

A matriz geradora, o embrião ampliado e os múltiplos fios dramáticos no cinema de Pedro Almodóvar

Daniela Jaime-Smith¹

Resumo

Este artigo investiga os processos e os procedimentos de criação do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, refletindo sobre as tessituras dramáticas criadas pelo cineasta no processo de construção do seu projeto poético, observando os procedimentos que envolvem o seu pensamento e a sua prática como roteirista e diretor para, assim, refletir sobre processos criativos, de autoria e comunicação. A hipótese é que o seu projeto poético é construído através da seleção e transformação de elementos temáticos e estéticos presentes na sua própria obra e na obra de outros autores, cujos trabalhos lhe afetaram a sensibilidade, fazendo com que temas e personagens se repitam, sob diferentes perspectivas, ao longo do tempo, concebendo um universo marcado pela constante reinvenção de textos e filmes para criar seus próprios sistemas filmicos. Este estudo foi feito utilizando entrevistas do diretor e a análise de alguns de seus filmes que mantêm uma relação dramática, que funcionam como matrizes geradoras, deflagradoras de novos processos de criação. A análise foi realizada a partir das teorias de Cecília Almeida Salles sobre processo de criação.

Palavras-chave: Processo de criação; matriz geradora; embrião ampliado; cinema; Almodóvar.

Abstract

This article investigates the creative processes and procedures of the Spanish filmmaker Pedro Almodóvar reflecting on the dramaturgical pathways created by him in the process of building his poetical project, observing the procedures that involve his thinking and his practice as a screenwriter and director to reflect about creative processes, authorship and communication. The hypothesis is that his poetical project is built through the selection and transformation of thematic and aesthetic elements present in his own work and in the work of other authors whose creations affected his sensitivity, causing themes and characters to be repeated under different perspectives over time, conceiving a universe featured by a constant reinvention of texts and films in order to create his own

¹ Mestre em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: contatodanielasmith@gmail.com.

filmic systems. This study was made by using interviews with the director and analysis of some of his films which maintain a dramaturgical relation working as generating matrices that trigger new creative processes. The analysis is based on Cecilia Almeida Salles's theories about the creation process.

Keywords: Creation process; generating matrix; expanded embryo; cinema; Almodóvar.

INTRODUÇÃO

Não raramente somos flagrados admirando um objeto ou uma produção artística perguntando, com uma pitada de encantamento, como o artista conseguiu reunir informações e elementos para criar um amálgama aparentemente coeso que nos faz perceber estar diante de algo único?

A Crítica Genética vem nos ofertando ferramentas de análises e reflexões sobre o processo criador, não só na área da literatura, mas em áreas como artes plásticas, dança, teatro, fotografia, cinema, arquitetura, jornalismo, publicidade e, com o desenvolvimento das pesquisas, vem adentrando campos como a relação entre ciência e arte. A ampliação dos estudos genéticos em diferentes áreas do fazer artístico, indo além da escrita literária, deve-se muito, no Brasil, ao trabalho desenvolvido por Cecilia Almeida Salles que, em sua tese de doutorado *Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum*, defendida em 1990, apresenta importantes contribuições teóricas e metodológicas sobre a discussão do processo criador nas produções artísticas. Somado à sua pesquisa, surgem as pesquisas do Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CECG-PUC/SP).

Tais estudos utilizam a análise dos documentos de registro do processo de criação, produzidos pelos artistas, como anotações em diários, esboços de desenhos, maquetes, vídeos, roteiros, projetos, ensaios teatrais, incluindo as mídias digitais, para, então, serem confrontados com a obra entregue ao público e, assim, revelar um pensamento em processo. Como reflete Salles, “o acesso aos arquivos da criação (anotações, diários, esboços etc.) gera a compreensão sobre algumas das camadas que sustentam as escolhas dos artistas que, naturalmente, ressignificam a obra”². Ou seja, é possível observar, a partir da análise destes materiais, os mecanismos e percursos do pensamento do artista para a criação da obra de arte, transformando, inclusive, a significação da obra.

No livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística*, publicado em 1998, Cecilia Salles formula uma teorização em diálogo com a semiótica de Peirce, em específico com o conceito de semiose, e propõe a leitura da obra de arte como um processo sígnico. Para Salles, a conceituação do processo de criação como semiose “ressalta a regressão e progressão infinitas do signo”³, destruindo o mito do signo original e do último signo absoluto, já que seu ponto de vista é olhar a criação como transformação.

Importante notar que os estudos genéticos nascem na França nos anos 60, no Centre National de Recherche Scientifique, por iniciativa de Louis Hay e eram limitados à análise dos rascunhos dos escritores. No Brasil, a crítica genética surge

2 SALLES, Cecilia de Almeida. *Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão*, p. 44. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384/21315>.

3 Ibidem, p. 48.

de maneira oficial através do professor Philippe Willemart no I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições, que ocorreu em 1985, na Universidade de São Paulo. Atualmente, o Grupo de Estudos em Processo de Criação, conduzido por Cecília, vem ampliando o campo de ação da crítica genética através dos estudos publicados por artistas e pesquisadores, gerados a partir de indagações diante da produção contemporânea, apresentando algumas teorizações sobre processo de criação que vão além das delimitações da crítica genética.

Mas o que interessa exatamente nos estudos da crítica genética é analisar a construção da obra de arte, identificando os procedimentos e técnicas selecionadas pelo artista para a criação da obra. Assim, o crítico genético, ao se debruçar sobre os documentos produzidos pelo artista durante o seu processo de criação, pode estabelecer um nexos sobre o pensamento do artista, sem, contudo, possuir a pretensão de encontrar as fórmulas de produção das obras. Como afirma Cecília Salles, “não há uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer”, é a “própria mão do artista que vai revelando”⁴ o processo de construção da obra e encontrando as técnicas e mecanismos de criação que estão em consonância com o modo de trabalho de cada artista. Como reflete Salles:

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização.⁵

A partir do entendimento dessa perspectiva e em diálogo com essa tradição, nos debruçamos sobre as anotações e registros de criação e as entrevistas do diretor de cinema espanhol Pedro Almodóvar, concedidas a diferentes mídias, para refletir sobre as suas escolhas criativas, que o levaram à construção de sua autoria, já que possui uma obra com elementos temáticos, estéticos e narrativos que se repetem, revelando até mesmo suas obsessões como artista.

Neste artigo, situo historicamente o diretor e o contexto social a partir do qual Almodóvar produz sua obra, já que, como definiu Cecilia Salles, no movimento criador, o artista aciona uma rede que é composta por elementos oriundos de sua subjetividade (memória, história de vida pessoal), do seu momento histórico, da cultura onde está inserido, para criar o seu projeto poético, com uma prática em que elementos díspares, oriundos da memória, do acaso, de conversas com amigos, de leituras, de situações vividas, de referências culturais, provocam diferentes e complexas interações, constituindo a trama de pensamento criativo.

Além do mais, neste artigo, faço um mapeamento de alguns procedimentos criativos utilizados de forma recorrente pelo cineasta, os quais foram nomeados na obra de Salles de “matriz geradora” e “embrião ampliado”, como veremos.

4 SALLÉS, Cecília de Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 17.

5 Ibidem, p. 30.

TESSITURAS DRAMATÚRGICAS NO PROJETO POÉTICO ALMODÓVAR

O universo temático que Pedro Almodóvar retrata em seus filmes é marcado por personagens que são socialmente marginais, minorias estigmatizadas, mulheres que vivem de acordo com os seus desejos e ignoram os padrões sociais e patriarcais. De forma genérica, o movimento do cineasta na constituição de seu projeto poético parte das escolhas temáticas e da construção das personagens, que se transformaram em uma espécie de obsessão do diretor e fazem com que cada narrativa seja, sempre, uma nova maneira de trabalhar esses temas e personagens.

Almodóvar reflete sobre comportamentos e valores socioculturais cultivados pela tradição em sociedades patriarcais, através da negação desses modelos, justamente porque assume, em muitos filmes, o deslocamento da importância de determinados papéis sociais, colocando o feminino e os marginais como protagonistas de suas histórias.

Desde o início de sua carreira, quando ainda filmava em Super 8, Pedro Almodóvar abordava temas considerados difíceis, como o incesto, a homossexualidade, o estupro, o consumo de drogas, a pornografia, e mesmo em seus longas, surgem temas como amores proibidos, a perversão sexual, a necrofilia, a maternidade, as relações entre mulheres, os modelos não tradicionais de família, situando suas personagens fora dos padrões sociais estabelecidos, fazendo-as viverem trajetórias marcadas principalmente pelas paixões. Comumente, ele traz à tona o que é socialmente proibido, as fantasias e desejos inconfessos, os modos de viver que transgridem as regras de comportamentos sociais.

Considerando a perspectiva da produção cultural, como regra geral, ao artista é necessário transcender o lugar-comum, buscando a criação de uma obra que dialogue com a tradição, mas que, ao mesmo tempo, proponha o rompimento de estruturas do pensamento, fazendo com que este se desenvolva. Ao refletirmos sobre a origem do pensamento, percebemos o quanto está enraizado no contexto cultural e histórico de cada indivíduo, e Almodóvar afirma:

Nasci em La Mancha, mas é verdade que me formei durante os anos 1960, em plena explosão do pop. Foi uma coisa que me marcou, tal como a minha relação inconsciente com as cores do Caribe, como se tivesse na memória os conquistadores espanhóis que partiram para o Novo Mundo, uma memória inconsciente de meus ancestrais mais longínquos. Não se esqueça que Almodóvar é um nome árabe. Tento racionalizar algo que talvez não passe de uma tendência natural para utilizar as cores. Isso corresponde ao meu próprio caráter e ao de minhas personagens, que são muito

*barrocas no que se refere ao comportamento, e a explosão de cores combina muito bem com esse tipo de dramaturgia.*⁶

Portanto, o cineasta revela ter absoluta consciência da influência histórica e cultural da sociedade onde vive, refletindo na constituição do seu projeto poético, afirmando que elementos históricos e culturais influenciam, inclusive, na escolha das cores utilizadas nos seus filmes, na forma como ele constrói as suas personagens e na forma como age, criando uma dramaturgia barroca devido ao excesso de elementos visuais e dramáticos.

E isso se justifica porque a interatividade é uma propriedade fundamental do processo criativo, que deve ser considerada durante o desenvolvimento do projeto poético de um artista. Cecilia Salles, ao desenvolver o conceito de Redes de Criação nos oferece caminhos possíveis para pensarmos o movimento criador como um sistema complexo, onde ocorrem “interações, tanto internas ou externas aos processos, responsáveis pela construção da obra”, que funciona como um sistema aberto que interage, inclusive, com o meio ambiente⁷. Considerando que no processo de criação o artista interage com toda a sua bagagem cultural, com o momento histórico em que vive e, inclusive, com todos os elementos que afetam a sua sensibilidade, além de considerar meu interesse pessoal pelas histórias e contextos de vida que cercam um artista e sua obra, opto neste artigo por apresentar alguns elementos de sua biografia.

Pedro Almodóvar possui duas condições que o fazem pertencer a uma classe socialmente estigmatizada: a primeira, sua origem humilde - oriundo do interior do país, do vilarejo de Calzada de Calatrava, município pertencente à província de Ciudad Real, onde seu pai trabalhava como enólogo e sua mãe era a leitora e escritora de cartas para os vizinhos analfabetos -, a segunda, a homossexualidade. Nascido em 1949 e criado durante a ditadura de Francisco Franco, podemos imaginar o que significou ser um jovem pobre, homossexual e apaixonado por arte nesse contexto, onde o governo investia em políticas e formas de controle social, visando exaltar a disciplina, aniquilar a liberdade de pensamento, sufocar a diversidade sexual, submeter a mulher ao homem, defendendo, exclusivamente, a formação da família católica, formada pela instituição do casamento entre um homem e uma mulher. Um período em que a Opus Dei, instituição religiosa conservadora, que foi ganhando força durante a Ditadura, passou a ocupar os principais postos do poder e promover a repressão social. Almodóvar, refletindo sobre a aceitação da crítica, no momento do lançamento do seu quarto filme, *¿Que he hecho yo para merecer esto?*, afirma sobre a sua condição em sociedade:

Es evidente que yo molesto a mucha gente, no solo a los críticos. Es evidente porque lo noto. Recibo desde anónimos amenazadores en el contestador telefónico hasta algunas otras cosas, pero estoy ya acostumbrado a eso porque desde pequeño me ocurre de la misma forma. En el pueblo, a los ocho años, no

6 STRAUSS, FREDERIC. **Conversas com Almodóvar**. São Paulo: Zahar, 2008, p. 113.

7 SALLES, Cecilia de Almeida. **Redes da Criação**: Construção da Obra de Arte. São Paulo, Editora Horizonte, 2006, p. 24.

*hablaba como hablaban los chicos del pueblo. Recuerdo que en el colegio yo ya provocaba en la mayor parte de mis compañeros el mismo rechazo que ahora puedo provocar en la crítica.*⁸

Diante deste contexto histórico, quando o general e ditador Franco morreu, podemos imaginar o que isso significou para a Espanha, após viver por quase quatro décadas sob um regime ultraconservador e nacionalista, uma Ditadura. No dia 20 de novembro de 1975, a família de Franco e os médicos decidiram desligar os aparelhos que o mantinham vivo. Imaginemos o momento em que esses aparelhos foram desligados e o sentimento de liberdade que naquele instante brotou em muitos espanhóis, pois, foi isso o que aconteceu, a Espanha viveu um profundo despertar.

Nesse cenário, surge um movimento de contracultura conhecido como *Movida Madrileña* e, entre seus expoentes, o cineasta Pedro Almodóvar, que conseguiu registrar nos seus dois primeiros filmes, *Pepi, Lucy, Bom y Otras chicas del montón* e *Labirinto de Pasiones*, as personagens e os pilares estéticos e conceituais que borbulhavam nas produções dos artistas que viviam aquele momento. Os dois filmes são considerados pela crítica especializada, e por outros artistas do movimento, como representativos do pensamento que alimentava as produções e as reflexões da *Movida*.

*(...) artistas plásticos, cartunistas, escritores, atores e atrizes, cineastas, poetas e jovens exercendo as mais diversas atividades dentro do chamado underground, muitos deles homossexuais como o próprio diretor. Um 'bando de marginalizados' que invadiu o mais simbólico dos centros espanhóis, Madri, para daí irradiar e fazer ecoar uma outra forma de fazer arte, uma outra moral, um outro modo de vida, desejos outros e manifestações da sexualidade que não eram tidas como "normais". Gente, enfim, disposta a inverter regras moribundas de uma sociedade, fazendo dela brotar algo novo (...)*⁹

Almodóvar foi uma figura muito ativa e conhecida neste movimento cultural, não só pela parceria musical com o artista Fanny Mcnamara, mas também por participar de publicações de quadrinhos, escrevendo algumas histórias, participar do grupo de Teatro *Los Goliardos*, onde conheceu a atriz Carmen Maura, e produzir curta-metragens que se tornaram cults, com projeções em bares e festas. Almodóvar reconhece a esfera social de onde pertence e de onde elabora suas ideias e da qual também fala, pois afirma sobre este período e sobre o seu universo ficcional:

8 DUNCAN, P; PEIRÓ, B. **Los Archivos de Pedro Almodóvar**. Köln: Taschen, 2017, p. 69.

Tradução livre: "É evidente que incomodo muita gente, não só os críticos. É evidente porque eu noto. Recebo desde ameaças anônimas na secretária eletrônica até algumas outras coisas, mas eu estou acostumado a isso porque desde pequeno isso acontece comigo da mesma forma. No povoado, aos oito anos, não falava como falavam os garotos do povoado. Lembro que no colégio eu já provocava na maior parte dos meus companheiros a mesma rejeição que agora posso provocar na crítica".

9 CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Urdiduras de Sigilos** – Ensaios sobre o Cinema de Almodóvar. São Paulo: Anablume: Eca – USP, 1996, p. 57.

“Não fui eu que criei esse universo, foi um momento em que forças se encontraram, foi uma conjuntura. Minha chegada a Madrid, no entanto, foi uma entrada pela porta da liberdade, apesar da Ditadura de Franco, porque havia uma importante vida clandestina, e para mim a clandestinidade era uma coisa normal, corrente.”¹⁰

Se o governo ditatorial espanhol percebeu que era necessário penetrar em todas as camadas sociais para criar uma sociedade morna, e para isso, investiu em políticas repressoras de comportamento, de manifestações culturais, proibindo certas danças, canções, filmes e textos, Almodóvar cria uma cinematografia com cores quentes e corpos sensuais, com personagens em busca de satisfação de seus desejos mais profundos e verdadeiros, movidas por sentimentos e paixões, levando-as a agirem segundo uma lei bastante pessoal, sem considerar as normas sociais. O diretor reconhece esta tendência na construção dos seus universos fílmicos:

Para mim, a transgressão não é um objetivo, porque implica um respeito, uma consideração pela lei, coisa da qual sou incapaz. É por isso que meus filmes nunca foram antifranquistas. Neles eu simplesmente não reconheço a existência de Franco. É um pouco a minha vingança contra o franquismo: quero que dele não permaneça nem a recordação, nem a sombra. Transgressão é uma palavra moral; ora, não é minha intenção infringir qualquer norma, mas apenas impor minhas personagens e seu comportamento. É um dos direitos, e também um dos poderes, que um cineasta possui.¹¹

Estes elementos históricos e culturais são reveladores do caráter do projeto poético de Almodóvar. E para concretizá-lo, o seu exercício diário de criação se dá principalmente através da escrita, pois armazena histórias e informações que colhe no seu dia a dia, anotando frases e situações que, para ele, sirvam de disparo para criar uma história. Ele afirma:

Descubro o tema ao escrever a história. Quase nunca começo a escrever um argumento conhecendo o seu tema. É também por isso que, para mim, a escrita é uma grande aventura. Imagino que o tema esteja dentro de mim, e é necessário um certo número de etapas de trabalho para que ele surja de forma consciente. Muitas vezes o tema narrativo que me leva a escrever é apenas um pretexto, e também muitas vezes aquilo que eu considerava o centro da história desaparece ao longo do caminho.¹²

O diretor amadurece, às vezes, por anos, o material que lhe serve de matéria-prima para desenvolver novas ideias. Seu cinema é um tecido complexo, cujos elementos traduzem essa complexidade, ao mobilizar referências da cultura espanhola, do tempo histórico em que ele vive, de suas opções estéticas, constituindo, a partir de todos esses elementos, um cinema autoral.

10 STRAUSS, op. cit., p. 26.

11 Ibidem, p. 38.

12 Ibidem, p. 77.

A MATRIZ GERADORA E O EMBRIÃO AMPLIADO

Ao observar a obra de Almodóvar, constatamos que personagens e elementos narrativos comumente se repetem, pois o cineasta estabelece conexões entre um filme e outro, criando linhas invisíveis de diálogo entre as obras, fazendo com que temas, situações, personagens sejam recorrentes em diferentes filmes. Essa relação de entrelaçamento temático e estético entre um filme e outro é notória, afirmada por diferentes críticos: *“Pero ¿acaso no está también em ‘La ley del deseo’, al igual que en otras obras del director, el germen de las siguientes y el reflejo de las anteriores, en ese constante juego de espejos convergentes, autorreferencias y obsesiones sublimadas que caracterizan su cine?”*¹³.

Almodóvar recorrentemente utiliza um procedimento de criação que Cecilia Salles definiu como matriz geradora, que são materiais ou obras que possuem células germinais com potencial para sustentar e provocar novos processos de criação, gerando obras que podemos definir como embriões ampliados da matriz geradora.

No entanto, os temas, as cenas e as personagens que são retrabalhadas ou mesmo ampliadas e aprofundadas em novos filmes, funcionam, ao mesmo tempo, como matrizes geradoras, cuja natureza é reveladora da singularidade do artista, não só pelo fato do cineasta utilizar determinados recursos de linguagem para expressar estes conteúdos, mas também por tê-los escolhido como tema, assim como são embriões ampliados, pois, ao serem retomados em outro momento de vida e retrabalhados, revelam um percurso de ampliação de ideias a partir de uma mesma matéria-prima. Como afirma Salles:

*Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões dos embriões. Uma obra, neste caso guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo.*¹⁴

Este aspecto é marcante ao analisarmos a obra do cineasta, pois temas e personagens se repetem, de diferentes maneiras, em novos contextos, através de novos filmes, sendo impossível determinar onde um filme começa e onde termina, pois “Almodóvar não é mais um filme: são todos os filmes de Almodóvar. É uma obra. Assistir este ou aquele, não importa qual, não há mais como desligar um de seus filmes do conjunto.”¹⁵. Pela perspectiva de Cecilia Salles, que analisa a

13 FOX in DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara. **Los Archivos de Pedro Almodóvar**. Köln: Taschen, 2017, p. 100

Tradução livre: “Por acaso não está também em “A lei do desejo”, como em outras obras do diretor, o germen das seguintes e o reflexo das anteriores, nesse jogo constante de espelhos convergentes, autorreferencias e obsessões sublimadas que caracterizam seu cinema?”.

14 SALLES, 2006, p. 127.

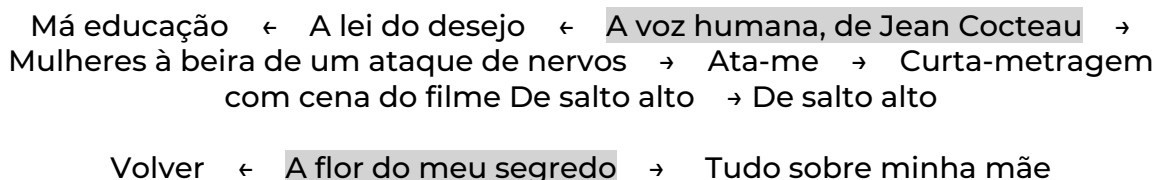
15 BATISTA 2006, p.5 apud SANTOS, F. C. Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar – capítulo 3 – **A filmografia de Pedro Almodóvar**. Tese de Doutorado. Rio de

obra de arte como um objeto em transformação, “é sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final.”¹⁶

É importante observar que o cineasta possui o hábito de escrever novos argumentos enquanto filma, ou mesmo, utilizar elementos narrativos de um filme para criar novas histórias, estabelecendo com isso vínculos e relações entre um projeto e outro. E ele mesmo afirma: “sempre escrevo um argumento enquanto filmo outro.”¹⁷

Essas relações se concretizam e são explícitas em sua obra. O texto “A voz humana”, de Jean Cocteau, serviu a Almodóvar como elemento excitante da sua sensibilidade, pois ele é afetado pelo universo da peça, e se transforma em um texto gerador de dois filmes, “A lei do desejo”, de 1987 e “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, de 1988. O primeiro filme trata da temática da homossexualidade, no qual há uma cena que servirá como elemento disparador de um outro processo de criação, através do desenvolvimento do filme “Má educação”, lançado em 2004, cujo tema traz referências diretas à relação do cineasta com a Igreja, pois ele foi educado em escolas de padres. Em “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, o seu processo de criação foi deflagrado ao tentar adaptar a peça de Cocteau para o cinema, mas, ao final, só restou de Cocteau, no filme, a situação dramática: “uma mulher aflita, esperando, ao lado de uma mala cheia de recordações o telefonema do homem que ama”¹⁸. Este filme, “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, projetou Almodóvar internacionalmente ao ser indicado, em 1989, ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, o que promoveu uma mudança radical na vida do diretor.

No esquema abaixo podemos visualizar a relação entre os filmes e a obra (realçada de cinza) que serviu como matriz para gerar novos filmes.



Em 2020, Almodóvar filmou, com a atriz britânica Tilda Swinton, um curta-metragem cujo roteiro é baseado justamente no texto de Cocteau, “A voz humana”, ou seja, passado tanto tempo, este texto ainda continua provocando a sensibilidade do diretor¹⁹. E inaugurou, talvez, um novo momento na carreira de Pedro Almodóvar, pois, pela primeira vez, ele filma em outra língua, em inglês.

Janeiro: PUC/RJ, 2012, p. 71. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0812818_2012_cap_3.pdf.

16 SALLES, 2006, p. 59.

17 STRAUSS, op. cit., p. 132.

18 Ibidem, p. 106.

19 BENEZ, R. – Primeiro filme de Almodóvar em inglês tem Tilda Swinton no elenco. Metrôpoles. Publicado em 12 de fev. 2020. Disponível em:

Portanto, Almodóvar, frequentemente, constrói fios invisíveis ligando diferentes materiais dramáticos, mesmo em diferentes filmes, estabelecendo relações a partir do seu olhar como artista:

‘Mujeres al borde de un ataque de nervios’ es hija directa de ‘La ley del deseo’. Cuando la estábamos rodando me sedujo el modo en que Carmen Maura resolvía un pequeño fragmento de ‘La voz humana’ y planeé desarrollarlo. Tina, el personaje de Cocteau y la Pepa de ‘Mujeres al borde de un ataque de nervios’ son tres modelos de mujer caprichosamente abandonadas por sus amantes. Tina reacciona atentando contra sí misma, convirtiendo su dolor en su único motor. Pablo (su hermano) hace que Tina-actriz destruya a hachazos su casa y, con ella, los recuerdos. Y Pepa acaba quemando la cama que compartió con su amante, purificando su pasado e identificándose con esos pueblos que adoran el fuego.

Hay una línea directa desde Tina a Pepa pasando por la monologuista de ‘La voz humana’. Cuando decidí hincarle el diente al monólogo, pensando siempre en un solo para “actrizón”, Cocteau fue desapareciendo poco a poco y aparecieron las mujeres bordando el borde, María, Julieta, Chus, Loles, Kiti y Rossy. Y con ellas, solas y vapuleadas, acompañando la soledad y el abandono de Carmen, tomó fondo la historia definitiva.²⁰

Neste depoimento acima, podemos perceber como o seu pensamento se desenvolve, transformando elementos dramáticos a partir das relações que ele cria, até mesmo com as atrizes que lhe cercam, estabelecendo conexões entre personagens de diferentes textos e filmes, utilizando personagens e situações não só literárias, mas situações vividas durante os ensaios, ou no set de filmagem, com os atores, que acabam funcionando também como matrizes geradoras de novos personagens e situações, deflagrando novos processos criativos.

Portanto, este é um procedimento criativo utilizado recorrentemente pelo diretor. Enquanto filmava “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, ele escreveu o primeiro esboço de “Ata-me”, lançado em 1990, dando continuidade ao desenvolvimento temático, pois “Ata-me” também fala da relação amorosa entre um homem e uma mulher. A partir de uma cena de “Ata-me”, ele escreve um curta-metragem que lhe serviu como matriz geradora de um outro filme, “De

<<https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/primeiro-filme-de-almodovar-em-ingles-tem-tilda-swinton-no-elenco>> .

20 DUNCAN; PEIRÓ, op. cit., p. 136.

Tradução Livre: “Mulheres à beira de um ataque de nervos” é filha direta de “A lei do desejo”. Quando estávamos filmando, fui seduzido pela maneira como Carmen Maura resolveu um pequeno fragmento de “A voz humana” e planejei desenvolvê-lo. Tina, a personagem de Cocteau e a Pepa de “Mulheres à beira de um ataque de nervos” são três modelos de mulheres caprichosamente abandonadas por seus amantes. Tina reage atacando a si mesma, convertendo a sua dor em seu único motor. Pablo (seu irmão) faz a atriz Tina destruir sua casa com machados e, com ela, as lembranças. E Pepa acaba queimando a cama que dividiu com seu amante, purificando seu passado e se identificando com esses povos que amam o fogo. Existe uma linha direta de Tina para Pepa através do monólogo de “A voz humana”. Quando decidi me debruçar de vez sobre o monólogo, sempre pensando em um solo para a grande atriz, Cocteau desapareceu gradualmente e as mulheres apareceram bordando a beira: Maria, Julieta, Chus, Loles, Kiti y Rossy. E com elas, sozinhas e espancadas, acompanhando a solidão e o abandono de Carmen, tomou fundo a história definitiva”.

salto alto”, lançado em 1991. O diretor reflete sobre esse gesto de escrever um novo filme enquanto filma, afirmando que funciona como uma fuga da tensão da filmagem:

La idea de ‘Tacones lejanos’ nace del guión de un cortometraje que escribí mientras preparaba ‘Átame!’. Me desespera tanto la preparación de un rodaje que casi siempre, para evadirme improviso sobre el papel historias caprichosas que después acaban convirtiéndose en el guión de alguna película. Es un modo de serle infiel a la historia que tengo entre manos, pero sobre todo me distrae de las inclemencias del período de pre-producción.²¹

Portanto, podemos encontrar em sua obra muitos elementos que se conectam devido a forma como Almodóvar opta por trabalhar. No filme “A lei do desejo” existe uma cena em que a transexual Tina, interpretada por Carmen Maura, entra na Igreja do colégio onde estudou quando criança e encontra um padre tocando um órgão, com quem teve uma relação amorosa no passado. A cena trata da pedofilia na Igreja, e Almodóvar opta por explorar a paixão e o sofrimento do padre em relação ao menino, sem emitir qualquer julgamento. No entanto, o diretor coloca luz em uma situação socialmente silenciada, já que normalmente os casos de abusos sexuais são encobertos pela própria Igreja. Esta cena funciona como matriz geradora do filme “Má educação”, que explora a descoberta do amor entre meninos em um colégio interno e a relação de paixão de um padre por um desses meninos. Neste filme, as três personagens permanecerão vinculadas pelo resto de suas vidas, fazendo com que situações do passado, do presente e do tempo do filme que é filmado dentro do filme se misturem, em uma estrutura dramática intrincada.

É importante observar como Almodóvar guarda e cultiva as suas ideias por muitos anos, já que “A lei do desejo” é um filme de 1987 e “Má educação”, um filme lançado em 2004. Sobre a relação entre esses dois filmes e entre os personagens Tina, de “A lei do desejo”, e Zahara, de “Má educação”, Almodóvar declara:

Yo había escrito mucho antes un relato en el que un travesti iba al colegio donde estudió para chantajear a los curas que le acosaron cuando era niño. Rodando ‘La ley del deseo recordé’ este relato y me inspiró la escena en que Carmen entra en la iglesia de su colegio y se encuentra con un cura que la amó cuando ella era un niño. Ya entonces me rondaba la idea de desarrollar el relato a fondo. Carmen es una sombra premonitória de Zahara.²²

21 Ibidem, p. 164.

Tradução livre: “A ideia de “De salto alto” nasceu do roteiro de um curta metragem que escrevi enquanto preparava “Ata-me!”. Fico tão desesperado com a preparação de uma filmagem que, quase sempre, para me esquivar, improviso sobre o papel histórias extravagantes que depois acabam se convertendo no roteiro de algum filme. É um modo de ser infiel à história que tenho nas mãos, mas me distrai das inclemências do período de pré-produção.”

22 Ibidem, p. 312.

Tradução Livre: “Eu havia escrito muito antes uma história em que um travesti ia ao colégio onde estudou para chantagear os padres que o perseguiam quando era criança. Filmando “A lei do desejo”, lembrei-me dessa história e me inspirou a cena que Carmen entra na igreja da

Em “A flor do meu segredo”, de 1995, existem duas cenas que servirão de matrizes geradoras para o filme “Tudo sobre minha mãe”, lançado em 1999, que acabou se tornando um embrião ampliado das cenas. Tais filmes possuem enredos totalmente distintos, mas dialogam quando uma personagem secundária, sem importância dramática para o desenrolar da história que Almodóvar filma em “A flor do meu segredo”, torna-se a protagonista cujo drama desenvolve o enredo do filme “Tudo sobre minha mãe”. Esta película nos propõe um mergulho na história de Manuela, uma enfermeira que trabalha dentro do segmento de doações de órgãos e que acaba perdendo o único filho em um trágico acidente, fazendo com que ela se torne doadora de órgãos do próprio filho, vivendo a mesma situação explorada no filme “A flor do meu segredo” por uma personagem secundária. A morte do filho provoca a transformação do destino de Manuela, já que, devido a essa perda, ela viaja em busca do pai do seu filho, uma travesti que vive em Barcelona. Ao ir em busca do pai, acaba reencontrando o seu passado e construindo uma nova família, baseada nas relações de afeto e cumplicidade. E em “A flor do meu segredo” existe também um material que foi desenvolvido em outro filme, “Volver”, de 2006. Trata-se da síntese do drama da personagem Raimunda.

Este procedimento criativo é também utilizado por Almodóvar em relação aos trabalhos de outros criadores, pois possui o hábito de usar não só a sua obra como matriz geradora de novas produções, mas a obra de outros autores, fazendo com que estes novos filmes produzidos por ele se tornem embriões ampliados destas obras, criando assim, linhas invisíveis de conexão entre sua obra e de outros realizadores. Os filmes que ele assiste funcionam como matéria-prima, de onde retira ideias que geram novos argumentos e filmes. Ao inserir trechos de filmes de outros diretores em seus enredos, Almodóvar cria fios de ligação entre qualidades de personagens dos filmes citados e as suas personagens, ou mesmo, elementos do enredo do filme citado são utilizados e reinventados em seus enredos. Esse diálogo com a história dos filmes que lhe marcaram a vida é constante e surge em quase toda a sua filmografia. Sobre esse procedimento criativo, ele afirma:

Utilizo certos filmes como parte ativa dos meus roteiros. Quando integro um trecho de filme, não é uma homenagem – é um roubo. Isso faz parte da história que conto, torna-se uma presença ativa, enquanto uma homenagem é sempre muito passiva. Converto o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência de minhas personagens.²³

Cecília Salles reflete sobre as relações entre o artista e mundo, e afirma que “não se pode, portanto, negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve um artista específico, sem observarmos o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação”²⁴. Em uma das primeiras sequências do filme “Tudo sobre minha mãe” vemos Manuela, a

escola e encontra um padre que a amou quando ela era criança. Já então me rondava a ideia de desenvolver a história a fundo. Carmen é uma sombra premonitória de Zahara.”

23 STRAUSS, op. cit., p. 68.

24 SALLES, 2006, p. 50.

protagonista, em casa montando os pratos do jantar, enquanto o filho, sentado na frente da televisão, toma notas em seu caderno, até que percebe que o filme *All about Eve* (“A malvada”) irá começar e, então, ele chama a mãe para que venha assistir ao filme com ele. As personagens estão sentadas diante da TV, jantando e iniciam um diálogo, em que Manuela afirma ser capaz de fazer qualquer coisa pelo filho. Bete Davis surge na tela, em cena de “A Malvada”, atacando ferozmente os fãs, caçadores de autógrafos, comparando-os com animais, delinquentes juvenis e retardados mentais, mas, mesmo assim, a personagem de Bete Davis é apresentada a uma fã especial, a qual sabemos ser a verdadeira malvada no filme.

Logo de início, Almodóvar nos apresenta elementos dramáticos que serão trabalhados no desenvolvimento do enredo do seu filme, utilizando as imagens de um outro filme como forma de introduzi-los na sua narrativa. Sendo assim, a apresentação de cenas do filme “A Malvada”, não são meramente ilustrativas, ao contrário, revelam alguns elementos dramáticos que compõem a história que Almodóvar quer contar. Esteban morrerá em decorrência de um acidente provocado justamente porque corre atrás de uma atriz, cujo autógrafo ele deseja conseguir. Ou seja, o diálogo de Bete Davis se amplia, saindo da tela da TV, para ganhar significado dramático no enredo do filme.

E enquanto assistem à cena de “A Malvada”, Esteban descobre que sua mãe foi atriz amadora. Mais um elemento é apresentado, que será explorado no desenvolvimento do enredo. Ela mostra ao filho uma foto de quando era atriz. A foto está rasgada, como se ela tivesse tirado alguém que estava ao seu lado na imagem. Logo, Almodóvar lança dados da Estória Progressiva de Manuela, que pode ser definida como um “grupo de eventos significantes” que ocorreram “no passado dos personagens” e “que o escritor pode usar para construir suas progressões da estória”²⁵. E é isso que Almodóvar faz, pois usa uma foto rasgada para trazer à tona o passado da protagonista, manipulando informações importantes para o desenvolvimento da trama, já que foi um período de vida negado por Manuela, e o qual ela será obrigada a revisitar com o desenvolvimento do enredo. Portanto, Almodóvar estabeleceu um diálogo entre elementos de diferentes obras, utilizando tais elementos como material provocador e deflagrador do seu processo criativo, se apropriando destes elementos, mas ao mesmo tempo, reinventando-os ou mesmo modificando-os.

Neste mesmo filme, Almodóvar utiliza a dramaturgia do texto teatral “Um Bonde Chamado Desejo”, de Tennessee Williams, para criar relações com o enredo que está construindo, estabelecendo relações entre o passado da protagonista e o seu presente através de uma representação teatral. Sendo assim, ele apresenta diferentes elementos dramáticos e desenvolve um dos universos temáticos do filme, a questão da representação, da capacidade humana de atuar, seja de forma profissional ou amadora, como é o caso de Manuela. Almodóvar reflete sobre a relação entre o texto “Um bonde chamado desejo” e o filme:

É, não se pode falar aqui de referências. Um bonde chamado desejo ou Truman Capote não são signos culturais, mas apenas

25 MCKEE, Robert. **Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2010, p. 178.

objetos que intrinsecamente fazem parte da história. Escolhi Um bonde não só porque era uma peça perfeita para valorizar o talento de Marisa, mas por causa da deixa de Stella com o filho nos braços, que será dita por Manuela ao interpretar essa personagem: “Não voltarei jamais a esta casa”. Manuela proferira essa frase ainda adolescente, na Argentina, e a diz de novo em Madri. Depois a repete num palco de teatro em Barcelona. Ela diz a Marisa: “Um bonde chamado desejo marcou minha vida” e é como se dissesse “um touro me deu chifradas quatro vezes na vida. E essa peça que você encena passou por cima de mim como um bonde.”²⁶

Sendo assim, situações dramáticas da peça e trechos dos diálogos das personagens Stella e Blanche são levados para dentro do filme, para as personagens que Almodóvar cria, fazendo com que ele utilize esses elementos para desenvolver as relações entre as personagens, bem como para desenvolver novas situações dramáticas dentro do filme, a partir do texto teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fizemos um levantamento de alguns procedimentos criativos utilizados pelo diretor e podemos observar como a obra de arte é constituída pelas relações que o artista estabelece, em um movimento com “apropriações, transformações e ajustes, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas”²⁷, mas que são guiadas por uma tendência, um rumo ou um desejo vago do artista. Neste sentido, Pedro Almodóvar declara que o seu objetivo é falar da realidade, de forma verdadeira, mas de maneira que ela seja representada, que o artifício seja trabalhado a partir do exercício da direção. Ele afirma em entrevista: “É isso, de modo preciso que me interessa no cinema: algo que fala da realidade, que é verdadeiro, mas que, para ser perceptível, deve se tornar uma representação da realidade.”²⁸. Ou seja, o diretor, no seu processo de criação é guiado por essa tendência, este desejo vago da falar da realidade de maneira representada, artificial, e não tal qual ela se apresenta. Neste processo de tradução da realidade em uma estética cinematográfica, ou seja, neste processo de tradução da realidade em um universo artificialmente criado, reside o domínio técnico do diretor, reside a sua forma de fazer cinema, fazendo disso aquilo que caracteriza o seu projeto poético e constitui a sua autoria.

Como vimos, o processo de criação é um movimento comunicacional de profunda complexidade vivido pelo artista, pois, durante a criação da obra, ele aciona uma rede de informações oriundas de diferentes esferas da sua realidade e experiência, articulando elementos da sua cultura e da sociedade onde está inserido, da sua subjetividade e da sua memória como indivíduo, da sua forma de olhar o mundo e de se relacionar com a tradição, criando tessituras semióticas através da manipulação dos elementos que constituem a obra.

26 ALMODÓVAR in STRAUSS, op. cit., p. 220.

27 SALLES, 2006, p. 33.

28 STRAUSS, op. cit., p. 35.

Pudemos observar como o cineasta cria camadas dramatúrgicas ao sobrepor referências e informações em um mesmo universo ficcional, conferindo profundidade humana às suas personagens e tramas e, ao mesmo tempo, permitindo-se trabalhar em constante processo de investigação e experimentação.

O cinema de Pedro Almodóvar surge também de interações tanto temáticas, quanto estéticas, pois o diretor constitui o seu projeto poético utilizando a reinvenção e a transformação de materiais retirados da sua própria obra e da obra de outros autores, algumas vezes, fazendo destes materiais matrizes geradoras de novos trabalhos, que se configuram como embriões ampliados, num labirinto de relações onde prevalece algumas de suas obsessões, como o universo feminino, o *kitsch*, a literatura, o teatro, a metalinguagem, ou seja, o cinema no cinema, as cores fortes, o excesso barroco na composição de suas dramaturgias e imagens. Para atingir os seus objetivos, o autor vem trabalhando de maneira recorrente com um mesmo grupo de profissionais e optando por continuar a filmar na Espanha, mesmo tendo alcançado enorme sucesso internacional, pois Almodóvar compreende a importância de nutrir os territórios que lhe dão sustentação para concretizar o cinema que sonha.

Desta maneira, pudemos nos aproximar da forma como ele cria seus sistemas cinematográficos, a forma como manipula e como organiza no tempo os elementos dramáticos, através da articulação e sobreposição de diferentes materiais, criando tessituras narrativas em paralelo, em um constante jogo entre textos e filmes que afetaram a sua sensibilidade em confronto com a sua forma de olhar o mundo. A partir daí, surge a substância do seu cinema, ou seja, a materialidade poética que identifica a sua autoria. A partir do confronto e da fricção entre a bagagem que Almodóvar carrega como artista com o gesto criativo presente nasce o seu projeto poético, a criação de sua realidade fílmica representada e artificial, plena de verdade artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENEZ, R. – **Primeiro filme de Almodóvar em inglês tem Tilda Swinton no elenco**. Metrôpoles. Publicado em 12 de fev. 2020. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/primeiro-filme-de-almodovar-em-ingles-tem-tilda-swinton-no-elenco>>

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Urdiduras de Sigilos** – Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar. São Paulo: Anablume: Eca – USP, 1996.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUNCAN, Paul, en colaboración con PEIRÓ, Bárbara. **Los Archivos de Pedro Almodóvar**. Köln: Taschen, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias.** Rio de Janeiro: Zahar 2011.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MCKEE, Robert. **Story** – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte e Letra, 2010.

MORIN, Edgar. **O Método 4:** as ideias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORIN, Edgar. **Cinema ou O homem imaginário.** São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2011.

SALLES, Cecília de Almeida. **Processos de criação em grupo.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, Cecília de Almeida. **Redes da criação construção da obra de arte.** São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília e CARDOSO, Daniel Ribeiro. **Crítica Genética em Expansão.** Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019

SALLES, Cecília. **Da Crítica Genética à Crítica de Processo:** uma linha de pesquisa em expansão. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384/21315>.

SANTOS, Fabiana Crispino. **Olhares em movimento:** cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar – capítulo 3 – A filmografia de Pedro Almodóvar. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2012. Disponível em: <http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0812818_2012_cap_3.pdf>

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.