esposa, falecida numa acidente após um ato de traição. O ponto mais impactante é aquele em que o espectador percebe que o médico é capaz de amar o ser odiado pela morte da filha e (re)construído à imagem da mulher adúltera morta. Mesmo sem o frágil moralismo, trata-se de situação extremada até para a ficção.

No contexto da narrativa seria plausível até imaginar que o médico poderia estuprar Vicente, pois a violação sexual de inimigos ou pessoas odiadas é comum na história da humanidade. Tanto que em língua portuguesa o verbo “foder” pode significar tanto o ato de amor como o de estupro figurado... Mas as cenas de amor de Roberto com Vicente convertido em Vera não são de estupro... Alguns podem achar que seria uma

realidade impossível ou além de nosso tempo... Ledo engano, a ficção mesmo em sua máxima radicalidade, nunca está fora de seu tempo, apenas expressa os limites desta mesma época.

“A Pele que Habito” é obra, com identidade própria, extremamente contemporânea pela capacidade de investigar a noite eterna do inconsciente humano e reconhecida pela apurada narrativa fílmica com a suprema capacidade de surpreender o espectador. Porém é uma obra que provoca as mais diversas reações: todas impactantes. Ser impactante deve ser o desejo de todo cineasta e Almodóvar é um mestre desta arte!

Marcos Cordioli é cineasta e Produtor Cultural.





EL DESEO PRESENTA UNA PELICULA DE ALMODÓVAR



LOS AMANTES



PASAJEROS



POR ORDEN DE APARICIÓN ANTONIO DE LA TORRE HUGO SILVA MIGUEL ÁNGEL SILVESTRE LAYA MARTÍ JAVIER CÁMARA CARLOS ARECES
RAÚL ARÉVALO JOSÉ MARÍA YAZPIK GUILLERMO TOLEDO JOSÉ LUIS TORRIJO LOLA DUEÑAS CECILIA ROTH BLANCA SUÁREZ
productor AGUSTÍN ALMODÓVAR producida por ESTHER GARCÍA música ALBERTO IGLESIAS montaje JOSÉ SALCEDO director de fotografía JOSÉ LUIS ALCAINE

ESCRITA Y DIRIGIDA POR PEDRO ALMODÓVAR

cameo

DCI DOLBY
DIGITAL
EXCELLENCE



tve

CANAL+

IKO
Instituto de Cinematografía

FILMATION

filmin

WARNER BROS. PICTURES
©2013 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved

www.losamantespasajeros.com
PENDIENTE DE CALIFICACIÓN POR EDADES

Os amantes passageiros

Um grupo de personagens variados vive uma situação de risco dentro de um avião que se dirige ao México, D.F. A falta de defesa diante do perigo provoca uma catarse generalizada que acaba se tornando o melhor modo de escapar da ideia de morte. Esta catarse, desenvolvida em tom de comédia desaforada e moral, preenche o tempo em confissões imprevisíveis, ajudando-os a esquecer a angústia do momento e enfrentar o maior dos perigos: o que cada um leva dentro de si mesmo.

Papo Telefônico

por Fernando Ceylão

Alguns filmes marcam as viradas na linha evolutiva da filmografia de Almodóvar. Há uma primeira fase – embalada pela *movida madrileña* e muito inspirada na, digamos, espontaneidade de John Waters – que vai do inaugural “Pepi, Luci Bom...” até “O que fiz para merecer isso?”. E a primeira virada se daria com “Matador”, tendo, ainda, um particular degrau de maior preocupação visual com “Mulheres à beira de um ataque de nervos” e seus cenários de estúdio e cores de Edith Head. Um ponto de maturidade seria marcado por “A Flor do meu Desejo” e se estenderia até “Abraços Partidos”. Em “A Pele que Habito”, as cores rareiam, a temática se desloca ligeiramente, o tom se agrava, os elementos de maturidade cinematográfica ficam mais sombrios e uma nova fase se anuncia. Engano. E, na sequência, Almodóvar nos apresenta esse “Os Amantes Passageiros”. Cheios de cores, espontaneidade, sexo madrileño e desafiando completamente a noção de evolução artística do diretor.

Através desse fundamento cronológico que tentei estabelecer, me pergunto: onde inserir essa obra? O tom e as piadas sexuais de gente que confunde “chamada” com “mamada”, a botariam na primeira fase. As cores de melodrama sessentista e a artificialidade dos cenários de estúdio acomodariam na fase “Mulheres a Beira...”. Já a data de lançamento, naturalmente, a posiciona na fase mais madura.

“Os Amantes Passageiros” talvez seja, na carreira do diretor, um alívio cômico. Esse recurso

tão recorrente no cinema. Há alguns elementos de pano de fundo. Sempre há, até em “Duro de Matar”. A separação de classe, com a classe econômica drogada para manter a calma e a classe executiva tão escassa, que faz da tripulação algo tão desigual quanto um miojo onde o pozinho caiu todo só de um lado. O fator clausura surreal que remete (muito de longe) a Buñuel. E até uma sutil e bonita troca de bastões, que coloca atores significativos na filmografia do diretor – Penélope Cruz e Antônio Bandejas – em participações ínfimas logo nos primeiros minutos da fita, deixando o rumo ser tomado por uma nova safra de parceiros artísticos. Ato parecido com o de Wes Anderson e seu, até então, inseparável Bill Murray, em “Viagem a Darjeeling”. Mas esse pano de fundo é tão mísero quanto o tecido da cortininha que separa a econômica da executiva. No final das contas, o que temos é uma comédia pouco inspirada, uma espécie de sub “Apertem os cintos... O piloto sumiu”, onde a grande temática é uma ode apaixonada a feleção.

E aqui não consegui mais seguir com a análise do filme. Gosto do Almodóvar. Tenho seus filmes em minha estante, alguns livros. Vi todos, com certeza. Gostei muito de muitos. Não me sinto confortável de atacar um filme seu, assim, ferozmente, nessa altura de sua carreira. Precisava falar com ele, pensei. Seguindo a teoria dos graus de separação, era encontrar alguém que conhecesse o Caetano e pronto: ligaria para Pedro, o espanhol. No Rio de Janeiro, tirando eu, todo mundo



conhece o Caetano. Pedi pro meu vizinho músico e moderno o telefone do cantor baiano que não tem celular. Terminei ao telefone com Paula Lavigne, inspiração para Almodóvar, segundo depoimento do próprio. E depois de alguns minutos tentando convencê-la, eu estava ligando para a Espanha. Não, não comecei a ligação falando da Copa das Confederações.

Comecei me apresentando. Disse meu nome, minha profissão, evitei o papo de “gostaria muito de trabalhar com você”, afinal eu só uso roupa preta, e deixei tocando de fundo Ismael Lo, “Tajabone”, da trilha de “Tudo sobre Minha Mãe”, pra ele se identificar comigo. Ele é ligeiramente surdo e não ouviu a canção. Tudo bem. Falei da minha teoria da linha evolutiva interrompida e pelo simples uso das palavras “linha”, “evolutiva” e “interrompida”, comecei a me achar um tolo. Ele, muito polido, me respondeu sem apontar minha tolice. “Fernando,” – adorei ouvir meu nome em castelhano – “você me disse que também escreve. Por mais que, nesse momento, você esteja no papel do crítico, cê sabe muito bem que isso não existe. Um criador não pensa assim o seu trabalho. Ele o realiza. Às vezes vejo uma loira de batom borrado e sobretudo de oncinha na rua e isso me inspira mais do que a filosofia. Ideias surgem na cabeça a

cada banho, a cada caminhada. Umás somem, outras ficam. E uma se anuncia a ideia da vez. E eu vou desenvolvendo essa ideia, lapidando... E uma hora preciso dizer para mim mesmo que aquele roteiro está pronto. E filmá-lo. E só depois, sabendo que vou ter que dar entrevistas pelo mundo inteiro pra lançar aquele trabalho, eu penso no que eu quis dizer com ele. De resto, é tudo desejo. E paixão”. Nessa hora eu pensei no Wando, mas não tinha como fazê-lo rir com a minha referência, muito especificamente brasileira. Aproveitei o privilégio de papear com um ídolo paciente e ainda me prolonguei por alguns minutos. Rimos de coisa ou outra, falamos de Hitchcock e ao final, já cheio de intimidade, lancei a minha teoria final, a da “ode a felação”. Ele riu. E disse: “Claro que tem isso no filme. E tem coisa que um homossexual goste mais do que isso?”. Por último, ele perguntou se eu já assisti “Madame X”, com a Lana Turner. Eu disse que sim. E desligamos. Fui dar uma volta. E tive uma ideia: e se eu começasse a crítica do filme quase formalmente e, do nada, quebrasse o texto narrando um imaginário papo ao telefone com o Almodóvar, o próprio? Era isso que eu faria. O telefonema para Pedro havia me inspirado.

Fernando Ceylão é humorista, autor e diretor de teatro.



carhartt



El Deseo presenta

Emma
Suárez

Adriana
Ugarte

julieta

un film de **Almodóvar**

Daniel Grao Inma Cuesta Dario Grandinetti Michelle Jenner y Rossy de Palma

PRODUCCIÓN AGUSTÍN ALMODÓVAR PRODUCTORA ESTHER GARCÍA REDOZA ALBERTO IGLESIAS
MONTAJE JOSÉ SALCEDO DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA JEAN CLAUDE LARRIEU (A.F.C.)
LIBRETA Y DIRIGIDA POR PEDRO ALMODÓVAR BASADO EN RELATOS DE ALICE MUNRO

canal 5

El Deseo

www.julieta-lapelicula.com

Julieta

Julieta vive em Madri com sua filha Antía. Ambas sofrem em silêncio por conta da perda de Xoan, pai de Antía e marido de Julieta. Mas, quando a dor não aproxima as pessoas, ela separa.

Quando Antía completa dezoito anos, ela abandona a mãe sem dar explicações. Julieta procura por ela de todas as maneiras, mas apenas descobre o quão pouco conhece sobre sua filha.

“Julieta” fala sobre a luta de uma mãe que vive uma incerteza. Mas fala também sobre destino, complexo de culpa e o mistério que nos leva a abandonar pessoas que amamos, a deletar pessoas de nossas vidas como se elas nunca tivessem representado nada, como se elas nunca tivessem existido.

Almodóvar e as Mulheres

por Sonia Rodrigues

É raro se dizer de um filme ter ficado ainda melhor do que a boa literatura em que se inspirou. Em geral, a comparação desmerece a produção audiovisual. “Julieta”, do espanhol Pedro Almodóvar, desmente essa generalização.

Sempre original, Almodóvar fez sua própria leitura de três contos da escritora canadense Alice Munro (Prêmio Nobel) para criar o filme. Alguns personagens e situações estão na literatura, mas a maneira de contá-los no cinema é muito diferente. “Ocasão”, “Daqui a Pouco” e “Silêncio” são os três contos.

Existe uma relação muito íntima em qualquer adaptação de prosa para roteiro. Em qualquer adaptação, mas de palavras para imagem a intimidade necessária é muito maior. Quase invasiva. Quem transforma uma obra em outra precisa ser capaz de se impregnar da essência do objeto e, ao mesmo tempo, transmuta-lo. Ser infiel ao contexto e ser fiel à essência, o que quer que isso signifique.

A Julietta de Almodóvar não é a Juliet de Munro, apesar da trama ser quase a mesma. A do cineasta espanhol é mais sensual, mais colorida, mais intensa em todas as suas fases. As outras mulheres também são mais viscerais do que as da autora canadense. No entanto, a solidariedade feminina, a rivalidade entre mulheres, o amor ideal, o amor possível, as obsessões e fanatismos amorosos estão todos ali. Estes elementos são a essência dos contos de Munro e essência do cinema de Pedro Almodóvar.

A protagonista do filme é mais verossímil do que a dos contos. A dos contos é jovem, vive na dependência intelectual e existencial dos outros, se permite sexo de quinta. Este perfil de personagem possibilita a força de vida que a protagonista teve na primeira grande virada do filme. Força de vida e *sex appeal*, marcas registradas das mulheres de Almodóvar.

O que o cineasta faz? Suprime todas as pequenas fraquezas (inclusive o desconforto com o absorvente) e concentra no choque da morte e na pulsão do sexo. Perfeito! Situação traumatizante e sexo avassalador combinados formam lembranças suficientes para uma jovem mulher partir rumo ao desconhecido e enfrentar rivais femininas.

Almodóvar também suprimiu eventos da literatura que tornaria a *storyline* confusa. Suprimiu os detalhes da vida dos pais da protagonista, suprimiu detalhes do luto, suprimiu confidências inadequadas feitas à filha adolescente. Em contrapartida, encarregou a bruxa da empregada de disseminar cizânia. Alice Munro demonstra, através de suas histórias e personagens, conhecer bem as nuances da rivalidade entre mulheres. Por isso a magnífica crueldade da criada. E depois da filha de Juliet.

A saída de mestre de Almodóvar em fazer de Julietta madura uma mulher chique, envolvida com um homem muito charmoso e solidário é mais uma demonstração do seu amor pelas mulheres. Porque Pedro Almodóvar ama as mulheres de uma forma que poucos cineastas e escritores são ca-



pazes. Como um homem que ama as mulheres, suas personagens femininas estão longe de serem corriqueiras, prosaicas, derrotadas. Ao contrário, ele potencializa o que existe de especial e essencialmente feminino.

Alguns criadores pensam que homenageiam as mulheres fazendo delas seres com a mediocridade do cotidiano. Outros autores sabem o quanto existe de hipérbole em cada mulher e trazem ao mundo histórias cotidianas, sim, mas prosaicas nunca.

Julieta de Almodóvar é maior e mais complexa do que a de Alice Munro, exatamente por causa desse reconhecimento do cineasta. De certa forma, ele fez no filme o que Hitchcock reconhecia: “Quando filmo um livro presto duas homenagens a quem escreveu: mantenho o título e ponho o nome do autor nos créditos”.

Sonia Rodrigues é escritora, roteirista e doutora em literatura, com 30 livros publicados, roteiros de telenovela, roteiros de documentários e vários produtos para internet (sites, plataforma e jogos). Primeira especialista brasileira a publicar livro realizando engenharia reversa de 64 séries estrangeiras e brasileiras, com o título “Como escrever séries”. Atua também como parecerista de roteiros de longa metragem, desde 2003, com cerca de 1200 roteiros avaliados até hoje. Ministra curso Estrutura Narrativa na pós graduação em roteiro das Faculdades Helio Alonso (FACHA) e de Gêneros e formatos de séries para TV na Escola de Séries. Supervisiona projetos de séries em Sala de roteiristas Autoria C.





Dor e glória

Salvador Mallo é um melancólico cineasta em declínio que se vê obrigado a pensar sobre as escolhas que fez na vida quando seu passado retorna. Entre lembranças e reencontros, ele reflete sobre sua infância na década de 1960, seu processo de imigração para a Espanha, seu primeiro amor maduro e sua relação com a escrita e com o cinema.

Dor e Glória – Em busca do eterno desejo

por Flávia Guerra

“Não tomem o filme como algo literal. Pedro fez isso ou Pedro fez aquilo. Há toda uma ficção no filme.” Assim Pedro Almodóvar abriu, antes mesmo de qualquer pergunta, a conversa com jornalistas no Festival de Cannes 2019, na manhã seguinte à *première* de “Dor e Glória”.

De fato. A advertência do cineasta espanhol se fez necessária diante de uma história que tem tantos pontos de contato com a própria vida, com a obra e com o modo de pensar do diretor espanhol. Em “Dor e Glória”, criador e criatura (no caso, o protagonista Salvador Mallo, um diretor de cinema vivido magistralmente por Antonio Banderas) se confundem a todo momento. Não por acaso, Banderas levou a Palma de Ouro de Melhor Ator e uma indicação ao Oscar por seu Salvador. A parceria e a conexão entre ator e diretor é longa. Alter ego do cineasta desde “Labirinto de Paixões” (1982), Banderas é, como diz o próprio, o Marcello Mastroianni de Almodóvar.

Para um público que amadureceu junto com o diretor espanhol e que acompanhou os dramas e comédias de seus e suas personagens, é impossível não ter uma epifania e quase não desmaiar junto com o pequeno Salvador (Asier Flores) diante da descoberta do primeiro desejo. O eterno desejo é a força motriz de tudo. Não por acaso a produtora de Pedro se chama *El Deseo*. Mas como manter o desejo criativo, o desejo de vida depois de tanta dor e nem tantas glórias?

E é justamente diante deste impasse em que Salvador se encontra. Em sua jornada, o encon-

tramos diante de um desejo que se foi. A melancolia tomou conta de tudo como um mofo persistente. As dores desenham a geografia de seu corpo e de sua alma. As mesmas dores que só desaparecem na água que remete à mãe, à infância, ou no etéreo da heroína.

Em “Dor e Glória”, estão em seu presente e seu passado, os elementos definidores da obra de Almodóvar. O desejo, obviamente, a figura da mãe e do feminino para um personagem que está mais confortável entre as mulheres, a infância no seminário e a rígida (e má) educação, a sexualidade, os ecos da juventude embalada pela frenética *Movida Madrilenha*, a memória e a relação íntima entre o passado e o presente.

Tratando especificamente da trama, Salvador é um diretor de cinema que vive em um apartamento em Madrid, refugiado em sua melancolia, em uma letargia que só não é confortável por conta das dezenas de dores. As físicas ele enumera nos primeiros minutos de filme, quase como um telecurso das enfermidades humanas. As psíquicas e as da alma vão se descortinando conforme agentes provocadores tiram Salvador de sua fortaleza bem decorada com muita arte, cores fortes (o vermelho, sempre o vermelho), mas com sobriedade.

Tomado pelas dores e pela melancolia, o cineasta está disposto a nunca mais filmar. Mas um dia seu maior filme, “Sabor”, realizado há 32 anos, ganha um restauro da Cinemateca Espanhola e ele tem de encarar, em sessões para o público,

questões que foi deixando pelo caminho. Decide, então, reencontrar o protagonista do longa, o ator Alberto Crespo (Asier Etxeandia também em ótima performance) que, a contragosto de Salvador, deu um ar denso a um personagem que ele imaginava leve e frenético. Do reencontro, surgem mágoas e um mergulho no universo da heroína. Surge a ponte para que a dor seja suspensa pelas viagens às memórias que a droga também provoca, estreitando a conexão com a infância solar, ainda que humilde, a figura da mãe Jacinta (Penélope Cruz em performance iluminada), e com o primeiro desejo.

Nada é por acaso nos roteiros de Almodóvar, nada sobra ou é mal arrematado neste tecido complexo que forma a narrativa de “Dor e Glória”. Se o roteiro faz conexões precisas entre elementos do presente que transportam Salvador (e o espectador) ao passado (como a água da piscina que o leva ao rio da infância e silencia, antes da descoberta da heroína, nem que brevemente, suas dores), a montagem precisa (assinada por

Teresa Font) conecta passado e presente como num fluxo de consciência, as cores da direção de arte e figurino, ainda que mais sóbrias que em filmes mais melodramáticos do cineasta, criam conexões com seu universo fílmico.

E é o mergulho nestas memórias, dores e culpa provocados também por um encontro com um antigo amor (Federico, vivido por Leonardo Sbaraglia) que também ressignificam o presente. Ao sair da inércia emocional e percorrer seu passado, Salvador pode, então, ressignificá-lo, curar-se, livrar-se de tantas culpas e dores. O sabor (nada é por acaso, lembram?) e o desejo criativo ressurgem.

Aparentemente simples a premissa desta jornada de Salvador, mas é profundamente sofisticada a forma como Almodóvar tece esta trama. É seu filme mais sóbrio, mais equilibrado, talvez até cerebral. Os fãs que se apegaram a seus filmes anteriores e continuam esperando dele as cores rasgadas de outrora, decepcionaram-se um pouco. Mas os que, assim como ele, percorrem esta jornada de um cineasta maduro, que revisita



o passado para seguir usando novas cores sem deixar suas referências para trás, entendem que sua trajetória não deve ser um peso, mas sempre uma força propulsora.

Almodóvar se expõe com coragem ao contar esta autobiografia não autobiográfica. “Dor e Glória” é sim sobre Almodóvar, mas não só. Na mesma conversa com jornalistas em Cannes, o diretor foi indagado sobre este ser um filme também sobre vício e quais seriam os seus vícios que tornam sua dor tolerável.

“Minha grande dependência é dormir oito horas por dia e saber que eu vou fazer outro filme, assim como o personagem (Salvador). Esta é a grande dependência de Salvador; a ideia de que não está fisicamente pronto para fazer outro filme. Esta é minha grande dependência, tanto como espectador quanto narrador”, respondeu o cineasta.

Não por acaso, ao final, esta meta-ficção, nos abre um novo filme. Salvador finalmente voltou a filmar. Estaríamos vendo o filme que ele filma? Onde começa a ficção dentro da ficção? Onde termina a realidade? Onde termina, ou começa, Salvador e começa Pedro? Não importa. A arte e o desejo são o que importa e o que o salva.

Flávia Guerra é documentarista e jornalista. É editora do TelaTela (www.telatela.com.br). É colunista de cinema, já apresentou e comentou cinema no canal Arte 1, na TV Bandeirantes e na Band News TV. É colunista de cinema da Rádio Band News FM. Integra o corpo docente do Centro Cultural B_arco, onde ministra o curso Documentário para Cinema e TV. Tem mestrado em direção de documentários (Screen Documentary MA) pela Goldsmiths – University of London; é curadora do Feed Dog Brasil - Festival Internacional de Documentários de Moda.



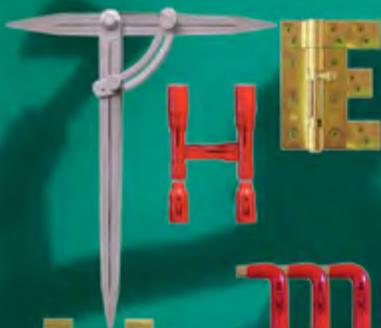


A SONY PICTURES CLASSICS RELEASE

EL DESEO

PRESENTS

A FILM BY



WITH



New York
Film Festival 58

PRODUCERS AGUSTÍN ALMODOVAR - ESTHER GARCIA MUSIC ALBERTO IGLESIAS
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JOSÉ LUIS ALCAINE IAECL EDITOR TERESA FONT
WRITTEN AND DIRECTED BY PEDRO ALMODOVAR FREELY BASED ON JEAN COCTEAU'S PLAY



WWW.THEHUMANVOICEFILM.COM

WWW.SONYCLASSICS.COM

SONY PICTURES CLASSICS

A voz humana

Uma mulher vê o tempo passar ao lado das malas de seu ex-namorado (que deveria vir buscá-las, mas nunca chega) e um cão inquieto que não entende que seu dono o abandonou. Dois seres vivos enfrentando o abandono da mesma pessoa.

Almodóvar, arquiteto do presente

por Luiz Baez

Consolidada a sua equivalência a um discurso socialmente reconhecido, o termo “voz” poucas vezes diz respeito ao som emitido por bichos. No monólogo escrito por Jean Cocteau, a cachorra late, sente saudades, se esconde, mas todo o enunciado origina-se em sua dona. Por que, então, justapor o nome “voz” ao adjetivo “humana”? Paradoxalmente, talvez a estranheza causada por esse complemento aponte para o que há de não humano em toda troca comunicacional. Segundo a epígrafe assinada por Cocteau, a mediação tecnológica do telefone, “por vezes mais perigoso que o revólver”, “extraí nossas forças e nada nos dá em troca”. Um jogo de aproximações e afastamentos se engendra, nesse texto teatral, a partir da cacofonia e das constantes interrupções na fala.

As muitas adaptações cinematográficas, por sua vez, privilegiavam a literalidade da dramaturgia e serviam de palco para talentosas atrizes como Ingrid Bergman e Anna Magnani. No caso desta, é verdade, para além de sua entrega aos sentimentos mobilizados pela obra, a direção de Roberto Rossellini reforçava imageticamente uma narrativa de proximidades e distâncias: após uma rotação revelar consistir a mirada anterior em um reflexo — tal como o telefone duplica o som, o espelho o faz com a imagem —, as longas sequências seguintes principiam em enquadramentos fechados para gradualmente abrirem o campo. Somam-se a isso os ruídos metálicos que contestam a clareza da transmissão sonora — a “linha” telefônica, jamais reta, se entrecorta por

rupturas —, mas o texto permanece, quando não idêntico à peça, ao menos facilmente reconhecível. Neste sentido, não deixa de surpreender a engenhosa leitura de Pedro Almodóvar em “A voz humana” (*The Human Voice*, 2020), seu primeiro filme em língua inglesa.

Logo na cena de abertura, Tilda Swinton caminha trajada de um gigantesco vestido vermelho por trás de uma tela opaca. O movimento de câmera a situa no interior de um armazém, onde ela encontra uma cadeira e nela se senta. Depois de um olhar desolado em plano fechado, o corte redescobre seus pés por baixo de uma saia preta. A trilha musical, antes um melancólico violino, agora se acelera com sintetizadores e batidas eletrônicas. No monólogo de Jean Cocteau, uma mentira separa dois momentos: se, inicialmente, a protagonista tenta disfarçar a tristeza descrevendo-se para o amante vestida de camisola rosa, depois ela admite, além do simples casaco por cima do camisão, uma tentativa de suicídio. Análoga à de Cocteau, portanto, Almodóvar molda uma arquitetura cênica dividindo sua personagem entre a nostálgica felicidade prometida e o fúnebre presente.

Mencionar a construção de um cenário, em vez de meramente descrever mecanismos teatrais ou cinematográficos, justifica-se por concernir — metalinguisticamente — ao próprio curta-metragem. Desde os créditos, cujas letras se formam pela colagem de diversas ferramentas, o espaço por onde percorre a personagem obe-



dece antes à lógica da processualidade do que da concretude. Embora sua voz ensaie organizar linearmente as memórias de um relacionamento fracassado, as imagens a contradizem, ignorando o *raccord* (ou a continuidade) entre um quadro e outro. Rememorar, afinal, implica tornar presente o passado e, com isso, abandonar um vínculo teleológico com o tempo.

O telefone, outrora um “fio” entre duas pessoas, agora existe — enquanto fone — apenas nos ouvidos da protagonista: trata-se, mais do que nunca, de uma conversa interior, de um voltar a si modificado — em sucessivas saídas e retornos de uma “casa” sem teto, definições

e redefinições de fronteiras entre “palco” e “bastidores”. Em tempos de pandemia e vozes “não humanas” — pois tecnologicamente mediadas —, Pedro Almodóvar reitera seu credo no poder da presença: ao dispensar uma trivial “tradução” da peça, alterando radicalmente suas frases, as idiossincráticas cores vibrantes emprestam nova vitalidade ao texto, atualizando-o como uma ode ao poder da imaginação — ou da criação subjetiva de novos possíveis.

Luiz Baez é Doutorando e Mestre em Comunicação e Bacharel em Cinema pela PUC-Rio. Compõe a equipe editorial da Revista ALCEU e o quadro de colaboradores fixos do Críticos.com.br.







Terceira Parte

Um mundo de referências

O menino Pedro e o cinema

por Breno Lira Gomes

Era uma vez um menino, seu nome era Pedro e morava no interior da Espanha. Tinha como passatempo preferido, nos dias livres no internato de padres onde estudava, ir para o cinema da cidade e assistir os filmes em cartaz. Aquele menino assistia tudo que era programado na velha sala de exibição. Melodramas, filmes de terror e suspense, *nouvelle vague*, neorealismo italiano. O pequeno Pedro não via distinção, consumia todos os filmes com uma avidez pouco usual para a sua idade. Já crescido, o menino agora um jovem rapaz, parte para Madri, e ali descobre um novo mundo, em todos os sentidos. Aquele universo cinza e árido da infância ficara para trás, e era substituído por uma explosão de cores e luzes de uma efervescente Madri. E era na Cinemateca da capital espanhola, ainda sob o fantasma do General Franco, que o jovem Pedro pôde conferir clássicos hollywoodianos, cinematografias de países distantes e produções de mestres europeus. Passava o dia assistindo os filmes programados. Conhecendo, aprendendo. Aos poucos começou a se aventurar no mágico mundo do cinema. Com um estilo debochado, começou com filmetes em Super 8 até chegar ao seu primeiro longa-metragem lançado comercialmente nos cinemas, “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão”. Já se passaram mais de trinta anos desde então, e o jovem Pedro, hoje reconhecido como Mestre Pedro Almodóvar, inspira milhares de jovens pelo mundo, que como ele, buscam no cinema uma forma de se expressar.

Almodóvar é um apaixonado pelo cinema. E essa paixão (algo tão marcante em seus filmes) está presente em toda a sua cinematografia. Assistir a um filme de Pedro Almodóvar é um verdadeiro show de referências. Na verdade, ele mesmo diz que não é “um diretor cinéfilo, que cita outros autores” em seus filmes. No livro “Conversas com Almodóvar”, do jornalista francês Frédéric Strauss, Almodóvar revela que quando integra um trecho de filme nos seus trabalhos, não está prestando homenagem, mas sim, roubando algo que considera bom, e que integrará a história que está narrando. “Converto o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência de minhas personagens.” Em praticamente todos os seus trabalhos, Almodóvar insere no roteiro algo de filmes que gosta e admira. Seja a exibição mera e simplesmente de trechos da produção em questão, como pode ser também o uso da trilha sonora, só que levada para outro contexto. Ele também não hesita em recriar planos e enquadramentos de filmes que lhe causaram furor no passado. Mestres como Hitchcock, Douglas Sirk, Billy Wilder, Antonioni, Nicholas Ray, Bergman e Fellini são sempre citados em seus filmes. Comprovando assim a forte influência deles em sua formação como cineasta.

Esse olhar apurado de Almodóvar, também vale para projetos em que ele acredita e aposta. Ao conquistar a “liberdade” e fundar ao lado do seu irmão Agustín, a produtora El Deseo, Almo-



dóvar vai rumo a uma direção que aos poucos irá colocá-lo não só como um dos principais diretores de cinema da Espanha, mas também um forte produtor de audiovisual. Os filmes realizados pela *El Deseo* vão ao encontro de seus desejos e gosto pessoal. Ele mesmo diz que não pega qualquer projeto e que também não é celeiro para revelar novos cineastas. Almodóvar só encara aquilo que tem qualidade, que acredita ser bom de ser produzido, que tenha uma ótima história para ser contada ao grande público. E por conta disso, a quantidade de títulos não é o forte da *El Deseo*, mas sim a qualidade de seus trabalhos. A lista de diretores produzidos por Almodóvar não chega a ser extensa, mas com certeza tem força: Lucrécia Martel, Guillermo del Toro, Alex de la Iglesia, Isabel Coixet, Paul Leduc, entre outros.

O cinema está presente na vida do homem Pedro 24 horas por dia, 7 dias por semana, 12 meses no ano. Esse amor pelo cinema é expresso, muitas vezes, quando insere em suas histórias, o próprio circo cinematográfico. A metalin-

guagem, recurso bastante usado por Almodóvar, é presente e marcante em seu cinema. Vira e mexe os bastidores de uma filmagem servem de cenário para suas histórias. A figura do diretor, do cineasta, é um personagem que muitas vezes reflete aquele que realmente está por trás das câmeras, comandando todo um grupo de pessoas. Em filmes como “A lei do desejo”, “Atme!”, “Má educação” e “Abraços partidos”, o set de filmagem está lá. Todos os elementos desse cenário (refletores, câmeras, estúdios) se fazem presentes. Inclusive os figurantes (técnicos, dublês, maquiadores) e os protagonistas (cineastas em fim de carreira, diretores iniciantes, atrizes voluptuosas, atores ambiciosos). Com o tempo, o próprio Pedro Almodóvar passou a ser referência para ele mesmo. Quando utiliza o recurso do filme dentro do filme, ele já passa a citar suas próprias criações. Ou melhor, passa a roubar de si mesmo aquilo que fez de melhor no cinema, e recria com um novo contexto.



Almodóvar e os seios de Sarita Montiel

por **Silvia Oroz**

Quando Almodóvar tinha uns oito anos deve ter visto o sucesso estrondoso de “*El último cuple*”, de Juan de Orduna e com Sarita Montiel. Ninguém acreditava na produção de conteúdo folhetinesco e choroso. Os distribuidores pensaram que não era um filme idôneo para uma boa acolhida do público. Depois de tentar distribuição em diversos lugares, a CIFESA — *Compañía Industrial del Filme Español* — topou, quem sabe devido a sucessos anteriores de seu diretor. Estes dados são importantes para entender que o gosto popular e os outros gostos não batem. O filme estreou sem nenhuma convicção e foi o público, espontaneamente, que o transformou em uma “obra mestra da bilheteria”. O filme ficou em cartaz 325 dias, quase um ano e se transformou em um fenômeno do cinema espanhol. O sucesso abrangeu também o público latino americano e a comunidade hispânica nos Estados Unidos. Sara Montiel converteu-se de um dia para outro na estrela do cinema espanhol. Certamente, Almodóvar foi ao cinema. Ele conta que era assíduo espectador, além de ter considerado a Montiel como uma de suas grandes divas. Quando ouviu o seguinte da boca da estrela, deve ter vibrado sem saber o porquê: “*Todos los amores empiezan siendo un capricho. Y ojala terminaran siendo una aventura.*” Uma obra prima do kitsch melodramático que deve ter semeado alguma coisa no diretor. Assim como a história de amores complicados e percursos sinuosos.

Outra coisa que deve ter chamado a aten-

ção da criança Almodóvar são os maravilhosos seios de Sara Montiel, que iniciaram a modernização do melodrama espanhol. Ver a estrela com um generoso decote, nunca visto antigamente, deve ter aguçado os sentidos de Almodóvar. Além do mais, em tecnicolor!!! Estava começando uma lenta transformação dos costumes espanhóis e, portanto, do melodrama e do cinema desse país. Os seios fartos da diva foram a ponta do iceberg que vai estourar, em mais ou menos, 1980, quando o “desbunde” espanhol, morto o Generalíssimo Franco, inunda o país com novos ares de liberdade anarquista, franqueza, independência. E sobre tudo com licença para tudo o que foi proibido durante os anos de chumbo do regime franquista.

Imagino que depois do “*El último cuple*”, veio a fase de Douglas Sirk, Nicholas Ray, William Wyler... Os beijos, as separações, as mortes, a sexualidade que todos esses diretores revelam, foram a fonte onde Almodóvar bebeu seu cinema. Mas ele fez uma coisa que estava ligada a seu tempo. Ele hibridizou o melodrama. Ele o transformou em um estilo impuro, como o espírito dos tempos exige. O melodrama “almodovariano” é uma fusão de estilos musicais, “*mise-en-scène*” diferentes que convivem pacificamente e constituem uma obra contemporânea. Nesse sentido, podemos dizer que o melodrama de Almodóvar é posto autônomo na perspectiva do uso de estéticas contaminadas por outros universos. Suas histórias se misturam, se corrom-



pem, se contaminam, se viciam. E sua estética acompanha a narração com uma impureza total. Há algum elemento mais impuro, que o *kisth* que cerca toda sua obra? Ou a mistura de gêneros sem pudor e com sentido de atualidade? Pois não há nada mais contemporâneo que a falta de barreiras genéricas, sexuais, amorosas...

E a narrativa cinematográfica de Almodóvar, quiçá, começa em um cinema de cidade pequena onde, com sua mãe, assistia extasiado aos seios de Sarita Montiel que o convidavam para alguma coisa pecaminosa.

“Em meus filmes falo de todas as coisas que fazem parte de minha experiência e da minha vida, e o cinema faz parte da minha vida e da minha experiência. Sou, como já disse, um espectador muito ativo. O cinema não é somente um refúgio, mas também um espelho no qual se projeta seu futuro. A sala de cinema é o refúgio dos solitários e dos assassinos.”

Pedro Almodóvar



Tudo sobre o desejo — O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar

All about desire — The passionate cinema of Pedro Almodovar

2001, Reino Unido. Duração: 50 minutos

De Nick Cory Wright

Documentário produzido para televisão com um olhar raro sobre a carreira do diretor Pedro Almodóvar e especialmente sobre os seus primeiros trabalhos. Narrado por Stephen Frears, o documentário tem depoimentos de Antonio Banderas, Carmen Maura, Penélope Cruz, Rossy de Palma, Victoria Abril, Woody Allen entre outros.

Um toureiro no Japão

por Carlos Alberto Mattos

Realizado depois do Oscar para “Tudo Sobre Minha Mãe” e antes do lançamento de “Fale com Ela”, o documentário “Tudo Sobre o Desejo — O Apaixonante Cinema de Pedro Almodóvar” é praticamente uma elegia ao cineasta espanhol. Não por acaso, o filme abre com Antonio Banderas o comparando a um deus — o deus do mundo que ele cria. Logo em seguida, Woody Allen dá as caras para afirmar que sua relação com Almodóvar mescla admiração e inveja. Daí em diante, uma sucessão de referências elogiosas constrói o perfil do diretor, da infância pobre na Extremadura (região predominantemente rural da Espanha) ao namoro — nunca concretizado — com Hollywood, na virada dos anos 1990 para 2000.

Parte importante do documentário é ocupada pelas irreverências inaugurais de Pedro na conjuntura de uma Espanha recém-saída do franquismo. Aquilo era como fazer suruba numa igreja. Em tal ambiente, uma carreira independente no cinema soava tão improvável quanto ser um toureiro no Japão e esse paralelo é citado por ele mesmo. Pena que não vejamos nenhum dos filminhos Super-8 que Pedro rodava para shows de travestis e puteiros de Madri. No entanto, marcam importantes presenças algumas improvisações um pouco posteriores, feitas com amigos em regime de poucos recursos e muita liberdade, e que inspirariam seus filmes da época da *movida madrileña*.

Almodóvar, o próprio, fala relativamente pou-

co e um tanto seriamente para a câmera de Nick Cory White, tendo ao lado a gigantesca vagina cenográfica de Fale com Ela. Quando o documentário foi feito, ele já havia trocado o tom frenético do início por aquele ar mais sóbrio e compenetrado. A postura nessa gravação mais recente contrasta, por exemplo, com a divertida entrevista dada nos anos 1980, a uma repórter da TV espanhola enquanto os dois eram atendidos num salão de beleza.

Seus filmes também passavam por essa inflexão, deixando para trás o humor mais gráfico e franco, e abraçando melodramas sobre morte, perda e superação. Não é nenhum crítico, mas seu irmão e produtor, Agustín Almodóvar, quem admite que seu estilo, com o tempo, ficou mais “acadêmico”. Pedro, logo em seguida, parece responder: “Cinema se aprende, sim... Mas não se ensina”. Numa simples frase, uma lição e tanto.

Almodóvar é caracterizado pelos colegas como ousado, meticuloso, exigente e às vezes difícil no trabalho. Em termos de depoimentos, o melhor do filme são as participações de Carmen Maura (impagável até em documentários), John Waters (“Somos almas gêmeas, católicos traumatizados com senso de humor”) e da mãe de Pedro, musa inspiradora de muitos personagens femininos do filho. Insinuando a cumplicidade que sempre os uniu, ela recorda como, desde bem pequeno, Pedrito sonhava em ser como Ava Gardner.

Algumas das cenas mais provocantes da filmografia de Almodóvar até 1999 ilustram esse rá-



pido retrospecto de sua carreira, da escatologia de “Pepi, Luci, Bom” às transas gays de “A Lei do Desejo”. Mesmo nos fragmentos curtos, seus personagens aparecem com a típica mistura de extravagância e naturalidade. Marginais e humanos como só os grandes criadores sabem dar à luz.

“Tudo Sobre o Desejo” não chega a ser o perfil que se espera de um artista como Almodóvar. Tem pouca inspiração e um formato televisivo de *talking heads* entremeados por cenas de filmes. Mas no contexto de uma mostra como essa, ajuda muito a estabelecer relações entre vida e obra, além de apontar a dinâmica de

uma trajetória. Mais que tudo, esse documentário é fruto da admiração dos norte-americanos pela obra do cineasta e da expectativa de um dia levá-lo a Los Angeles e ouvi-lo dizer: “Action!”.

Carlos Alberto Mattos é crítico e pesquisador de cinema, com passagens por O Globo, Jornal do Brasil, Estadão e outros veículos. Foi editor das revistas *Cinemais* e *Filme Cultura*. Coordenou a área de cinema e vídeo do CCBB-Rio entre 1989 e 1997. Publicou livros sobre sete cineastas brasileiros e o recente “Cinema de Fato - Anotações sobre Documentário”. Escreve em carmattos.com..



Filmes que marcaram época — Tudo sobre minha mãe

A film and its era: All About My Mother

2013. França. 52 minutos.
De Antoine de Gaudemar.

O diretor Pedro Almodóvar filmou “Tudo Sobre Minha Mãe” em 1999. Manuela, uma mãe solteira, perde seu filho de 17 anos em um acidente e começa a procurar pelo pai do garoto. O filme mostra retratos de diversas personagens femininas encarando suas vidas e suas tragédias pessoais. Não há um grande papel masculino neste filme, onde o mundo parece pertecer às mulheres. A produção se passa na Espanha dos anos 90, quando a libertação sexual e cultural transformou, em duas décadas, a mais antiga ditadura européia em um país ultramoderno, no qual, depois dos anos ‘movida’ em Madri, Barcelona se tornou a cidade mais bacana da Europa. Um mestre do mau gosto e da mistura de gêneros, grande fã de melodramas e tramas complexas, Pedro Almodóvar filma de acordo com uma estética particular: multicultural, neo-barroca, tão popular quanto de vanguarda, cafona e intelectual.

Filmes que marcaram época

por **Andréa Cals**

A série *Filmes que marcaram época* tem uma ideia simples, mas bem sucedida: é uma espécie de *making of* realizado anos após o lançamento de filmes que foram grande sucesso. Assim, temos muito mais do que um institucional sobre a produção, temos um documento que analisa a obra com mais profundidade, com informações diversas e às vezes inéditas, falando sobre a receptividade do filme, problemas ocorridos antes, durante e depois da estreia, podendo até conter algumas revelações que só puderam vir a público com o tempo.

O episódio *Tudo sobre minha mãe* não faz exatamente nenhuma revelação bombástica, mas é uma rica análise sobre o estilo do diretor espanhol a partir de seu mais famoso filme.

Almodóvar é um homem que ama o universo feminino. E naturalmente estou me referindo ao feminino que não necessariamente está presente na pessoa física de uma mulher, mas tudo o que está envolvido em seu universo: amor, maternidade, sensibilidade, erotismo, sexualidade, doação, histeria, superação, dedicação, cumplicidade, solidariedade e as variantes desses assuntos.

No episódio da série dedicada ao filme *Tudo sobre minha mãe*, descobrimos sobre a importância da própria mãe de Almodóvar na sua vida, de como a considera a grande responsável por sua formação, sua cúmplice. Ele relembra que desde sua infância o pai representa a “autoridade”, algo que o assusta e que o faz refugiar-se entre as mulheres da família. Essa não é uma informação

surpreendente, muito pelo contrário, mas confirma o porquê da fascinação do diretor, e contextualiza toda a sua obra.

É sempre pautado nesta influência que ele constrói os roteiros, e em *Tudo sobre minha mãe*, como o nome já explicita, a maternidade é a protagonista. O que me fascina nesse filme, é a construção barroca que Almodóvar faz a partir desse tema, envolvendo morte, teatro, religião, homossexualidade, prostituição e transgênero. Se você está chegando agora e não sabe do que estou falando, conto rapidinho: uma mãe perde o filho num acidente ocorrido enquanto ele tentava ganhar um autógrafa de uma grande atriz. Ela conhece uma freira que está grávida, e no decorrer da história, ambas descobrem que o pai dos dois filhos envolvidos é o mesmo homem, que na verdade é uma travesti. Bem, só aqui já cabem várias exclamações, não? E olha que o roteiro ainda tem outras tramas paralelas.

Graças ao episódio da série *Filmes que marcaram época*, descobrimos o porquê de Barcelona ser escolhida como cenário dessa história, a relação da equipe com os transexuais, a mão firme do diretor que acompanha cada detalhe da produção, e da sua habilidade junto aos atores. Pedro Almodóvar também fala dos personagens inspirados em pessoas reais, e revela a história de Agrado, interpretado pela atriz transexual Antonia San Juan: “Encontrei alguém já ‘pronto’ com este nome, Agrado, impossível criar um nome maravilhoso como esse, não sou tão talentoso assim”.

Transgressor que é, ainda que venha de uma família tradicional, a Pedro interessa falar de uniões que suplantam o sexo, o gênero. Quer falar daquelas que são rejeitadas pela sociedade, mas que são baseadas no afeto, na solidariedade, no amor, e, nas suas palavras, aquelas que serão as famílias do futuro.

Sobre isso, comenta a atriz Antonia San Juan: “Há um trabalho para a tolerância (...). Ele tenta fazer com que o que está estabelecido como “anormal”, seja mostrado como um cotidiano normal”.

O filme foi rodado em 1999, mas como dizem os espanhóis, “me encanta” a atualidade de sua abordagem. A naturalidade com que as personagens vivem suas vidas fora do eixo — com todas as suas contradições, certezas e fragilidades que lhes cabe, esse triângulo amoroso entre uma travesti (Lola) e duas mulheres (Manuela e Rosa) — e uma delas ainda é freira! Olha quantos tabus na mesma sinopse. É como diz sua produtora: “Só num filme de Pedro Almodóvar pode se encontrar uma história dessas”.

Ou, o que concluiu Catherine Deneuve ao sair da *première* do filme em Cannes, “Pedro tem razão, os homens não são necessários”*.

Lola (ao pegar o bebê) — “Venha com papai. Posso beijá-lo?”

Manuela — “Claro, mulher!”

Andréa Cals é curadora e de festivais de cinema brasileiro. É criadora e apresentadora do programa radiofônico semanal especializado em cinema brasileiro, CINEMA EM SINTONIA. Coordenadora e apresentadora por dez anos da Mostra *Première* Brasil do Festival do Rio

*Publicado em *El País*, por Juan Cueto, em 4/12/2004.







Quarta Parte

Dom Almodóvar de La Mancha

Dom Almodóvar de La Mancha*

por Angélica Coutinho

O romance moderno espanhol foi fundado pelas mãos de Miguel de Cervantes e por sua maior criação: el ingenioso hidalgo Alonso Quijano. Conhecido mundialmente como Dom Quixote, ele partiu de La Mancha montado em Rocinante, ao lado do fiel escudeiro Sancho Pança, para lutar contra moinhos de vento e injustiças. As fantasias dos romances de cavalaria embalavam seus sonhos.

La Mancha geraria outro filho ilustre. Também “Caballero” pelo sobrenome materno, ele nasceu Pedro. Terceiro filho do caixeiro-viajante Antonio e de Francesca, conhecida como Paca, o menino veio ao mundo em Calzada de Calatrava em data incerta, como é próprio das fantasias: algumas fontes afirmam 25 de setembro de 1949, outras assinalam o ano de 1951 ou até mesmo, 1952.

Na casa dos Almodóvar, já havia duas meninas – Antonia e Maria Jesus. O outro rapaz do grupo chegaria alguns anos depois – Agustín. A família estava estabelecida na região porque o patriarca Antonio vinha de uma longa tradição familiar de caixeiros-viajantes que transportavam vinho de Calzada para El Centenillo, uma pequena cidade da Andaluzia, a 50 quilômetros. No entanto, ele viria a ser também último representante da linhagem. O surgimento de estradas e veículos automotores na década de 60, fez com que os Almodóvar se mudassem para

Orellana La Vieja, na Extremadura.

Os moinhos de vento ficavam para trás, mas o menino Pedro, na época com oito anos, jamais esqueceria a identidade “manchega” que chegou a considerar um fardo. Em uma entrevista em 1986, declarou: “Lá, a vida tinha em sentido menor. Uma região onde as pessoas não trabalhavam por prazer. Se você tinha dinheiro, não o usava para curtir a vida, mas para comprar mais e mais terras. A austeridade era horrível”.

Mas a vida não era melhor em Orellana de La Vieja. A vizinhança era pobre, a família Almodóvar vivia em situação precária e a região era tão sem cores como em La Mancha. Mas foi ali, pelas mãos de sua mãe, que Pedro aprendeu as primeiras lições sobre a importância da fantasia na vida das pessoas. Francesca Caballero abriu um negócio de leitura e escrita de cartas para complementar o salário do marido. Ao menino Pedro cabia escrever e a mãe ler, sempre enchendo de fantasias “as frestas das cartas” para alegrar os ouvintes, como descreve Almodóvar no texto “O último sonho de minha mãe”: “Essas improvisações continham para mim uma grande lição. Estabeleciam a diferença entre ficção e realidade; mostravam como a realidade necessita da ficção para ser mais completa, agradável, mais fácil de viver”.

Naquele momento, a realidade de Pedro ainda era sem energia elétrica e com um chão de

*Este texto foi escrito a partir da leitura do livro “Conversas com Almodóvar”, de Frédéric Strauss, publicado pela editora Zahar; e do livro “Pedro Almodóvar”, da série Masters of cinema, escrito por Thomas Sotinel para editora Cahiers du Cinema.

terra batida. As primeiras cores vieram do catálogo do grande magazine espanhol El Corte Inglés através do qual a mãe e as irmãs faziam encomendas para casa. Naquelas páginas, com belas fotos dos artigos à venda, ele despertou para a estética e a literatura. Aos nove anos, começou a encomendar livros, os best-sellers que estavam disponíveis, sem qualquer referência ou recomendação. Sua incursão pelo cinema também começou assim: aos dez anos mesma época em que foi enviado ao Colégio de Padres Salesianos, em Cáceres. Naquela época – e não só na Espanha –, a vida religiosa era uma alternativa para os filhos de famílias pobres ascenderem socialmente. E os Almodóvar foram convencidos que o pequeno Pedro poderia se tornar padre.

Afinal, na aldeia onde vivera até então, a oportunidade de ver filmes era rara, mas em Cáceres havia sala de cinema, na rua de seu colégio. Na tela se misturavam a comédia americana da época – Blake Edwards, Billy Wilder – com a Nouvelle Vague francesa – Truffaut, Godard – e o neo-realismo italiano – Visconti, Antonioni. “Quando vi *A aventura* fiquei perturbado, e disse para mim mesmo: ‘Meu Deus, esse filme fala de mim’, o que era muito extravagante, porque eu não sabia o que era a burguesia, eu era uma criança. Mas o filme falava do tédio, e isso eu sabia muito bem o que era, nas profundezas da minha província”, afirma Almodóvar em entrevista a Frédéric Strauss. Ao mesmo tempo, segundo o cineasta, os padres tentavam formar o seu es-

pírito, “moldando-o com uma tenacidade muito religiosa”. No entanto, ele tinha a impressão de que, na verdade, merecia o inferno por ver “*Clamor do sexo*”, de Elia Kazan, ou *Gata em teto de zinco quente*, de Richard Brooks e aceitava, resignado, o castigo.

Mas a resignação e os sentimentos descobertos na sala escura não foram os únicos elementos que povoaram a vida de Almodóvar entre os 10 e os 12 anos. Foi o período em que também, ele perdeu a fé e testemunhou o abuso sexual na escola de padres. Em entrevista à Núria Vidal, para o livro *El cine de Pedro Almodóvar*, de 1989, ele afirmou: “Era um fonte de sofrimento porque você deve descobrir o sexo naturalmente, não brutalmente. Por dois ou três anos, eu não podia ser deixado sozinho, por puro medo”.

Havia medo, tédio e também solidão. Pedro não encontrava, entre seus colegas de Liceu, a possibilidade de troca de ideias. Aos 10 anos, ao conversar com os colegas sobre a forte impressão que o filme *A fonte da donzela*, de Ingmar Bergman, deixara nele, foi olhado com estranhamento. Era preciso ser paciente porque como disse: “Até encontrar o universo ao qual pertencia, foi preciso esperar alguns anos”. E eles só chegaram ao final dos anos 1960, quando já formado avisou à família que partiria para Madri onde sua irmã Maria Jesus vivia com o marido, membro da Guarda Civil.

A capital foi a porta para novas descobertas. A literatura latino-americana, em 1968, vivia seu

grande sucesso – e Pedro lia o que caía em suas mãos. A Cinemateca de Madri estava repleta de clássicos até então desconhecidos – e Pedro ia todos os dias ver os filmes. Havia a ditadura franquista, mas também existia uma vida clandestina na qual Pedro se sentia perfeitamente à vontade. Ele viajou para Paris e Londres, deixou o cabelo crescer e trabalhou como figurante em um filme que precisava de vários hippies. Mas ainda não era o suficiente e, em 1969, depois do serviço militar na Força Aérea, Pedro arrumou um emprego na Companhia Telefônica. Pode parecer um tanto tradicional, mas foi mais um processo de aprendizagem: “Na Telefônica, minha presença era por si mesma escandalosa: tinha cabelos compridos e não me vestia como os outros. Tinha realmente uma vida dupla. Das nove às cinco fazia trabalho administrativo, e à noite era completamente diferente. Esses anos foram muito importantes, porque foi na Telefônica que colhi informações muito concretas sobre a pequena burguesia urbana espanhola, que nunca teria podido observar tão bem em nenhum outro lugar. Essa descoberta marcou meu cinema, pois até então eu só conhecia a classe pobre e rural da sociedade”. E lá, Pedro trabalhou por 12 anos – ele só saiu do emprego depois do lançamento de “Labirinto de paixões”.

Nos primeiros anos em Madri, Pedro dedicou-se à escrita até descobrir o Super 8. Comprou uma câmera e sua narrativa passou a ter outros elementos. Elementos que descobriu por

conta própria – já que Franco havia fechado a escola de cinema em 1971 – nas telas por onde passavam filmes experimentais, na amizade com artistas plásticos de Barcelona e no underground madrileno onde encontrou o grupo de teatro Los Goliardos, dirigido por Félix Rotaeta. Pedro colaborou na direção e fez pequenos papéis em peças como *As mãos sujas*, de Sartre, e *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca. A experiência foi fundamental para as performances que realizava por ocasião da exibição de seus curtas-metragens junto ao amigo Fabio de Miguel, cujo nome artístico era Fanny McNamara, e com quem formou uma dupla que gravou vários discos no início dos anos 80.

Mas o fundamental em sua relação com Los Goliardos foi o encontro com a atriz Carmen Maura. Uma relação que, segundo Pedro, poderia ter resultado em uma história melodramática, ideal para uma comédia norte-americana dos anos 30, como descreve: “Carmen era a estrela e eu o meritório, o último a chegar à companhia, que trabalha por quase nada e tem de dar provas de que já é capaz de desempenhar um papel como verdadeiro profissional. Ficávamos assim em extremos opostos na companhia, mas Carmen estava muito fascinada por mim e passávamos muito tempo juntos em seu camarim. Olhava-a enquanto se preparava para o espetáculo, numa cerimônia que continuava a me fascinar muito nas atrizes. Enquanto se penteava e maquiava, eu lhe contava as histórias que escrevia

– e escrevia muitas”. Uma delas era a fotonovela *Erecciones generales*, um roteiro em quadri-nhos que Pedro havia escrito para a revista *El Víbora*, da qual participava seu amigo desenhista Mariscal. Uma fotonovela que ele define como muito punk, muito agressiva, muito obscena e muito cômica que Carmen sugeriu transformar em roteiro para o cinema e Pedro quis filmar em Super 8.

Ele já havia rodado um longa-metragem no formato – *Folle... Folle... Fólleme Tim!* – mas todos na companhia de teatro achavam que era hora de investir em um filme em 16mm. Carmen e Félix começaram uma campanha entre amigos e conseguiram reunir meio milhão de pesetas. De posse do pequeno orçamento e com uma equipe de novatos, Pedro filmou ao longo de um ano e meio, já que tudo dependia do tempo e do dinheiro disponível, e criou um método próprio: “O modo pelo qual fomos obrigados a filmar me deu imediatamente uma grande experiência em relação aos códigos de narração cinematográfica; em tais condições, a questão do efeito de continuidade, por exemplo, já não é de todo um problema. A falta de meios dá uma liberdade de criação que se consegue em geral com muita dificuldade, e por vezes não se consegue de modo algum, numa produção normal. *Pepi, Luci, Bom* é um filme repleto de defeitos; quando um filme tem apenas um ou dois defeitos ele é só um filme imperfeito, ao passo que quando esses defeitos atingem uma grande profusão isso se torna um estilo”.

Erecciones generales já havia se transformado em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. A ditadura havia acabado com a morte de Francisco Franco em 1975. Pedro já tinha a companhia do irmão Augustín em Madri desde 1972. A *Movida Madrileña* já era um fenômeno artístico e social capitaneado por desenhistas como Javier Mariscal, grupos teatrais como *Los Goliardos* de Félix Rotaeta e Carmen Maura e cineastas como Pedro Almodóvar. Não havia mais aquela sensação de solidão e isolamento da infância: Pedro agora tinha interlocutores e escrevia a história de sua vida através dos filmes que passou a realizar deixando definitivamente a *La Mancha* de sua infância para trás. E mesmo quando retornou a sua aldeia, Pedro a recriou nas telas com uma palheta de cores totalmente diversa, olhando-a com melancolia e humor: “Desde muito pequeno, tudo o que me rodeava na minha aldeia era uma espécie de lista de todas as coisas que eu não queria fazer na minha vida, coisas contra as quais lutaria no futuro”.

Lutou como seu conterrâneo Quixote. Compartilharam a fantasia como arma. E assim como outro “caballero”, Pedro Almodóvar inscreveu na história da cultura mundial um capítulo inovador vindo de *La Mancha*, a terra dos moinhos de vento.





Santo gazpacho!

No auge da loucura da trama de “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, um simples item da culinária espanhola faz toda a diferença no filme de Pedro Almodóvar. O gazpacho nunca foi visto (ou tomado) da mesma forma desde então. Uma sopa fria feita com tomates, o gazpacho turbinado de Pepa, personagem de Carmen Maura, causou furor mundo afora.

A gastronomia está muito presente no cinema de Almodóvar, seja através de um gazpacho servido com soníferos, seja uma mãe batalhadora, que encara o fogão de um restaurante para conseguir uma vida melhor, como foi visto em “Volver”. Há um momento em “Tudo sobre minha mãe” que as bravas mulheres da trama se reúnem diante da mesa de jantar para falar de

suas vidas. E isso se faz presente também em “A flor do meu segredo”, quando a personagem de Marisa Paredes encontra sua mãe e irmã.

Selecionamos alguns pratos típicos do país de Almodóvar, já degustados pelos seus personagens ou que fazem parte de sua vida, por ser a comida típica da região de La Mancha. Por isso, curta não só os filmes de Pedro Almodóvar nos cinemas, mas também saboreie a maravilhosa culinária espanhola.

Pisto Manchego

Ingredientes

Azeite

Sal

1 pitada de açúcar

2 abobrinhas

2 pimentões verdes

1 pimentões vermelhos

1 Kg. de tomates maduros

1 cebola

Modo de preparo

Picar cebola, abrir pimentões retirar parte branca e sementes, picar. Colocar um pouco de azeite numa frigideira, refogar bem em fogo baixo, mexendo sempre. Cortar abobrinhas em cubos, adicionar ao refogado. Adicionar tomates sem pele e picados também, o refogado deve terminar quando os ingredientes estiverem cozidos. Finalizar com sal, açúcar e pimenta, e mais azeite.

Gazpacho

Ingredientes:

8 pimentões vermelhos

5 pimentões verdes

8 tomates

1 cebola

1 pepino

Azeite q,b

Sal

Modo de preparo:

Abrir pimentões, retirar parte branca e sementes. Cortar tomates, retirar olho do tomate. Descascar e retirar o meio do pepino. Bater tudo na thermomix até estar bem triturado, passar pelo chinoix.



Coca de Pan

Ingredientes:

Ciabata

Tomate ralado

Sal

Azeite

Modo de preparo:

Cortar pão ao meio, retirar miolo, dourar no forno 200°C, por aproximadamente 2 min.

Passar tomate ralado, finalizar com sal e azeite.



Paella valenciana



Ingredientes:

370g de camarão ferro VM
250g de lula
250g de polvo pré-cozido
250g de mexilhão cozido
250g de filé de peixe
1200g de lagosta
250g de camarão Pitu
150g de filé de frango
150g de lombo de porco
10ml de azeite de oliva
40g de alho
25g de pimentão verde
15g de pimentão vermelho
160g de tomate
6g de sal
110g de cebola
1 folha de louro
6g de páprica doce
2g de páprica picante
6g de tempero Knorr
400 ml de caldo de peixe
6g de açafrão espanhol
450g de arroz
10g de salsa
130g de ervilha

Modo de preparo:

Higienizar os camarões ferro e limpá-los totalmente, reservando 8 unidades com casca, cabeça e rabo

para decoração;

Deixar os camarões pitu inteiros, reservando-os para decoração;

Higienizar as lagosta, retirá-las da casca, limpá-las e cortá-las em 2 ou 3 pedaços, reservando 2 unidades com casca, cortada ao meio para decoração;

Higienizar e cortar as lulas e o polvo em rodela;

Higienizar e cortar o filé de peixe, o filé de frango

e o lombo de porco em cubos pequenos;

Higienizar e cortar a cebola em brunoise (quadrados pequenos);

Higienizar e cortar o pimentão verde em brunoise, e o pimentão vermelho em tiras de 1 cm de espessura para decoração;

Higienizar e cortar o alho émincer (lâminas finas);

Higienizar e picar a salsa;

Higienizar e cortar o tomate brunoise.

Procedimentos de preparação do fundo da paella:

Em uma paelheira, aquecer o azeite e dourar o alho e o louro;

Refogar a cebola, os pimentões e o tomate;

Adicionar o sal, o tempero Knorr, a páprica doce e picante.

Adicionar o filé de frango e o lombo de porco, e deixar em cocção por 10 minutos;

Adicionar a lula, e deixar em cocção por 2 minutos;

Adicionar o filé de peixe, o mexilhão, o camarão, o polvo, a lagosta;

Adicionar o arroz, o açafrão e o caldo de peixe, distribuir os ingredientes uniformemente na panela, decorar, alternando, os camarões pitu, os camarões ferro, as 4 metades da lagosta com casca

e a ervilha, tampar e deixar em cocção em fogo brando por 30 a 35 minutos;

Finalizar a decoração com os pimentões vermelhos cortados em tiras, e a salsa picada.

Servir imediatamente.

Ingredientes (creme inglês):

500 ml leite
150g gemas
100g açúcar
1 fava de baunilha

Modo de preparo:

Levar ao fogo leite com fava de baunilha até chegar à temperatura de 80°C. Bater gemas com açúcar até formar um creme esbranquiçado e sem vestígios de açúcar. Fazer temperagem nas gemas (mexendo sem parar adicione duas conchas do leite quente e depois aos poucos passar tudo para panela). Levar novamente ao fogo até chegar à 80°C novamente. Passar por chinoix, despejar creme em um bowl com gelo embaixo (fora do bowl), para rapidamente esfriar o creme.

Ingredientes (brioche):

1Kg farinha
10g de sal
140g açúcar
40g fermento
7 ovos
150ml água
250g manteiga
150ml leite

Modo de preparo:

Bater todos os ingredientes na batedeira, por último a manteiga e o fermento. Deixar descansar até dobrar de tamanho. Levar ao forno 170°C, por 15 min, em forma de bolo inglês. Cortar brioche em bastões. Deixar de molho no leite temperado.

Ingredientes (leite temperado):

1 litro de leite
2 paus de canela
Casca de 2 limões

Modo de preparo:

Ferver tudo. Deixar brioche de molho.

Montagem:

Colocar no fundo do recipiente creme inglês, dispor brioche, salpicar açúcar mascavo e queimar com maçarico.







Cronologia

1951

Em 25 de setembro, nasce Pedro Almodóvar em Calzada de Calatrava, La Mancha. Fontes anteriores a 1990 – a biografia de Boquerini e o dicionário Cine Español publicado em 1989 pelo Ministério da Cultura – indica a data de 1949.

1960

A família de Almodóvar, que havia deixado La Mancha e ido para Extremadura, manda Pedro para o Colégio de Padres Salesianos, em Cáceres.

1967

Pedro parte para Madri. Os primeiros cinemas experimentais e de arte abrem na capital.

1969

Ele consegue um emprego administrativo na Telefônica, no qual ficará por mais de 10 anos.

1970

Ele encontra o grupo de teatro underground Los Goliardos e conhece o diretor Félix Rotaete, que será seu ator e produtor, e uma das atrizes Carmen Maura.

1971

Fechamento da escola pública de cinema que só reabrirá depois da morte de Franco.

1972

Agustín Almodóvar, chamado de Tinín, junta-se a Pedro em Madri.

1974

Pedro filma o primeiro curta-metragem em Super 8.

1977

Eleições gerais na Espanha. Almodóvar começa a escrever *Erecciones generales* com a ideia de transformá-la em uma fotonovela. Em novembro, o Decreto Real 3.071 termina com a censura a filmes iniciada por Franco.

1978

Filma *Folle... Folle... Fólleme Tim!*, um longa-metragem em Super 8 e *Salomé*, seu primeiro filme em 16mm com atores profissionais.

1979

Em junho, termina de filmar *Erecciones*, agora com o título *Pepi, Luci, Bom* e outras garotas de montão. Em outubro, o filme estreia em dois cinemas de Madri, depois de ser apresentado em San Sebastian, em setembro.

1981

Los Alphaville, templo do cinema de Madri, anuncia que irá coproduzir o segundo longa-metragem de Almodóvar, *Labirinto de Paixões*.

1982

Em setembro, *Labirinto de paixões* é exibido no Festival de San Sebastian. Em outubro, quando o partido Socialista ganha as eleições, Pilar Miró é designada "Diretora-Geral do Cinema" e inicia um sistema estatal de apoio à produção cinematográfica.

1983

Em setembro, *Maus hábitos*, exibido fora de competição em Veneza, é recebido entusiasticamente pelo público. Em dezembro, Almodóvar faz um concerto de Ano Novo no Rock-Ola, um lugar de destaque da Movida, com Fanny McNamara e Alaska.

1984

Em outubro, *O que fiz eu para merecer isto?* estreia em Madri e tem uma premiére em Nova Iorque.

1986

Em março, *Matador* estreia em Madri.

1987

Em fevereiro, *A lei do desejo* faz sucesso no 37º Festival de Cinema de Berlim. Em julho, uma praça de Calzada

de Calatrava é batizada com o nome de “Pedro Almodóvar” e o filme *O que fiz eu parra merecer isto?* é exibido no evento. Em novembro, *Mulheres à beira de um ataque de nervos* é filmado em Madri.

1989

Em fevereiro, *Mulheres á beira de um ataque de nervos* recebe dezesseis indicações para o Goya. O filme ganha cinco prêmios e é indicado para o Oscar de melhor filme estrangeiro.

1990

Em janeiro, primeira exibição de *Ata-me!* no cinema Fuencarral, em Madri, na presença do Ministro da Cultura Jorge Semprún e outras autoridades. Em fevereiro, o filme é apresentado em Berlim onde é muito bem recebido. Em abril, a Miramax, a distribuidora americana de *Ata-me!* começa uma campanha contra a classificação do filme como X, categoria de filmes pornôs. Em novembro, Antonio Banderas anuncia que não quer ser o protagonista de *De salto alto* e vai para Hollywood. O início das filmagens é adiado.

1991

Em fevereiro, Almodóvar anuncia que substituiu Banderas por Miguel Bosé. Em outubro, *De salto alto* estreia na Espanha.

1992

Pela primeira vez, *El Deseo* produz um filme não dirigido por Almodóvar: é *Acción mutante*, de Alex de la Iglesia. Em agosto, Almodóvar assina a petição a favor do Tratado de Maastricht, apoiado pelo Ministro da Cultura da França, Jack Lang.

1993

Em março, *De salto alto* ganha o César de melhor filme estrangeiro. Em maio, Começam as filmagens de *Kika* com um orçamento de 700 milhões de pesetas. *Kika* é lançado em outubro. No dia seguinte, sai crítica negativa no *El País*.

1994

Em abril, a ameaça de uma classificação NC17 – semelhante a classificação X – para *Kika*, nos Estados Unidos, faz Almodóvar enviar uma carta para a imprensa americana na qual se diz “insultado” por essa forma de censura. Em novembro, dois meses antes de iniciar as filmagens de *A flor do meu segredo*, Ana Belén, que seria

a protagonista, é substituída por Marisa Paredes.

1995

Filmagens de *A flor do meu segredo* em Madri entre fevereiro e abril. Em setembro, o filme é apresentado no Festival de San Sebastián, primeiro para a imprensa, depois para um público de três mil pessoas que o ovacionam. Três dias depois, o filme estreia em Madri. Em dezembro, *A flor do meu segredo* tem um público de 920 mil espectadores na Espanha e alcança 500 milhões de pesetas em receitas.

1996

Em julho, Almodóvar e mais 88 diretores espanhóis reagem ao discurso do Ministro da Cultura, um membro do recém eleito governo de Aznar: O ministro afirma que “os últimos 13 anos – período do governo de Felipe González – foram os piores na história do cinema espanhol. Em agosto, relançamento de verão do filme *Maus hábitos*.

1997

Começam as filmagens de *Carne trêmula* em janeiro. Três semanas depois, Liberto Rabal substitui Jorge Sanz no papel de Victor. *Carne trêmula* é lançado em outubro na Espanha. No mesmo mês, tem premiére do filme no Festival de Nova Iorque.

1998

Em setembro, começam as filmagens de *Tudo sobre a minha mãe* com um orçamento de 700 milhões de pesetas.

1999

Première de *Tudo sobre a minha mãe* em Barcelona em abril. No mês seguinte, pela primeira vez, um filme de Almodóvar é apresentado em uma competição no Festival de Cannes e Almodóvar ganha o prêmio de melhor diretor. Em setembro, morre Francesca Caballero, mãe de Almodóvar.

2000

Tudo sobre a minha mãe ganha sete Goyas. Em fevereiro, ganha o César de melhor filme estrangeiro. Mesmo prêmio ganho no Oscar, no mês seguinte. Depois de fazer vários testes com jovens atores para o papel de drag em *Má educação*, Pedro acaba abandonando temporariamente o projeto para preparar *Fale com ela*. Em setembro, participa de manifestações contra ações terroristas do ETA, grupo separatista basco.

2001

Em junho, começa a filmar *Fale com ela* no Théâtre de La Ville, em Paris, com as sequências de dança coreografadas por Pina Bausch. Em julho, as sequências de tourada provocam protestos de manifestantes contra a prática.

2002

Em fevereiro, em artigo no *El País*, Almodóvar anuncia que a pós-produção de *Fale com ela* se encerrou. No mês seguinte, o filme é lançado na Espanha.

2003

Em fevereiro, Almodóvar participa de protestos contra a intervenção americana no Iraque. Em março, ganha o Oscar de melhor roteiro original para *Fale com ela*, mas é ignorado pelo Goya. Em junho, começa a filmar *Má educação*.

2004

Má educação é lançado na Espanha. Em maio, o filme abre o 58º Festival de Cannes, mas fora de competição.

2005

Pedro e Agustín Almodóvar se retiram da Academia Espanhola de Cinema por não concordar com a votação dos prêmios. Ele retorna dois anos depois com a mudança no sistema. Em julho, começa a filmar *Volver* que Almodóvar descreve como "um filme parecido com *Indiana Jones*, só que é sobre aventuras domésticas".

2006

Volver estreia na Espanha, depois de uma pré-estreia em Puertollano, em La Mancha. Em abril, a Cinemateca francesa realiza uma mostra dos filmes de Almodóvar. *Volver* é exibido em Cannes. O júri, presidido por Wong Kar-Wai, dá a *Volver* os prêmios de melhor roteiro e de interpretação feminina para todo o elenco de mulheres, incluindo Carmem Maura e Penélope Cruz. Em outubro, Almodóvar ganha o prêmio de artes Príncipe de Astúrias.

2007

Em Janeiro, *Volver* ganha cinco Goyas.

2008

Em fevereiro, Almodóvar anuncia que comprou os direitos da autobiografia *Decídme cómo es un árbol*, do poeta comunista Marcos Ana, que viveu por 20 anos nas prisões de Franco. Em uma coletiva de imprensa,

em maio, Almodóvar informa o início das filmagens de *Abraços partidos* em Madri e e Lanzarote, nas Ilhas Canárias. Almodóvar anuncia a celebração da ficção e beija Lluís Homar na boca. Termina em setembro a mais longa filmagem da carreira de Almodóvar.

2009

Em fevereiro, o Canal Plus, da Espanha, exhibe *La Concejala antropófaga*, curta-metragem feito no set de *Abraços partidos*. Em março, o filme é lançado na Espanha e, em maio, apresentado na competição do Festival de Cannes. Em agosto, Almodóvar entra em um debate com o Vaticano sobre o conceito de família e adverte ao Papa: "Vá para rua e veja: a família pode ser de pais separados, cross-dressers e transexuais."

2010

Filma *La piel que habito*, voltando ao set com Antonio Banderas depois de 20 anos.

2011

A pele que habito é exibido em Cannes. Na Espanha, Elena Anaya ganha o prêmio Jose María Forqué de melhor atriz protagonista. No Brasil, é realizada a Mostra *El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*; no Rio de Janeiro e em Brasília.

2012

A pele que habito acumula prêmios, entre eles o Goya de Melhor música original para Alberto Iglesias; ator revelação para Jan Cornet; interpretação feminina para Elena Anaya; melhor maquiagem e cabeleireiro para Kar-mele Soler; David Martí, Manolo Carretero e o Bafta, do Reino Unido, de melhor filme estrangeiro.

Pedro Almodóvar começa a filmar *Os amantes passageiros*, quase todo em estúdio e pela primeira vez utiliza câmeras digitais.

2013

Os amantes passageiros é o filme de abertura do Festival Internacional de Cine de Transilvania (Transilvania); Festival Internacional de Cine de Estambul (Hungria); Festival de Cine Español de Nantes (França), 2013 – Apertura; LA Film Festival (EUA); Festival Internacional de Cine de Melbourne (Austrália) e foi exibido no London Spanish Film Festival (Reino Unido).

Os amantes passageiros é lançado comercialmente em

vários países do mundo.

No Brasil, é realizada a Mostra El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar, em Curitiba.

2014

Pedro Almodóvar participa do Festival de Cannes para assistir a estreia do filme argentino “Relatos selvagens”, produzido pela El Deseo. No fim do ano, comemora a indicação do filme para o Oscar de melhor filme estrangeiro. Em novembro, estreia em Londres, a versão teatral de “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, um musical que ficou em cartaz até maio de 2015.

2015

Em maio, Pedro Almodóvar inicia as filmagens de “Silêncio”, definido no site da produtora El Deseo como um filme que fala do “destino inevitável, do complexo de culpa e do mistério que nos faz abandonar as pessoas que amamos apagando-as de nossas vidas como se nunca houvesse significado nada”. “Silêncio” acompanha a vida de Julieta, vivida por Emma Suárez e Adriana Ugarte, ao longo de 30 anos.

Em julho, começa a quarta edição da mostra “El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar” na Caixa Cultural em Brasília.

Estreia em novembro, no Teatro Procópio Ferreira em São Paulo, o musical “Mulheres à beira de um ataque de nervos” com Marisa Orth encabeçando o elenco, e direção de Miguel Falabella.

2016

A produtora El Deseo, criada por Pedro Almodóvar e seu irmão Agustín, comemora 30 anos de fundação.

O Cine SESC Palladium, em Belo Horizonte, recebe de 1º de março a 17 de abril, a 5ª edição da mostra “El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar”.

Em 8 de abril, Pedro Almodóvar lança na Espanha seu 20º longa-metragem: Julieta. Anteriormente chamado de Silêncio. O filme integra a programação do Festival de Cannes e concorre à Palma de Ouro.

Entre 29 de novembro e 17 de dezembro, o MoMA de Nova York realiza uma retrospectiva com toda a obra de Pedro Almodóvar, que prestigia o evento participando de um encontro com o público.

2017

“Julieta” é indicado para sete prêmios Goya 2017, da Espanha, e a atriz Emma Suárez é premiada por sua performance. Também foi indicado como melhor filme no Bafta, da Inglaterra.

A retrospectiva “Marzo Todo Almodóvar” exibiu os 20 filmes dirigidos pelo cineasta, de 3 a 31 de março. O evento é uma iniciativa da Filmoteca Española com a produtora El Deseo e aconteceu no icônico Cine Doré, em Madri, que já foi cenário de filmes do diretor.

A Caixa Cultural Recife recebe a 6ª edição da mostra “El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar”.

Pedro Almodóvar é convidado a presidir o júri do 70º Festival de Cinema de Cannes e comenta: “Sinto-me grato, honrado e um pouco atordoado. Estou ciente da responsabilidade que é ser presidente do júri e espero estar à altura do cargo. Posso apenas afirmar que me entregarei de corpo e alma à missão, ao mesmo tempo um privilégio e um prazer”.



Quer saber tudo sobre minha mãe?

Então fale com ela, antes que os abraços sejam partidos

*Por um ataque de nervos, que kikam prá lá, que kikam pra cá
Almodóvar da alma voraz, das cores e sentimentos que explodem
que faz gritar Pepi, Luci , Bom de salto alto e bom som
Áta-me! Áta-me! Matador!*

*Deixe trêmula minha carne, num labirinto de paixão
onde escondo a flor do meu segredo, a lei do meu desejo
meus maus hábitos, minha má educação
Espalha a Espanha para todo o mundo
Espelha a Espanha com diferente beleza
O ser humano sendo profundo
Se é Almodóvar, Volver com certeza*

Igor Cotrim

Filmografia

Curtas-metragens

Dos putas o historia de amor que termina in boda, 1974

Super 8, 10'

La caída de Sodoma, 1974

Super 8, 10'

Film político, 1974

Super 8, 4'

Blancor, 1975

Super 8, 5'

Homenaje, 1975

Super 8, 10'

El sueño o la Estrella, 1975

Super 8, 12'

Muerte en la carretera, 1976

Super 8, 8'

Sea caritativo, 1976

Super 8, 5'

Trailer para “¿Quién teme a Virgínia Woolf?”, 1976

Super 8

Las tres ventajas de ponte, 1977

Super 8

Sexo va, sexo viene, 1977

Super 8, 17'

Salomé, 1978

16mm, 12'

Trailer para “Amantes de lo prohibido”, 1985

35mm, 20'

La concelaja antropófoga, 2008

35mm, 7'

Longas-metragens

Foda... Foda... Foda-me, Tim

(Folle... Folle... Fólleme Tim!), 1978

Roteiro: Pedro Almodóvar. Elenco: Carmen Maura.

Duração: 1h30m

Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão,

(Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón), 1980

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Paco Femenía. Som: Miguel Polo. Montagem: Pepe Salcedo. Elenco: Carmen Maura (Pepi), Olvido Gara “Alaska” (Bom),

Eva Siva (Luci), Félix Rotaeta (policial), Kiti Manver (cantora), Julieta Serrano (atriz), Concha Gregori (Charito), Cecilia Roth (apresentadora). Produção: Pepón Corominas, para Figaro Films. Duração: 1h20.

Labirinto de paixões

(Laberinto de pasiones), 1982

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Ángel Luis Fernández. Som: Martin Müller. Montagem: José Salcedo. Cenários: Pedro Almodóvar, com a participação dos pintores e artistas plásticos Ouka Lele, Guillermo Pérez Villata, Costus, Pablo P. Mínguez, Javier P. Grueso, Carlos Berlanga, Fabio de Miguel. Canções: “Suck it to Me” e “Gran canga”, de Pedro Almodóvar. Elenco: Cecilia Roth (Sexilia), Imanol Arias (Riza Niro), Helga Liné (Toraya), Marta Fernández Muro (Queti), Fernando Vivanco (médico), Fanny McNamara (Fabio), Antonio Banderas (Sadec), Ángel Alcázar (Eusebio), Cristina Sánchez Pascual (amiga de Eusebio), Agustín Almodóvar (Hassan). Produção: Alphaville. Duração: 1h40.

Maus hábitos

(Entre tinieblas), 1983

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Ángel Luis Fernández. Som: Martin Müller, Armin Fausten. Montagem: José Salcedo. Cenários: Pín Morales, Roman Arango. Canções: “Salí porque salí”, “Dime”, “Encadenados”, cantadas por Sol Pilas. Elenco: Cristina S. Pascual (Yolanda), Julieta Serrano (madre superiora), Marisa Paredes (Irmã Sórdida), Carmen Maura (Irmã Perdida), Chus Lampreave (Irmã Rata de Esgoto), Lina Canalejas (Irmã Víbora), Mari Carrillo (a marquesa), Eva Siva (Antonia). Produção: Tesouro S.A. e Luis Calvo. Duração: 1h55.

Que fiz eu para merecer isto?

(¿Qué es hecho yo para merecer esto?), 1984

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Ángel Luis Fernández. Som: Bernardo Menz. Montagem: José Salcedo. Cenários: Pín Morales, Roman Arango. Guarda-roupa: Cecilia Roth. Música: Bernardo Bonezzi. Canções: “La bien pagá”, cantada por Miguel Molina, “Nur nicht

aus Liebe weinen”, cantada por Zara Leander. Elenco: Carmen Maura (Gloria), Ángel de Andrés López (Antonio), Chus Lampreave (a avó), Verónica Forqué (Cristal), Kiti Manver (Juani), Juan Martínez (Toni), Gonzalo Suárez (Lucas), Amparo Soler Leal (Patricia), Jaime Chávarri (o cliente de Cristal que faz um strip-tease), Katia Loritz (Ingrid Müller), Francisca Caballero (uma paciente no dentista), Agustín Almodóvar (um caixa do banco). Produção: Tesauro S.A. Duração: 1h42.

Matador

(Matador), 1985-86

Direção: Pedro Almodóvar. Idéia original: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar; com a colaboração de Jesús Ferrero. Fotografia: Ángel Luis Fernández. Som: Bernard Orthion, Tino Azores. Montagem: José Salcedo. Cenários: Roman Arango, José Morales, Joseph Rosell. Música: Bernardo Bonezzi. Canção: “Espérame en el cielo, corazón”, cantada por Mina. Elenco: Assumpta Serna (María Cardenal), Antonio Banderas (Ángel), Nacho Martínez (Diego), Eva Cobo (Eva), Julieta Serrano (Berta), Chus Lampreave (Pilar), Carmen Maura (Julia), Eusebio Poncela (comissário), Bibi Andersen (florista), Verónica Forqué (jornalista), Jaime Chávarri (padre), Agustín Almodóvar (policial). Produção: Andrés Vicente Gómez, Cia. Iberoamericana de TV, S.A. Duração: 1h36.

A lei do desejo

(La ley del deseo), 1986

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Ángel Luis Fernández. Som: James Willis. Montagem: José Salcedo. Cenários: Javier Fernández. Música: *Tango*, de Stravinsky, *Sinfonia no 10*, de Chostakovitch. Canções: “Lo dudo”, cantada por Los Panchos, “Ne me quitte pas”, cantada por Maísa Matarazzo, “Guardo che luna”, cantada por Fred Bongusto, “Dejame recordar”, cantada por Bola de Nieve, “Susan Get Down” e “Santanasa”, cantadas por Pedro Almodóvar e McNamara. Elenco: Eusebio Poncela (Pablo Quintero), Carmen Maura (Tina Quintero), Antonio Banderas (Antonio Benítez), Miguel Molina (Juan), Bibi Andersen (mãe de Ada), Manuela Velasco (Ada), Fernando Guillén (inspetor), Nacho Martínez (médico), Helga Liné (mãe de Antonio), Germán Cobos (padre), Agustín Almodóvar (advogado). Produção: El Deseo S.A. e Lauren Films S.A. Duração: 1h40.

Mulheres à beira de um ataque de nervos

(Mujeres al borde de un ataque de nervios), 1987

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaine. Som: Guilles Ortion. Montagem: José Salcedo. Cenários: Félix Murcia. Música: Bernardo Bonezzi. Canções: “Soy infeliz”, cantada por Lola Beltrán, “Puro teatro”, cantada por La Lupe. Elenco: Carmen Maura (Pepa), Fernando Guillén (Ivan), Julieta Serrano (Lucía), Antonio Banderas (Carlos), María Barranco (Candela), Rossy de Palma (Marisa), Kiti Manver (Paulina), Loles León (Cristina), Chus Lampreave (porteira), Guillermo Montesinos (motorista de táxi), Francisca Caballero (locutora de TV), Agustín Almodóvar (empregado da agência imobiliária). Produção: El Deseo S.A. Duração: 1h35.

Ata-me!

(¡Ata-me!), 1989

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaine. Som: Goldstein e Steinberg, S.A. Montagem: José Salcedo. Cenários: Ferrán Sánchez. Música: Ennio Morricone. Canções: “Resistire”, de Carlos Toro Montoro e Manuel de la Calva Diego, “Canción del alma”, de Los Coyotes, cantada por Loles León, “Celos”, de Jacob Gade, Santanasa, de F. de Miguel, P. Almodóvar e B. Bonezzi. Elenco: Victoria Abril (Marina), Antonio Banderas (Ricki), Francisco Rabal (Máximo Espejo, o cineasta), Loles León (Lola), Julieta Serrano (Alma), María Barranco (Berta), Rossy de Palma (rapariga da scooter), Lola Cardona (diretora do hospital), Francisca Caballero (mãe de Marina), Agustín Almodóvar (farmacêutico). Produção: El Deseo S.A. Duração: 1h41.

De salto alto

(Tacones lejanos), 1991

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Alfredo Mayo. Som: Jean Paul Mugel. Montagem: José Salcedo. Cenários: Pierre-Louis Thevenet. Música: Ryuichi Sakamoto; “Solea” e “Saeta”, interpretadas por Miles Davis, “Beyond my Control” e “A Final Request”, interpretadas por Georges Fenton. Canções: “Piensa en mí” e “Un año de amor”, cantadas por Luz Casal, “Pecadora”, cantada por Los Hermanos Rosario. Elenco: Victoria Abril (Rebeca), Marisa Paredes (Becky del Páramo), Miguel Bosé (o juiz/Hugo/Letal), Pedro Diez del Corral (Alberto), Feodor Atkine (Manuel), Bibi Andersen (Chon), Miriam Díaz Aroca (Isabel), Nacho Martínez (Juan), Cristina Marcos (Paula), Ana Lizaran (Margarita), Rocío Muñoz

(Rebeca em criança), Mairata O'Wisiedo (a mãe do juiz).
Produção: El Deseo S.A. e Ciby 2000. Duração: 1h53.

Kika

(Kika), 1993

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Alfredo Mayo. Som: Jean Paul Mugel. Montagem: José Salcedo. Cenários: Javier Fernández, Alain Baine. Música: *Danse espagnole no 5*, de Enrique Granados Campina, *Concierto para bongo*, de Pérez Prado, *Fragments de Suite pour Psychose*, de Bernard Herrmann, *Youkali Tango Habanera*, de Kurt Weill "La comparsita", de Matos Rodríguez. Canções: "Se nos rompió el amor", cantada por Fernanda e Bernarda, "Luz de luna", cantada por Chavela Vargas. Elenco: Verónica Forqué (Kika), Victoria Abril (Andrea), Peter Coyote (Nicholas), Alex Casanovas (Ramón), Rossy de Palma (Juana), Santiago Lajusticia (Paul Bazzo), Anabel Alonso (Amparo), Bibi Andersen (a bela desconhecida), Charo López (mãe de Ramón), Francisca Caballero (doña Paquita), Agustín Almodóvar (um dos operários que vêm consertar a porta do apartamento de Kika). Produção: El Deseo S.A. e Ciby 2000. Duração: 1h52.

A flor do meu segredo

(La flor de mi secreto), 1995

Roteiro e argumento: Pedro Almodóvar. Fotografia: Affonso Beato. Som: Bernardo Menz. Montagem: José Salcedo. Cenários: Wolfgang Burmann, Miguel López Pelegrin. Música: Alberto Iglesias. Canções: "Ay amor", de Ignacio Jacinto Billa, "Tonada de lula llena", de Simon Díaz, cantada por Caetano Veloso, "En el ultimo trago", de José Alfredo Jiménez Sandoval. Elenco: Marisa Paredes (Leo), Juan Echanove (Ángel), Imanol Arias (Paco), Carmen Elías (Betty), Rossy de Palma (Rosa), Chus Lampreave (a mãe de Leo), Joaquín Cortes (Antonio), Manuela Vargas (Blanca). Produção: El Deseo S.A. e Ciby 2000. Duração: 1h42.

Carne trêmula

(Carne trêmula), 1997

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar, em colaboração com Ray Lóriga e Jorge Guerricaechevaría. Baseado no romance de Ruth Rendell. Fotografia: Affonso Beato. Som: Bernardo Menz. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Elenco: Javier Bardem (David), Francesca Neri (Elena), Liberto Rabal (Victor), Ángela Molina (Clara), José

Sancho (Sancho), Penélope Cruz (Isabel), Pilar Bardem (dona Centro), Alex Angulo (o motorista). Produção: Ciby 2000, El Deseo, France 3 Cinema. Duração: 1h39.

Tudo sobre a minha mãe

(Todo sobre mi madre), 1999

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Affonso Beato. Som: Miguel Rejas. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Elenco: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma), Candela Peña (Nina), Penélope Cruz (Rosa), Antonia San Juan (Agrado), Rosa María Sardá (mãe de Rosa). Produção: Renn Productions, El Deseo S.A., France 2, Canal +. Duração: 1h40.

Fale com ela

(Hable con Ella), 2002

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Produtor executivo: Agustín Almodóvar. Diretora de produção: Esther García. Fotografia: Javier Aguirresarobe. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Diretor artístico: Antxón Gómez. Produtor associado: Michel Ruben. Maquiagem: Karmele Soler. Penteados: Francisco Rodríguez. Figurinos: Sonia Grande. Som: Miguel Rejas. Mixagem: José A. Bermúdez. Coreografia: Pina Bausch, *Masurca Fogo e Café Müller*. Elenco: Javier Cámara (Benigno), Darío Grandinetti (Marco), Leonor Watling (Alicia), Rosario Flores (Lydia), Mariola Fuentes (Rosa), Geraldine Chaplin (Katerina Bilova) e com Pina Bausch, Malou Airaud, Caetano Veloso, Roberto Álvarez, Elena Anaya, Lola Dueñas, Adolfo Fernández, Chus Lampreave, Loles León, Fele Martínez, Helio Pedregal, José Sancho, Paz Vega. Duração: 1h52.

Má educação

(La mala educación), 2004

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Produtor: Agustín Almodóvar. Produtora executiva: Esther García. Diretor de fotografia: José Luis Alcaine A.E.C. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Diretor artístico: Antxón Gómez. Engenheiro de som: Miguel Rejas. Mixagem: José Antonio Bermúdez. Segundo operador de câmara: Joaquín Manchado. Maquiagem: Ana Lozano. Penteados: Pepe Juez. Figurinos: Paco Delgado, com a colaboração especial de Jean-Paul Gaultier. Elenco: Gael García Bernal (Ángel/ Juan/Sahara), Fele Martínez (Enrique Goded), Javier Cámara (Paquito), Daniel Jiménez Cacho (padre Manolo), Lluís Homar (senhor Berenguer), Francisco

Boira (Ignacio), Francisco Maestre (padre José), Juan Fernández (Martín), Ignacio Pérez (Ignacio em criança), Raúl García Fomeiro (Enrique em criança), Petra Martínez (mãe de Ignacio), Sandra (Nancy Doll), Roberto Hoyas (barman galego). Duração: 1h45.

Volver

(Volver), 2006

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Produtor-executivo: Agustín Almodóvar. Produtora: Esther García. Música: Alberto Iglesias. Canção: "Volver", cantada por Estrella Morente. Montagem: José Salcedo. Diretor de fotografia: José Luis Alcaine. Diretor artístico: Salvador Parra. Desenho de créditos: Juan Gatti. Elenco: Penélope Cruz (Raimunda), Carmen Maura (avó Irene), Lola Dueñas (Sole), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Chus Lampreave (Tia Paula), Antonio de La Torre (Paco), Carlos Blanco (Emilio), Maria Isabel Díaz (Regina). Duração: 2h01

Abraços partidos

(Los abrazos rotos), 2009

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Rodrigo Prieto. Som: Manuel Rejas. Montagem: José Salcedo. Elenco: Penélope Cruz (Lena), Lluís Homar (Mateo Blanco/Harry Caine), Blanca Portillo (Judít), José Luís Gómez (Ernesto Martel), Ruben Ochandiano (Ray X), Tamar Novas (Diego), Ángela Molina (mãe de Lena), Chus Lampreave (gerente), Rossy de Palma (Julieta). Produção: Agustín Almodóvar por El Deseo. Duração: 2h09.

A pele que habito

(La piel que habito), 2011

Diretor: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar, com a colaboração de Agustín Almodóvar e baseado na novela "Tarântula" de Thierry Jonquet, Éditions Gallimard. Produtores: Agustín Almodóvar y Esther García. Música: Alberto Iglesias. Montagem: José Salcedo. Diretor de fotografia: José Luis Alcaine. Diretor artístico: Antxon Gómez. Produtora associada: Bárbara Peiró. Diretor de produção: Toni Novella. Som direto: Iván Marín. Editor de som: Pelayo Gutiérrez. Mixagem: Marc Orts. Maquiagem: Karmele Soler. Cabeleireiro: Manolo Carretero. Vestuário: Paco Delgado, com a colaboração de Jean-Paul Gaultier. Elenco: Antonio Banderas (Robert Ledgard), Elena Anaya (Vera), Marisa Paredes (Marilia), Jan Cornet (Vicente), Roberto Álamo (Zeca), Eduard

Fernández (Fulgencio), Blanca Suárez (Norma), Susi Sánchez (Mãe de Vicente), Bárbara Lennie (Cristina), Fernando Cayo (Médico). José Luis Gómez (Presidente del Instituto de Biotecnología). Duração: 2h13m

Os Amantes Passageiros

(Los Amantes Pasajeros), 2013

Roteiro: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaine. Som: Iván Marín. Montagem: José Salcedo. Produtores: Agustín Almodóvar e Esther García. Música: Alberto Iglesias. Diretor artístico: Antxon Gómez. Produtores associados: Bárbara Peiró y Diego Pajuelo. Diretor de produção: Toni Novella. Editor de som: Pelayo Gutiérrez. Mixagem: Marc Orts. Maquiagem: Ana Lozano. Cabeleireiro: Sergio Pérez Berbel. Vestuário: Tatiana Hernández com a colaboração de Davidelfín. Coreografia: Blanca Li. Elenco: Antonio Banderas (León), Penélope Cruz (Jessica), Cote Soler (Operario 2), Antonio de la Torre (Álex Acero), Hugo Silva (Benito Morón), Miguel Ángel Silvestre (No-vio), Laya Martí (Novia), Javier Cámara (Joserra), Carlos Areces (Fajas), Raúl Arévalo (Ulloa), Pepa Charro (Piluca, comissária 1), Nasser Saleh (Jovem étnico), Concha Galán (Senhora classe turística), José M^a Yazpik (Criança), Guillermo Toledo (Ricardo Galán), José Luís Torrijo (Sr. Más), Lola Dueñas (Bruna), Cecilia Roth (Norma Boss), Paz Vega (Alba), Blanca Suárez (Ruth), Susi Sánchez (Mãe de Alba), Carmen Machi (Porteira), Violeta Pérez (Elvira, comissária 2), Bárbara Santa Cruz (Guillermina, comissária 4), María Morales Ángeles (comissária 3) Duração: 1h31m.

Julieta

(Julieta), 2016

Roteiro: Pedro Almodóvar, baseado nos contos de Alice Munro. Fotografia: Jean-Claude Larrieu. Som: Sergio Bürrmann. Montagem: José Salcedo. Produtores: Agustín Almodóvar e Esther García. Música: Alberto Iglesias. Diretor Artístico: Antxon Gómez. Diretor de produção: Toni Novella. Editor de som: Pelayo Gutierrez. Mixagem: Marc Orts. Maquiagem: Maria Manuela Cruz e Ana López-Puigcerver. Cabeleireiro: Sergio Pérez. Vestuário: Sonia Grande. Elenco: Emma Suárez (Julieta), Adriana Ugarte (Julieta), Rossy de Palma, Michelle Jenner (Bea), Daniel Grao, Inma Cuesta, Dario Grandinetti. Duração: 1h36

Dor e glória

(Dolor y gloria, 2019), 2019

Roteiro: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaine. Som: Sergio Bürmann. Montagem: Teresa Font. Produtores: Agustín Almodóvar; Esther García. Música: Alberto Iglesias. Diretor artístico: Antxón Gómez. Diretor de produção: Toni Novella. Editor de som: Miguel Muñoz Huete. Mixagem: Marc Orts. Maquiagem: Ana Lozano. Cabelereiro: Sergio Pérez Berbel. Vestuário: Paola Torres. Elenco: Antonio Banderas, Penelope Cruz, Asier Etxeandia, Nora Navas, Leonardo Sbaraglia, Julieta Serrano, César Vicente, Asier Flores. Duração: 113 min.

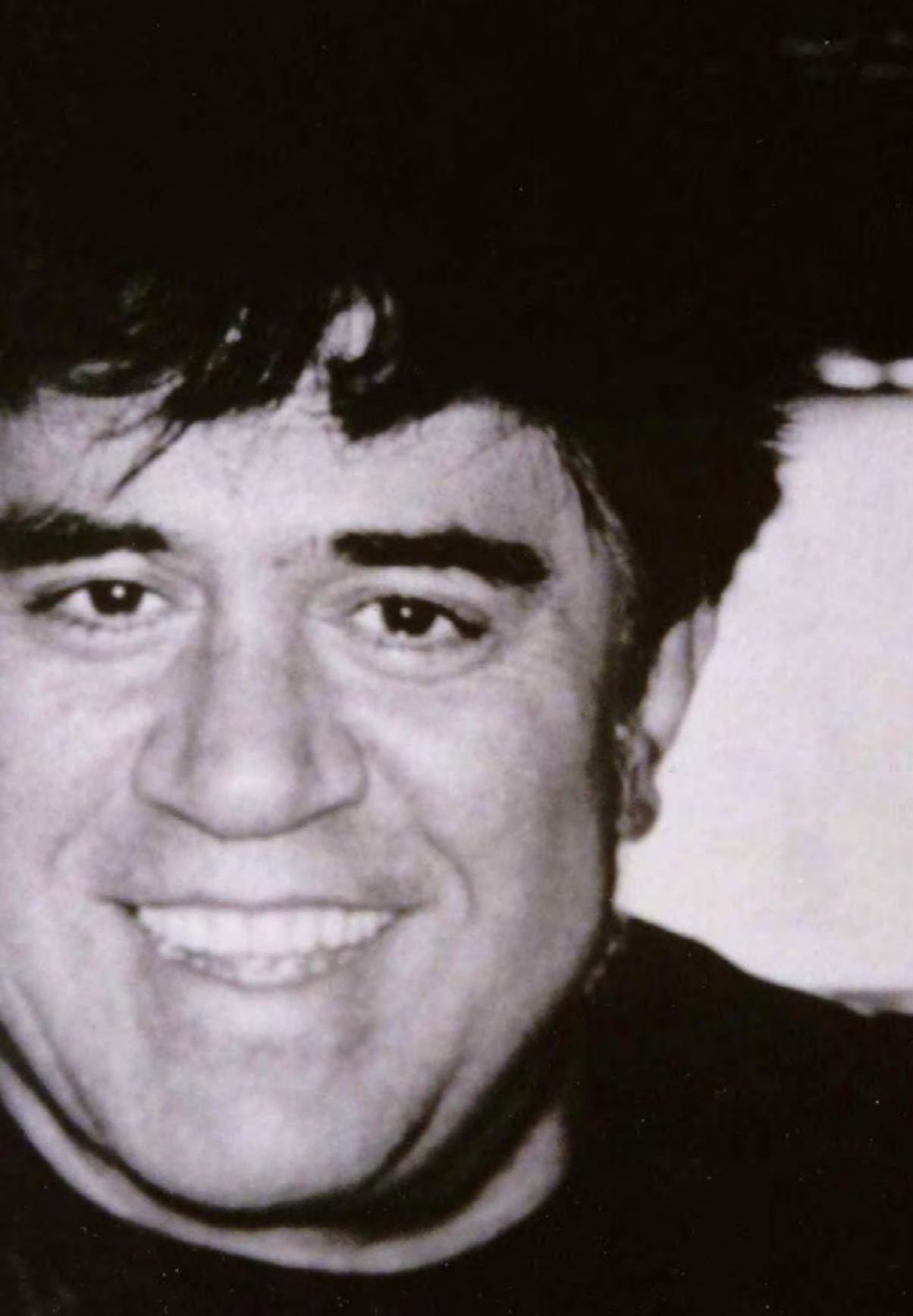
A voz humana

(The human voice, 2020)

Roteiro: Pedro Almodóvar baseado na peça de Jean Cocteau. Fotografia: José Luis Alcaine. Som: Sergio Bürmann. Montagem: Teresa Font. Produtores: Agustín Almodóvar; Esther García. Música: Alberto Iglesias. Diretor artístico: Antxón Gómez. Editor de som: Laia Casanovas. Mixagem: Marc Orts. Maquiagem: Ana Lozano, Montse Damas. Vestuário: Sonia Grande. Elenco: Tilda Swinton, Agustín Almodóvar; Miguel Almodóvar; Pablo Almodóvar; Diego Pajuelo, Carlos García Cambero. Duração: 30 min.







Sobre os curadores

Breno Lira Gomes

Jornalista e produtor cultural, com passagens pelo curso de cinema da Universidade Estácio de Sá, pela Pipa Produções, pelo Ponto Cine e pela Mostra Geração do Festival do Rio. É curador dos festivais Curta Cabo Frio e Maranhão na Tela desde 2007. Assinou a curadoria e coordenação geral das mostras El Deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar; Cacá Diegues - Cineasta do Brasil; Simplesmente Nelson; A luz (imagem) de Walter Carvalho; O maior ator do Brasil - 100 anos de Grande Othelo; e Pérola Negra: Ruth de Souza. Foi curador e produtor executivo do projeto É Massa! 1ª Mostra do Cinema de Pernambuco. É produtor executivo da mostra Os Melhores Filmes do Ano da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ) desde 2010. Foi produtor executivo das mostras Irmãos Coen - Duas mentes brilhantes; Filmes à mesa; Dario Argento e seu mundo de horror; James Dean - Eternamente jovem; Claudio Papienza, o encontro que nos move; Neville d'Almeida - Cronista da beleza e do caos; Cine Doc Fr - Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo; Carlos Reichenbach - O cinema de autor brasileiro; George A. Romero - A crônica social dos mortos-vivos; O Cinema de Murilo Salles - O Brasil em cada plano; Cine Uruguai; Luís Buñuel - Vida e obra e do curso Questão de Crítica. Coordenou a produção do Curso de Crítica Cinematográfica com Mario Abbade e das mostras John Waters - O papa do trash; Jornada nas Estrelas: Brasil - A fronteira final; David Lynch - O lado sombrio da alma e a 1ª Mostra Cine Literário. Fez a direção de produção do 18º Festival Brasileiro de Cinema Universitário. É pesquisador do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, realizado anualmente pela Academia Brasileira de Cinema.

Silvia Oroz

Professora e pesquisadora especialista em melodrama. Seu livro "Melodrama, o cinema de lágrimas da América Latina", foi adaptado por Nelson Pereira dos Santos para o projeto 100 Anos do Cinema. Foi curadora de pesquisa da cinemateca do MAM/RJ e curadora da coleção de vídeos Tesouros do Cinema Mudo Latino-Americano, coletânea única em seu gênero. É professora dos Cursos de Cinema da Universidade Estácio de Sá e da FACHA, além do IATV, onde ministra aulas de dramaturgia melodramática televisiva. Assinou a curadoria das mostras Guerras & Revoluções, El Deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar, Cacá Diegues - Cineasta do Brasil e Simplesmente Nelson, realizadas em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba e Recife.

Realização

Buendia Filmes

A Buendía Filmes, fundada por Fernanda Teixeira e Yves Moura, é uma produtora que tem como principal objetivo realizar projetos para cinema, além de atuar em diversas áreas do audiovisual. O curta-metragem “A Espera”, dirigido por Fernanda Teixeira, foi o primeiro projeto nascido desta parceria, tendo participado da competição da Semana da Crítica no Festival de Cannes 2008. De lá pra cá diversos projetos foram concretizados, entre filmes, clipes, institucionais, pilotos de programas televisivos e mostras de cinema. Destaque para os curtas “Rendez-vous”, de Fernanda Teixeira, e “Últimos Dias”, de Yves Moura, que participou do Festival de Brasília em 2010. Em 2012 a produtora lançou o curta “Uma, Duas Semanas” que teve grande circulação em festivais nacionais, recebendo diversos prêmios. Em 2013, exibiu o documentário “Em Cartaz” no Festival do Rio. Em 2011 a produtora realizou a mostra “El Deseo – o Apaixonante Cinema de Pedro Almodóvar” exibindo a retrospectiva completa dos longas do diretor espanhol na Caixa Cultural do Rio de Janeiro e promovendo ainda a exposição fotográfica “Secretos Sobre Negro”, de Antonio Banderas. A mostra já correu diversas capitais brasileiras, incluindo Curitiba, Brasília e Belo Horizonte. Produziu ainda a retrospectiva “Irmãos Coen – Duas Mentes Brilhantes”, realizada na Caixa Cultural do Rio e de Fortaleza, no Cine Sesc em São Paulo e no Sesc Palladium em Belo Horizonte. A produtora é responsável ainda pelas mostras “Filmes á Mesa”, “Mazzaropi – o Jeca faz 100 anos”, “O Cinema de Nicolas Klotz – a França dos Excluídos”, que trouxe o renomado cineasta francês para o Rio de Janeiro e São Paulo. E é co-produtora das mostras “Rosemberg 70 – cinema de afeto”, “Sonoridade Cinema” e “Histórias Extraordinárias”. Realizou recentemente as mostras “KUSTURICA”, que fez uma retrospectiva completa em 35mm da obra do cineasta sérvio, e “Imagens da Turquia - o Cinema de Nuri Bilge Ceylan”, ambas na Caixa Cultural do Rio de Janeiro.

BLG Entretenimento

A BLG Entretenimento é uma produtora voltada para a realização e promoção de mostras e festivais de cinema, além de espetáculos teatrais. Fundada em 2012, pelo jornalista Breno Lira Gomes, produziu e/ou coproduziu os seguintes projetos de mostras: El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar; Cacá Diegues – Cineasta do Brasil; Simplesmente Nelson; A luz (imagem) de Walter Carvalho; Irmãos Coen – Duas mentes brilhantes; Claudio Pazienna, o encontro que nos move; John Waters – O papa do trash; Cine Doc Fr – Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo; David Lynch – O lado sombrio da alma; O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo; Pérola Negra: Ruth de Souza. É responsável pela produção do Curso de Crítica Cinematográfica, ministrado pelo crítico Mario Abbade. Fez a produção local no Rio de Janeiro das mostras Retrospectiva Carlos Hugo Christensen e Jean-Luc Cinema Godard. Fez a produção de cópias das mostras África, Cinema e Cine Design, edição Rio de Janeiro e Florianópolis. No teatro atuou na produção dos espetáculos Chopin & Sand – Romance sem palavras; O Gato de Botas – O Musical; Vertigem Digital e Agnaldo Rayol – A alma do Brasil.

Agradecimentos

Agradecimento especial

Pedro Almodóvar e toda a equipe da El Deseo

Agradecimentos

Adailton Medeiros, Adelaide Oliveira, Agathe Mauruc, Aída Ferreira, Alberto Flaksman, Aleques Eiterer, Aleques Eiterer, Alessandra Duboc, Alexandre Andreatta, Alexandre Lino, Alexandre Sivoiella, Alicia Macías, Almerita Sousa, Altamiro Lira Gomes, Aluizio Abranches, Ana Arruda Neiva, Ana Florença, Ana Luiza Azevedo, André Sturm, André Tavares, André Vinicius, Andrea Cals, Andrucha Waddington, Angelita Mattoso, Antonio Banderas, Antonio Martínez, Antonio Quinet, Arcadio Martinez, Arelle Faria, Arndt Roskens, Aydano André Motta, Bárbara Peiró Aso, Bayard Tonelli, Beatriz Rondon, Bernadette Lyra, Bete Bullara, Beth Capponi, Brigitte Veyne, Bruno Imenes, Cacá de Carvalho, Cacá Diegues, Cadu Pereira, Caio Meira, Camila Marques, Camille Calcagno, Camille Lebon, Carlos Alberto Mattos, Carlos Dimuro, Carlos Eduardo Pereira, Carlos Henrique Vasconcelos, Carlos Tufvesson, Carolina Merat, Catharina Attema, Catherine Faudry, Cátia Castilho, Cavi Borges, Cecília Roth, César Silva, Chico Lacerda, Christina Moreira, Christina Zuardi, Churrascaria Espeto de Ouro, Claudia Belem, Claudia Colins, Claudia Ferraz Gori, Claudia Oliveira, Cristiane Vicente, Cristiano Bastos, Cristiano Terto, Daniel Dreifuss, Daniela Barbosa, Daniela Mignani, Dira Paes, Ed Carlos Rocha, Eduardo Peñuela Cañizal, Eidil Fonseca, Eidil Fonseca, Elianne Ivo Barroso, Elias Oliveira, Emmanuelle Depaix, Fátima Borghoff, Felícia Krumholz, Felipe Trotta, Fernanda Montenegro, Fernanda Zacchi, Fernando Brito, Fernando Ceylão, Fernando Do Val, Filippo Pitanga, Flávia Guerra, Flávio Di Cola, Folamour Productions, Francisco Lang, Francisco Russo, Frédéric Strauss, Frederico Machado, Gabriel Bortolini, Gabriela Lírio, Gilson Cataldo, Gisella Cardoso, Gregory Baltz, Guaraci Carvalho, Guilherme Augusto Oliveira, Guilherme Maia, Guilherme Tristão, Helena Peregrino, Hernani Heffner, Igor Cotrim, Illuminations, Instituto Cervantes, Isabela Santiago, Isabella Martins, Isabelle Cabral, Jadir Ferreira, Javier Cámara, Javier Ruiz Sierra, Jessica Quinalha, João Monteiro, Joaquim Delphim, Jorge Velloso, José Ferreira Gomes, Juliana Guimarães Gomes, Juliana Kegler, Juliana Tolentino, Julieta Serrano, Júlio César Martins, Júlio Lellis, Kaká Couto, Kléber Mendonça Filho, Kubistchek Plaza, Larissa Levy, Laura Friche, Laurence Berbon, Leandro Pardí, Leila Nunes, Léo Mendes, Leonardo Barros, Leonardo Luiz Ferreira, Leonardo Miranda, Leonardo Nascimento, Leonardo Rivello, Lígia Hertzal, Liliam Hargreaves, Líliliana Niespial, Linda Araújo, Lorelei Simil Schneider, Luana Paternoster, Lúcia Melo, Lúcia Rios Delphim, Luciano Trigo, Lucinha Araújo, Luiz Baez, Luiz Cabral Inácio, Luiz Carlos dos Santos Moura, Luiz Carlos Lacerda, Luiz Eduardo Sousa, Manu Santos, Marcella Fazzio, Marcelo Janot, Marcelo Mendes, Marcelo Nogueira, Marcio Lima, Márcio Reis, Marcos Carmo, Marcos Cordioli, Marcos Silva, Margarida Maria Lira Gomes, Maria do Céu, Maria José Ribeiro Lira, Mariana Baltar, Mariana Sobreira, Mario Abbade, Mário Abbade, Mark Truesdale, Marta Simón, Mauricio Bispo, Maurício Borges, Mayra Dias Gomes, Maxine Smith, Mônica Alves, Mônica Flores, Monique Avelino, Monique Rodrigues, MPLC, Nathan Ethur, Néliida Piñon, Noemí Oliva García-Baquero, Paris Filmes, Paula Burlamaqui, Paula Ferraz, Paula Pascual Leon, Paulo Almeida, Paulo Roberto, Priscila Adachi, Priscila Barbosa, Priscila Correa, Priscila Moherdau, Priscilla Bonifácio, Rafael Colombelli, Raphael Jessouroun, Renata Brito, Renata Donec, Renata Garcia, Renato Damião, Ricardo Daehn, Rita Ribeiro, Roberto Martins, Roberto Pereira da Costa, Robson Oliveira, Rodolfo Lima, Rodrigo Fonseca, Rogéria, Rogério Pereira, Ronaldo Silva, Rubia Mazzini, Sâmara Santana, Santilha Sousa, Sergio Alexandre Camargo, Sérgio Camargo, Sérgio Cardia, Sergio Moriconi, Sidnei Pereira, Siomara Faria, Sol Pereira, Steve Solot, Suellen Félix, Susana Schild, Tania Montoro, Terezinha Guedes, Tetê Mattos, Thais Sobreira, Thiago Salles, Tiago Bijega, Tiago Gomes, Urion Castilho, Vagner Andrezo, Valéria Ramos, Vanessa Esteves, Vanessa Moraes, Vânia Santana, Vera Bonafe, Víctor Tamm, Víctor Vidal, Villa-Lobos Produções, Vinicius Abrantes, Vivia Vieira, Wallace Rocha, Wanderson Guedes, Yvy Capponi.



Créditos

Idealização & Coordenação Geral

Breno Lira Gomes

Curadoria

Breno Lira Gomes

Silvia Oroz

Produção Executiva

Fernanda Teixeira

Yves Moura

Assistência de Curadoria

Gabriel Bortolini

Produção Local

Vinicius Gouveia

Monitoria/Projeção

Amanda Beça

Coordenação Editorial, Produção do Catálogo e Tradução de Textos

Baltazar Produção & Conteúdo

Revisão de Textos

Antero Leivas

Projeto Gráfico

Guilherme Lopes Moura

Editora de Redes Sociais

Mariana Volker

Vinheta

Fernanda Teixeira

Assessoria de Imprensa

Rasif Comunicação

Registro Fotográfico

Zé Britto

Legendagem

Buendia Filmes

Transporte de Filmes e Material

Fênix Cargo

18 18 anos

9 a 20 de maio de 2017

CAIXA Cultural Recife

Av. Alfredo Lisboa, 505, Bairro do Recife – Recife/PE

Informações: (81) 3425-1915

R\$ 4,00 (inteira) e R\$ 2,00 (meia entrada)

#VivaMaisCultura

Acesse www.caixacultural.gov.br

Baixe o aplicativo Caixa Cultural

Curta facebook.com/CaixaCulturalRecife

 Mostra El Deseo

 Preserve o meio ambiente.
Descarte este material em local adequado

Apoio Cultural



Realização



Patrocínio



Notas da edição

As sinopses dos filmes foram escritas por Pedro Almodóvar e cedidas pela produtora El Deseo, a exceção de "Matador", que foi gentilmente cedida pela Editora Zahar, de "A pele que habito" e "Amantes passageiros", fornecidas pela Paris Filmes, e "Julieta" cedida pela Universal. As sinopses dos filmes "Dor e glória" e "A voz humana" foram retirados do site Adoro Cinema.

As citações de Pedro Almodóvar foram extraídas do livro "Conversas com Almodóvar", de Frédéric Strauss, publicado no Brasil pela Editora Zahar.

As entrevistas foram realizadas por e-mail por Angélica Coutinho.

As receitas contidas nesse catálogo foram gentilmente cedidas pelos restaurantes Eñe e La Plancha.

Com exceção do artigo de Sergio Alexandre Camargo - atualizado na 7ª edição -, da sinopse e do artigo sobre o filme "Julieta" — que foi publicado na 6ª edição —, da entrevista com a atriz Carmen Maura, e as sinopses e artigos dos filmes "Dor e glória" e "A voz humana", todos os outros artigos/sinopses foram publicados originalmente na primeira edição desse catálogo, em 2011, na terceira edição, em 2013, e na quarta edição em 2015.

As fotografias foram cedidas pelas distribuidoras dos filmes e pela produtora El Deseo.

Créditos fotos: páginas 12, 185, 186: Paola Ardizzoni e Emilio Pereda; páginas 45, 46, 177, 178, 180: José Haro; páginas 135, 136: Daniel Martínez; páginas 34, 127, 129, 130: Jean Marie Leroy; 4, 5, 195, 196, 197, 248, 259: Manolo Pavón.



***“A vitalidade das minhas cores
é uma forma de lutar contra a
austeridade de minhas origens.”***

Pedro Almodóvar

Orde de un
ataque
de
ERVIOS

un film de ALMODÓVAR

Carmen Maura
Antonio Banderas
Julietta Serrano

Historia inspirada en
"Mare de Palom"
de Francisco de Quevedo
por Juan José
Castaño
Escritura y dirección
de Pedro Almodóvar
Producción de
Blanca Portillo
Distribución de
Blanca Portillo

TA
TA
NE!

BANDERAS LOLES LEON FRAN

CCION DE PEPOC
PARA
FIGARO FILMS

i. LUCI.

EVA ALBA ALASKA

chicas del

La Flor de mi Seco

MARISA P
CARMEN ELIAS - ROS

Artistas invitados: JOAQUIN CORTES y MANUELA

Música: ALBERTO IGLESIAS - Montaje: JOSE

Dirección de producción: ESTHER GARCIA

Guión y Dirección: P

La Mala

OS

N FILM DE ALMO

CARNI

ISBN 978-65-86448-07-8
Distribuição gratuita. Venda proibida.