

# Limites traçados: marginalidade na Madri de Almodóvar<sup>1</sup>

Traced limits : marginality in Almodóvar's Madrid

Rafael Nacif de Toledo Piza | rafaelnacif@gmail.com

Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

## Resumo

Este artigo tem o objetivo de colocar em perspectiva a produção audiovisual do início da carreira do diretor cinematográfico Pedro Almodóvar, com base nas contribuições de Erving Goffman, Howard Becker e Norbert Elias para a sociologia do desvio, enriquecidas e atualizadas pelas reflexões de Kenji Yoshino. A “estética do mau gosto” de seus primeiros longas registra seu engajamento na dinâmica contracultural corporificada na Madri dos anos 70 e o imaginário da época, não podendo ser dissociada da luta pela liberdade democrática pós-Franco. Pensar na cinematografia de Almodóvar a partir do ponto de vista da Sociologia do Desvio é refletir sobre as políticas de visibilidade de identidades culturais minoritárias na tela e no espaço urbano.

**Palavras-chave:** Almodóvar; contracultura; sociologia do desvio; Madri.

## Abstract

*This article aims to put into perspective the audiovisual production of the early career of film director Pedro Almodóvar, based on the contributions of Erving Goffman, Howard Becker and Norbert Elias for the sociology of deviance, enriched and updated by the reflections of Kenji Yoshino. The “aesthetics of bad taste” of his early films register his long engagement in the countercultural embodied dynamics of ‘70s Madrid and the imaginary of that period, and can not be divorced from the struggle for democratic freedom post-Franco. To think Almodóvar’s cinematography from the standpoint of Sociology of Deviance is to reflect on the politics of visibility of minority cultural identities on screen and in urban space.*

**Keywords:** Almodóvar; counterculture; sociology of deviance; Madrid.

## INTRODUÇÃO

Um pedaço de giz rosa esquadrinha o cimento batido cinza escuro. Números: 1, 2, 3, 4, 5, 6. No topo da planilha, uma janela para o céu, o paraíso de alguns e o inferno de muitos outros. Um diminuto lança o toco de giz que resta e o jogo começa; discreto, silencioso, pleno de sons inaudíveis: as células da pele que escamam a cada salto de um pé só, gotículas de suor imperceptíveis a olho nu que inundam uma mosca desavisada, lufadas de ar expelidas empurrando prótons, elétrons e partículas desconhecidas e desprezadas. Um mapa universal de uma brincadeira infantil popular no país do Carnaval pode nos ajudar a compreender enquadramentos e delimitações da marginalidade na obra inicial do cineasta Pedro Almodóvar. Com base nas contribuições de Goffman, Becker e Elias para a sociologia do desvio, enriquecidas e atualizadas pelas reflexões de Yoshino, o objetivo deste artigo é colocar em perspectiva a produção audiovisual do início da carreira do diretor manchego, de forma a caracterizar que os filmes *Pepi, Luci e Bom e outras garotas de montão* (1980), *Labirinto de paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983) e *O que eu fiz para merecer isto?* (1984) registram seu engajamento na dinâmica contracultural corporificada na Madri dos anos 70 e o imaginário da época. A “estética do mau gosto” de seus primeiros longas não pode ser dissociada da luta pela liberdade democrática pós-Franco. Pensar na cinematografia de Almodóvar a partir do ponto de vista da sociologia do desvio é refletir sobre as políticas de visibilidade de identidades culturais minoritárias na tela e no espaço urbano. Como uma criança que desenha num piso qualquer, repetindo uma tradição ensinada e transmitida de geração para geração, Almodóvar ilumina uma Madri sombreada pela censura ditatorial franquista, agarrando a mão-livre da criança autoritária e redesenhando uma amarelinha cujos quadros, mesmo limitados, tornam visíveis o que a mão-livre não desenhou, por condicionamento, hábito, constrição, perversão ou censura. Nunca ter estado em algum lugar não impede alguém de estudá-lo. Certamente, oferece limitações e enviesamentos. Voltamos aos quadros do jogo de amarelinha: eles sempre estarão lá, são parte do jogo e sem os quadros a amarelinha como jogo não existe. No cinema, o quadro é a tela. Na cidade, o limite é o espaço. No âmbito do imaginário, no entanto, as hibridações tendem ao infinito.

Almodóvar dá voz aos marginais, confere-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 da contracultura madrilenha dos anos 70, filha da contracultura de outros tempos, alimentando um processo de reinvenção constante da sociedade. A tela molecular que separa espectador de imagem no cinema é infiltrada pela liquefação dos papéis sociais na contemporaneidade. Almodóvar representa, com especial atenção, a questão da marginalidade e gera consequências sociopolíticas.

Quando os irmãos Lumière inventaram o cinema, vivia-se um período de fim de século, marcado pelo surgimento vertiginoso de inovações tecnológicas e da intensificação da industrialização. Era necessário expandir os mercados consumidores. As novas soluções científicas e tecnológicas demandavam novos comportamentos e atitudes. A circulação das mercadorias se apropriou rapidamente destes novos dispositivos. Em *O cinema e a invenção da vida moderna*, vários autores discorrem sobre o desenvolvimento das estratégias de comunicação na modernidade, partindo das necessidades comerciais como precursoras da propaganda, importante influência para o cinema desde o seu surgimento no final do século XIX. Ismail Xavier comenta a respeito do livro: “O lema aqui é ‘historicizar’.” (XAVIER in CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 11).

Siegfried Kracauer observou que a cultura de massa, típica da modernidade, proporcionou ao público espectador uma forma de compreender suas condições de vida e, desta forma, assumir a possibilidade de autorreflexão (no mínimo) ou, mais ainda, de consciência emancipatória. Mas isso entre as décadas de 20 e 30, assim como Walter Benjamin (XAVIER in CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 20). Como poderíamos ratificar que Almodóvar estimula essa capacidade de autorreflexão e emancipação pela representação da marginalidade em seus filmes no início dos anos 80, na Espanha da transição? Ou, de outra maneira, poderíamos pensar que sua integração paulatina ao circuito internacional de filmes *cult* ou independentes representa a perda do potencial crítico de sua produção cinematográfica? A chave do problema então é historicizar e relativizar a abordagem das representações da marginalidade nos filmes de Almodóvar. Sobre a oposição cultura erudita *versus* cultura de massa, Ricardo Freitas explica:

[...] não se pode mais idealizar uma separação radical entre “cultura de elite” e “cultura de massa” como bem notam diversos pensadores contemporâneos, dos quais destacamos o pensamento de Fredric Jameson quando estuda as relações entre o cinema e a pós-modernidade. Para o sociólogo americano, um importante crítico marxista de cultura dos EUA, é preciso repensar a oposição “cultura de elite/cultura de massa”, já que toda produção social pode ser entendida como cultura, sobretudo quando esse processo acontece essencialmente por meio de conjuntos de redes de imagens. Tal abordagem pede que vejamos “culturas de massa” e “de elite” como um fenômeno dialético, sobretudo se pensarmos a pós-modernidade como a mais completa tradução do capitalismo já vista, dada a ilusão de se viver qualquer situação via consumo. Nesse contexto, Jameson defende que quase todos os valores urbanos são mediados pela cultura de massa, inclusive as representações políticas e ideológicas. Assim, as obras de cultura de massa

deveriam oferecer uma semente genuína de conteúdo como recompensa ao público sempre prestes a ser tão manipulado. (FREITAS, 2005, p. 125-137)

Parece-nos que a produção cinematográfica de Almodóvar se inscreve, então, no âmbito do cinema *cult*, inicialmente, assumindo contornos mais críticos e, conforme se incorpora ao mercado internacional, ao longo do anos 80 e 90, tem seu caráter contestatório reduzido, culminando com a conquista do Oscar de melhor filme estrangeiro para *Tudo sobre minha mãe* em 2000.

#### GOFFMAN, BECKER, ELIAS E YOSHINO: REFLEXÕES SOBRE MARGINALIDADE

Em *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, Erving Goffman estuda a situação do indivíduo desprovido de total aceitação social. É precisamente essa aceitação que os personagens de Almodóvar, frequentemente, desprezam. A palavra estigma surgiu na Grécia da Antiguidade e nomeava sinais corporais que expunham algo ruim sobre o status de alguém. (GOFFMAN, 1963, p. 2-5). A principal dificuldade de pessoas estigmatizadas é a aceitação, nomeada pela sociologia contemporânea como inclusão. Quando a falha de alguém é perceptível durante o contato social, ela sentirá que sua presença é indesejável. Os personagens de Almodóvar parecem não se sentir vitimizados pelos estigmas que carregam. Eles os potencializam como armas contraculturais. A pessoa estigmatizada, diz Goffman, vacila entre covardia e coragem, o que torna a comunicação interpessoal desgastante (Ibid., p.16-18). O autor observa que existe uma diferença entre a identidade virtual e a identidade real de cada sujeito. Essa discrepância, quando conhecida, pode destruir a identidade social do indivíduo. Os marginais de Almodóvar não se importam com a destruição de suas identidades sociais, contanto que eles obtenham o que desejam ardentemente, seja recuperar um amor do passado, seja esconder uma vida dupla (Ibid., p. 19). Em muitos casos onde a estigmatização do indivíduo está relacionada com sua admissão à cadeia, ao sanatório, ou ao orfanato, muito do que ele aprende sobre seu estigma será transmitido durante o contato com aqueles que se tornarão seus colegas. Surgirão ciclos de filiação por meio dos quais ele aproveitará oportunidades para participar no grupo ou irá rejeitá-las após tê-las aceito. A maneira como o estigmatizado lida com as informalidades e as formalidades do grupo se torna central no seu processo de socialização. O estigma é então algo que se define nas relações sociais, no curso delas. Um indivíduo isolado não pode ser estigmatizado nunca, porque ele não vive em sociedade. O eremita nunca vai ser sujeito de estigmatização. Apenas aquele que participa da vida social pode sofrer com o estigma, porque ele se desenvolve por contraste diante da aplicação bem sucedida da norma pelos outros membros do grupo. (GOFFMAN, 1963, p. 38)

Em *Outsiders: studies in the sociology of deviance*, Howard Becker, sociólogo norte-americano, estuda como se opera o processo de marginalização na sociedade. Inicialmente, ele afirma que todos os grupos sociais constroem

regras e tendem a aplicá-las em determinadas circunstâncias. Becker explica-nos, no entanto, que a pessoa rotulada como *outsider* pode ter uma visão diferente do assunto. Ela pode não aceitar a regra sob a qual está sendo julgada e pode não ver aqueles que a julgam como competentes para fazê-lo. Surge, portanto, um segundo sentido do termo que seria: aquele que quebra as regras pode ver seus julgadores como *outsiders*. Aqui se pode observar a preocupação de Becker em visualizar no sistema de promoção social uma via de mão dupla. O *outsider/marginal* também tem uma ideologia que justifica o seu estilo de vida. Goffman trabalha com esta noção ao afirmar que os estigmatizados muitas vezes se percebem como pessoas mais livres e felizes que os “normais”. Almodóvar retrata muito bem em seus filmes essas ideologias, como veremos mais adiante. Em *Outsiders*, Becker quer clarificar o processo ocorrido entre as situações de quebra e afirmação das regras. (BECKER, 1963, p. 2) O *outsider*, então, é aquele sobre quem o rótulo foi aplicado com sucesso. A visão de Becker, neste ponto, se coaduna à visão de Goffman quando este último destaca ser o estigma uma questão de perspectiva. Para aplicar o rótulo com sucesso, para estigmatizar, é preciso não apenas conceituar as normas cuja infração constitui desvio, como também aplicá-las. Isto significa: tornar visível o estigma, publicizá-lo, difundi-lo, comunicá-lo socialmente. O *outsider*, para constituir-se como tal, deverá ter seu símbolo de inferioridade à mostra. O processo de comunicação, neste caso, é fundamental. Como afirma Goffman, se o grupo não tem conhecimento do estigma não poderá aplicar a regra de exclusão sobre o *outsider* e ele poderá facilmente participar das atividades do grupo, mesmo sabendo, em seu íntimo, que poderá ser descoberto a qualquer momento. Aqueles que estigmatizam o fazem partindo de um ponto de vista. Um determinado comportamento só é desviante quando as pessoas assim o rotulam.

Os termos *establishment* e *established* são usados no inglês para nomear grupos ou indivíduos que ocupam posições de poder. Os chamados estabelecidos se autopercebem e são reconhecidos como modelo moral para os outros. Já os *outsiders* constituem um grupo heterogêneo de pessoas que se unem por laços sociais de menor intensidade. Como observa Federico Neiburg, os *outsiders* existem no plural por não constituírem um determinado grupo social. O par estabelecidos-*outsiders* esclarece o funcionamento das relações de poder na sociedade (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 7). Elias iniciou a pesquisa para escrever *Estabelecidos e outsiders* motivado pelo elevado índice de delinquência observado por moradores de um dos bairros da região ficticiamente chamada de Winston Parva. Com o passar dos anos, a área considerada mais nobre do local passou a ter os mesmos índices de delinquência que o outro bairro estigmatizado. No entanto, a imagem que os bairros mais antigos tinham da região mais recente permanecia estigmatizada (Ibid., p. 15). O autor explica que, com frequência, membros de grupos com maior poder representam a si mesmos como humanamente superiores. Em geral, grupos mais poderosos veem-se como

peças melhores, que compartilham de uma virtude específica. Em Winston Parva, o grupo estabelecido atribuía características humanas superiores a seus membros, excluindo do convívio não-profissional os membros do outro grupo. O controle desse processo se dava por meio de fofocas elogiosas e da ameaça de fofocas depreciativas. Elias acrescenta um elemento fundamental para o entendimento do processo de estigmatização: a fofoca (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 20). Nem Goffman, nem Becker utilizam o termo, embora se referam ao processo de visibilidade pública da característica desabonadora. Os estabelecidos atribuem ao conjunto do grupo *outsider* as piores características de sua pior parte. A possibilidade de um grupo lançar sobre o outro um rótulo de inferioridade humana e destacá-lo é resultado de uma sociodinâmica. A abordagem mais comum ao falar-se de estigmatização social é aquela que a configura como um despreço acentuado por outras pessoas como indivíduos. Conceitua-se esse tipo de observação como preconceito. Elias chama atenção, no entanto, para a diferença entre a estigmatização grupal e o preconceito individual e afirma ser necessário relacioná-los. Neste ponto ele demonstra que, para configurar a exclusão, é necessário basear a análise da situação na interdependência dos grupos e não nas qualidades individuais das pessoas envolvidas. O estigma imposto pelo grupo mais poderoso tende a contaminar a autoimagem do outro grupo, enfraquecendo-o e o desarmando. Quando a capacidade de estigmatizar diminui ou se inverte, os antigos *outsiders* tendem a retaliar. Há uma complementaridade entre carisma grupal e desonra grupal. Os estabelecidos perpetuam o tabu contra um contato mais estreito com os *outsiders*, de geração para geração. Participar na superioridade de um grupo é uma recompensa por submeter-se às suas regras. Cada indivíduo deve pagar este preço seguindo padrões de controle dos afetos. Em casos extremos, em que as diferenças de poder são muito grandes, os *outsiders* são vistos como sujeitos e quase inumanos. Para Elias, “dê-se ao grupo uma reputação ruim e é capaz que ele corresponda a essa expectativa.” O grupo estabelecido não reconhece o estigma como uma construção da exclusão gerada pelas relações de poder na luta pela sobrevivência (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 30-33).

Em *Covering*, Kenji Yoshino relaciona sua experiência como descendente de japoneses radicado nos EUA ao disfarce de identidade (que ele chama de *covering*) como um recurso comumente utilizado na sociedade norte-americana para que indivíduos considerados diferentes consigam algum nível de inserção social. Embora reconheçamos que a sociodinâmica nos EUA possui peculiaridades relativas ao seu processo histórico, não podemos deixar de observar que lá também há disputas de grupos pela sobrevivência, o que significa lutas por poder e, portanto, o estabelecimento de regras que legitimam estes grupos, fazendo com que aqueles que não sigam as regras sejam estigmatizados como *outsiders*. A sociologia do desvio, então, tem reverberações hoje e não poderia deixar de ter nos anos 80, quando Almodóvar produziu os filmes que serão analisados com base nas teorias estudadas anteriormente. Embora existam

autores que caracterizem a pós-modernidade em função de uma transitividade das identidades nos fluxos informacionais contemporâneos, não nos parece que essa transitividade tenha eliminado a necessidade de associação do homem em grupos, um aspecto universal, assim como a criação de regras que legitimam esses grupos e, portanto, a possibilidade de uma perspectiva contrária ao normativo caracterizar a marginalidade.

### A MADRI NA TELA ALMODOVARIANA

Claramente inspiradas pelas cultura e contracultura norte-americanas, Madri e Barcelona tornaram-se, ainda durante o regime franquista, centros de uma produção cultural altamente criativa, expressa não só em filmes, como também em histórias em quadrinhos, moda e um determinado estilo de vida muito semelhante àquele cultuado ao redor de Andy Warhol, em Nova Iorque. Não é à toa que Almodóvar costumava ser apresentado em reuniões e jantares como o Warhol espanhol (STRAUSS, 2006, p. 1). Assumidamente influenciado por cineastas tão diversos quanto John Waters, Pier Paolo Pasolini, Cecil B. De Mille, Frank Tashlin, Blake Edwards, Billy Wilder, Stanley Donen, Visconti, 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. A falta de uma qualificação profissional específica na área de cinema foi certamente compensada pelo ávido consumo de filmes das mais variadas procedências (STRAUSS, 2006, p. 2-3). O cineasta aprendeu, desde criança, que havia algo de “errado” com ele pela forma como o tratavam. Nas relações sociais que estabeleceu, mesmo em sua família, lançaram-lhe olhares de reprovação. Almodóvar não fazia ideia do que reprovavam nele. Apenas sabia que isso o deixava extremamente isolado, ao ponto de ser hostilizado quando comentava sobre *A fonte da donzela*, de Bergman, aos dez anos, com os amiguinhos da escola (Ibid, p. 5).

Entre fins dos anos 70 e início da década de 80, Madri presenciou o surgimento de um movimento contracultural juvenil chamado *La movida madrileña*. Tratava-se de uma reação ao *Movimiento franquista*. O título também pode ter sido criado a partir de uma referência ao uso de drogas: fazer uma *movida*, segundo Javier Escudero (citado por D’Lugo), significava comprar drogas. O rompimento com as tradições culturais da Espanha totalitária de Franco envolveu os artistas no que D’Lugo explica ser o *pasotismo*, espécie de estilo pautado pela indiferença, letargia e despolitização. Almodóvar explica:

There existed a very independent playfulness. You did things because it was fun to do them. In a certain respect, frivolity became a political position in order to pose a way of life that absolutely rejected boredom. The apoliticism of those years was a very healthy response to all the disastrous political activity that had achieved nothing.<sup>2</sup> (D’LUGO, 2006, p. 18).

A transição de regimes autoritários para a democracia, em geral, é precedida por uma espécie de produção cultural que anuncia os anseios de liberdade de expressão. Essa produção pode ser categorizada como contracultura e, de maneira alguma, fica restrita aos movimentos artísticos ligados à esquerda pós-68. Ken Goffman e Dan Joy nos mostram que o conceito de contracultura aplica-se a diversos períodos históricos distintos, desde a Grécia Antiga até os dias atuais:

A contracultura é “ruptura” por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana que é a fonte perene do verdadeiramente novo – e verdadeiramente grandioso – na expressão e no esforço humano. Dessa forma, a contracultura pode ser uma tradição que ataca e dá início a quase todas as outras tradições. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 13).

Os autores listam aspectos que definem a contracultura:

- as contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais;
- as contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente;
- as contraculturas defendem mudanças individuais e sociais (Ibid.2007, p. 50).

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 a 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 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 de cinema parte de uma realidade estigmatizada como marginal.

Comentando o clima que pairava sobre a Espanha em 15 de junho de 1977, quando da realização das primeiras eleições gerais no país, após longuíssima ditadura, o historiador e cineclubista Marti i Rom destacou que, dado o grau de “agitação e conscientização” generalizada, a sensação que se tinha era de que, finalmente, a política e a cultura haviam abandonado as catacumbas, saindo das “cloacas (e prisões) às quais o franquismo as havia confinado” para “inundar o espaço público” (MARTI i ROM, 1983, p. 141). Independente do fato de que essas eleições dariam vitória, com 34% dos votos, aos “herdeiros” de Franco, disfarçados agora sob o manto da UCD (Unión de Centro Democrático), a Espanha se fazia festiva. Franco estava morto e seu famigerado regime definhava a olhos vistos. Neste mesmo período, Almodóvar trabalhava

sobre o roteiro daquele que seria seu primeiro filme comercial, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). (SILVA in CAÑIZAL, 1996, p. 54)

Na abertura de *Pepi, Luci, Bom...*, um *travelling* parte da janela da protagonista, mostrando pés de maconha plantados em vasos caseiros e expostos ao sol na sacada de um apartamento. Pepi (Carmem Maura) folheia um álbum de figurinhas adesivas do filme Superman. Um homem (Félix Rotaeta) toca a campainha e bate fortemente na porta. Pepi abre e ele se identifica como policial. Ao ameaçá-la pelo cultivo de mudas de maconha, Pepi resolve oferecer sua genitália para que ele se satisfaça oralmente. O policial aceita o convite e acaba tirando a virgindade de Pepi. Ela grita. Surge um letreiro: “Pepi está sedenta de vingança!”. E a narrativa do filme se desenvolve a partir daí.

Para D’Lugo, o primeiro filme de Almodóvar representa a tensão política do processo de transição democrática. O diretor espanhol investia contra o cinema de autor da Espanha dos anos 70, reduzindo a memória do regime franquista a situações altamente paródicas como o episódio das “Ereções Gerais” (D’LUGO, 2006, p. 24). Acevedo-Muñoz reconhece no primeiro filme de Almodóvar todas as referências que fundamentarão seu trabalho futuro. A inspiração mais óbvia é a cultura jovem britânica dos anos 60 e 70, em especial o movimento *punk*. O filme revela os interesses da nova juventude madrilenha em moda, música, drogas e álcool (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 8). Para o autor, desde os créditos de abertura que são desenhados a mão, Almodóvar representa uma espécie de estética do mau gosto. Diz ele: “Almodóvar’s characters and dramatic situations are introduced as caricatures: exaggerating features, narrative plausibility and emphasizing *marginality*.”<sup>3</sup> (Ibid., p. 9, grifo nosso). Para Cañizal, Almodóvar se utiliza da autorreferencialidade no tratamento que dá à poética da família. O autor demonstra que o diretor se destaca em relação a outros realizadores do cinema espanhol de início dos anos 80, cujas abordagens do tema família ficaram datadas. Cañizal reconhece a circulação de novos “tipos” urbanos por Madri como um aspecto importante a ser destacado como ponto de referência do filme (CAÑIZAL, 1996, p. 32). Ao observarmos, com mais atenção, as protagonistas do filme, podemos destacar algumas de suas características em relação à visão de marginalidade trabalhada por Goffman, Becker, Elias e Yoshino. Neste primeiro longa-metragem, Almodóvar posiciona no centro da narrativa três mulheres, cada uma delas simbolizando uma concepção de feminilidade possível no início da década de 80 na Espanha da transição. Ao dar voz a estas mulheres, o diretor já opera um deslocamento no discurso hegemônico do cinema espanhol do período. No conjunto de filmes que D’Lugo reúne sob a alcunha de exemplares da “estética do mau gosto”, Almodóvar lança aos espectadores a sua interpretação do que representa o processo de democratização na Espanha. A cena que melhor representa este momento é a sequência do estupro que inicia o filme (ele utilizará cenas de violação em diversos longas, como *Matador*, *Kika*, *De salto alto*, entre outros). A sociedade de consumo e as facilidades das novas tecnologias

de informação e comunicação penetram a alma feminina e liberam nas protagonistas o desejo de realizarem tudo aquilo que não puderam fazer enquanto tiveram que se submeter ao jugo patriarcal. A ordem do pai é substituída agora pela ordem do capital. As novas mulheres estão dispostas a pagar o preço, ou pelo menos tentar se adequar a nova realidade. Almodóvar nos mostrará, mais tarde, em *O que eu fiz para merecer isto?*, o preço pago por esta liberdade conquistada a duras penas.

Em *Labirinto de paixões* (*Laberinto de pasiones*, 1982), a sequência de abertura mostra um grande *flea market* em Madri, chamado Rastro. Uma panorâmica aérea registra a multidão no fluxo urbano. Sexilia (Cecilia Roth, curiosamente ganhou um nome de personagem similar a seu nome real), a protagonista do filme, passeia como uma *flanêuse* pelo mercado. Corta para uma sugestiva cena de um varal de óculos escuros com lentes espelhadas. Nestas lentes, vemos o reflexo de um homem experimentando diversos modelos. Podemos considerar essa cena uma metáfora da importância de diferentes pontos de vista em Almodóvar. *Close ups* de Sexilia com expressão de desejo são intercalados com tomadas de quadris masculinos com calças justas. O corpo do homem surge como objeto de desejo sexual de maneira explícita. A tradicional visão masculina do corpo da mulher é transportada para o olhar de Sexilia. A visão do homem pela visão da mulher. Visão frontal e traseira. Sob o letreiro que anuncia o título do filme, vemos o protagonista, aquele homem que vimos refletido nas lentes dos óculos no *flea market*. O olhar do homem se confunde com o olhar da mulher. Desejo de homem e desejo de mulher são equiparados por meio do olhar. Permanece a inserção de *takes* de quadris masculinos. Provavelmente, o homem é gay. Almodóvar narra as aventuras de Sexilia e Riza Niro pela Madri contracultural.

Muñoz interpreta *Labirinto* como uma crônica da Madri onde eclodiu a *movida*, o movimento de vanguarda com acentos *pop* e *punk* ocorrido durante o período de transição para a democracia. Para o autor, a caricatura da psicanálise é um aspecto fundamental para o entendimento deste filme em particular, em concordância com D'Lugo (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 26-27). Os temas de maior destaque na produção são: crise de identidade, trauma sexual, incesto e abuso patriarcal. O filme não exclui, entretanto, comentários políticos quando a personagem Queti fala que qualquer um, com o tempo, se acostuma a tudo. Muñoz identifica essa fala como uma referência ao regime franquista. Ao contrário do que o próprio Almodóvar comenta em entrevistas a Strauss, Franco está presente em seus filmes iniciais. As *Ereções Gerais*, fragmento que deu origem a *Pepi...*, são uma paródia ao processo político espanhol. Parece-nos que o próprio diretor subestima a potencialidade ideológica de sua produção.

Em *Maus hábitos*, uma panorâmica aérea estática de Madri em exposição superacelerada (como em *Koianisqatsi*) mostra o amanhecer da cidade. A protagonista caminha pela rua. Almodóvar começa um plano filmando uma

janela onde se vê uma festa num apartamento. O namorado da protagonista é viciado em heroína e aguardava o retorno da namorada com a droga. Eles discutem e ela ameaça abandoná-lo, dizendo que ele tem cara de louco. Pega o diário dele e pergunta se escreveu novamente sobre ela. A mulher se dirige ao banheiro depois de levar outro fora do namorado. Ela se olha num espelho que tem três faces e repete para si mesma: “Largue ele.” Ouve um estrondo. Corre para a sala e encontra o namorado morto por overdose. Apressa-se em abandonar o local e leva o diário dele. O filme narra as aventuras de Yolanda e um grupo de freiras marginais para sobreviver ao claustro. À primeira vista, as referências mais evidentes contidas em *Maus hábitos* apontam para influências de cineastas como Pasolini e Buñuel que trataram o tema “religião” com alto potencial crítico. Para D’Lugo, Almodóvar realiza com *Maus hábitos* seu primeiro melodrama com base na experiência da nova mulher espanhola que enfrenta a transição para a democracia lutando pela sobrevivência e se auto-descobrendo na cidade enquanto o país enfrenta uma grave crise econômica e sociocultural provocada por migrações internas. Para o crítico e pesquisador, o diretor espanhol representa a cidade de Madri como espaço de liberação da tirania sexual e dos códigos sociais do patriarcado, em vez de fonte de destruição da família (D’LUGO, 2006, p. 31). Trata-se de um ponto polêmico. Como afirmam Acevedo-Muñoz e Cañizal, Almodóvar passa a representar a partir deste filme, além da ansiedade da sociedade espanhola pelas consequências positivas da ordem democrática, uma certa nostalgia pelo interior do país, fazendo uma clara referência a suas raízes rurais e ao processo migratório intenso que ocorreu no período de transição. O potencial retorno à Albacete parece ser uma solução razoável para a zoófila Irmã Perdida, que acompanha o exército de noviças e freiras seguidoras da Madre Geral. A cena final mostra o grupo de freiras se retirando do convento das Redentoras Humilhadas como uma infantaria fascista. Inclusive a expressão corporal do conjunto e o som de marcha enfatizam essa interpretação. Se Almodóvar julga a cidade esse espaço de liberação, por que, neste período, classificado por Acevedo-Muñoz como o da fase da “estética do mau gosto”, o diretor representa nas duas obras mais tardias, *Maus hábitos*, e *O que eu fiz para merecer isto?*, a nostalgia da província, uma província que ele mesmo descreveu como um espaço onde começou sua carreira *outsider* pelos olhares que lançaram sobre ele?

*O que eu fiz para merecer isto?* (1984) começa com um *travelling* panorâmico sobre uma praça onde uma equipe de cinema grava um filme. Esta cena remete à sequência de abertura de *Le mépris*, de Jean-Luc Godard. Passa pela equipe a protagonista, Gloria (Carmen Maura), que entra num prédio. Corta para cenas de treinamento de luta marcial alternados com letreiros com os nomes dos atores. A faxineira da academia é convidada para transar no chuveiro com um dos lutadores. Almodóvar repete planos de *Psicose*, de Alfred Hitchcock. O lutador é impotente e a relação não é consumada. Completamente encharcada, ao som de uma canção em alemão, ela simula uma luta com o bastão oriental

usado no treino pelos lutadores da academia. Almodóvar conta as desventuras de Glória, dona de casa à beira de um ataque de nervos. Segundo ele mesmo, a incorporação que fez de Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock e Tennessee Williams ao roteiro enriquece a sua obra e tornam-se parte indissociável dela (STRAUSS, 2006, p. 45). Almodóvar, pela primeira vez, faz um filme de crítica à sociedade do consumo. Ele alcança este objetivo reificando Glória na sequência em que vemos o olhar da câmera, suturado ao olhar do espectador, o nosso olhar, ao ponto de vista dos objetos de consumo que ela admira nas vitrines. Esta foi a maneira que o diretor espanhol encontrou para expressar o nível de solidão e abandono da protagonista. Ela se relaciona com produtos, mercadorias, utensílios e equipamentos domésticos. Ele afirma: “They’re the sole witnesses to her pain, her solitude and her anxieties. [...] I’m very interested by this aspect of advertising: the value it gives to objects and the way it turns them into characters.”<sup>4</sup> (Ibid., p. 47). Nesta mesma entrevista, o diretor reconhece que seus filmes são produtos e que respeita as leis do mercado, inclusive usando estratégias de publicidade e promoção. Ele também admite, no entanto, que se sente contraditório ao fazê-lo (Ibid., p. 48).

D’Lugo vê como um dos temas principais deste filme a migração. O bloco de apartamentos filmado localiza-se no ápice da auto-estrada M-30, um caminho percorrido muitas vezes pelo próprio Almodóvar, quando ele trabalhava na companhia telefônica logo depois que chegou a Madri (D’LUGO, 2006, p. 40). Para Muñoz, *O que eu fiz para merecer isto?* é o filme mais introspectivo do diretor espanhol. Ele o reconhece como a primeira obra-prima de Almodóvar, pois ele consegue integrar comédia e melodrama ao retratar a luta da classe trabalhadora por um espaço na sociedade, enfrentando as dificuldades econômicas entremeadas por frustrações sexuais e crises de identidade. O autor reconhece que a crise de identidade, no caso, é retomada a partir do perfil da Irmã Rata de Beco de *Maus hábitos*. O tema também está presente em seu filme anterior, *Labirinto de paixões*. Almodóvar vai reintroduzi-lo, posteriormente, em *De salto alto* (1991) e *A flor do meu segredo* (1995) (ACEVEDO-MUÑOZ, 2007, p. 49-50). No filme, o diretor comenta o resultado da luta democrática na Espanha: a Madri governada pelo Partido Socialista enfrenta crises econômicas e sociais. A família tradicional representada por Almodóvar em *O que eu fiz para merecer isto?* está destruída, fragmentada, oprimida, despedaçada. Seus membros buscam reconfigurar seus papéis na família e na sociedade. E este é um processo traumático. O passado vinculado à presença de uma figura patriarcal e autoritária, explica Muñoz, parece ser a única coisa que os membros desta unidade familiar compartilham de fato (2007, p. 52). Muñoz comenta sobre a ironia do final da trama. O homem que ocupa o lugar do pai falecido ao lado da mãe é seu filho mais novo, prostituído e homossexual. Assim como Cañizal, Muñoz identifica aqui a tentativa de Almodóvar de representar uma reconfiguração da família na Espanha da transição democrática.

Robert Stam, citado por Silva, destaca que “o Carnaval é o *locus*

privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade.” (SILVA apud CAÑIZAL, 1996, p. 57, grifo nosso). Como vimos no decorrer deste trabalho, os quatro filmes iniciais de Almodóvar, nos anos 80, representam contribuições fundamentais para compreendermos como o cinema espanhol se apropriou da figura do marginal para criar um discurso de legitimidade da contracultura madrilenha. Assumindo, como Goffman, Becker e Elias, que a marginalidade não é uma qualidade do indivíduo, mas uma construção social desenvolvida no decorrer do processo de socialização, e que depende daqueles que determinam as normas a partir das quais o outro é julgado, podemos concluir que Almodóvar retrata em *Pepi, Luci e Bom...*, *Labirinto de paixões*, *Maus hábitos* e *O que eu fiz para merecer isto?* a marginalidade que vivenciou no período de resistência cultural na Espanha de Franco. Nos dois primeiros filmes, observamos uma espécie de celebração das liberdades democráticas conquistadas pelo povo espanhol. Os protagonistas nos mostram isto: Pepi, Luci e Bom; Sexilia e Riza são personagens que representam a transitividade do processo político na Espanha da época. Em ambos os filmes, vemos as ruas do país povoadas por pessoas que ciculam livremente, independente de raça, gênero, orientação sexual etc. Já em *Maus hábitos* e *O que eu fiz para merecer isto?*, a partir de temas distintos, o diretor espanhol desenha um panorama da reconfiguração íntima da aceitação social. Personagens como Yolanda e a Madre Julia, no filme de 1983, e Gloria, no filme de 1984, representam a crise em que se lançou a sociedade espanhola depois do período de transição, quando exageros e descabros retratados nas obras anteriores mostraram suas consequências. O policial afirma em *Pepi, Luci e Bom...*: “com tanta liberdade, com tanta democracia, onde esse país vai parar.”.

Almodóvar, ao mesmo tempo em que representa a ruptura com a figura patriarcal nos filmes do início da década de 80, demonstra, nos dois longas mais recentes, de 83 e 84, a nostalgia por um núcleo familiar que a sociedade de consumo não foi capaz de restituir. A marginalidade, como potência de crítica às regras do grupo estabelecido, está representada, nos dois primeiros filmes (*Pepi, Luci, Bom...*, *Labirinto de paixões*), na homossexualidade de Pepi e Bom, na valorização de ícones da cultura de massa, na paródia às estratégias de publicidade, no hedonismo niilista, na ocupação do tempo livre com uso de substâncias psicoativas e com produtos culturais que claramente se opõem aos valores da cultura erudita, folclórica e moderna, típicos da Europa Ocidental. A ironia e o sarcasmo que alimentam Almodóvar em suas duas primeiras incursões comerciais ao mundo do cinema, são substituídas por um certo tipo de consciência crítica do passado em filmes cujos roteiros, de forma mais madura, vão revelar a falência do processo civilizatório que deposita sobre a técnica e o consumo a realização do ser humano. Em *Maus hábitos*, a marginalidade das freiras é potencializada pela equiparação entre instituição religiosa, não mais capaz de dar conta das

necessidades metafísicas do novo sujeito urbano na Espanha democrática, e grupos estigmatizados pela cultura tradicional espanhola em conluio com o regime repressor de Franco. A sociedade de consumo absorve as mitologias, as representações, os símbolos e o imaginário e os reinterpreta para reproduzir o processo de produção como único modo de existência possível.

Muito além de discutir se o cinema de Almodóvar pode ser categorizado como cinema de arte, de autor ou se, atualmente, ele se alinha mais ao entretenimento, neste trabalho, nossa principal preocupação foi revelar o ponto de vista que deu origem a sua produção cinematográfica, relacionando-o ao contexto histórico vivenciado pela Espanha da época. Usando recursos típicos da pós-modernidade, como o pastiche, a paródia e a metalinguagem, o diretor espanhol tece uma rede de significados sobre a sociedade espanhola do período de transição, permitindo que pensemos em possíveis paralelos com representações estéticas de fases análogas na história de outras sociedades. A mistura de gêneros identificada em seus trabalhos, por exemplo, é, de certa forma, uma representação de novos arranjos de negociações simbólicas e sociais contemporâneas.

## 25

### NOTAS

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Fórum Temático IX Terreno e Arquitetura, uma simbiose entre o ser e o mundo, evento componente do XV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário - Congresso Internacional, outubro de 2008, Recife - PE.

<sup>2</sup> Existia uma diversão independente. Você fazia coisas porque era divertido fazê-las. De certa maneira, a frivolidade tornou-se uma posição política de forma a impor um estilo de vida que rejeitava o tédio com veemência. A alienação daqueles anos foi uma resposta muito saudável a toda a desastrosa atividade política que não conquistou nada (tradução nossa).

<sup>3</sup> Os personagens e situações dramáticas de Almodóvar são apresentados como caricaturas: aspectos exagerados, plausibilidade narrativa e ênfase na marginalidade (tradução nossa).

<sup>4</sup> Eles são as únicas testemunhas de sua dor, de sua solidão e de suas ansiedades. [...] Eu tenho muito interesse neste aspecto da publicidade: o valor que ela confere a objetos e a forma como ela os torna personagens (tradução nossa).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. (World directors series). Londres: British Film Institute, 2007.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume; ECA/USP, 1996.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da modernidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- D'LUGO, Marvin. *Pedro Almodóvar*. (Contemporary film directors). Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. L.. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FREITAS, Ricardo Ferreira. *Comunicação, consumo e moda: entre os roteiros das aparências*. In: *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo: ESPM, v. 2, n. 4, p. 125-137. jul. 2005.
- GOFFMAN, Erving. *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. New York: Simon & Schuster Inc., 1963.
- GOFFMAN, Ken (R. U. Sirius); JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LOPES, Denilson (Org.). *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.
- STRAUSS, Frederic. *Almodóvar on Almodóvar*. Edição revisada. New York: Faber and Faber Inc., 2006. Versão original publicada em 1994, na França, pela *Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile*.
- YOSHINO, Kenji. *Covering: the hidden assault on our civil rights*. New York: Random House, 2007.