

Douglas Sirk, Andy Warhol e Corín Tellado: as presenças sempiternas na obra de Almodóvar

Mirian Nogueira Tavares

FCBS-Universidade do Algarve

Resumo

Este trabalho pretende analisar as relações que a filmografia de Pedro Almodóvar mantém com a pintura, a literatura e o próprio cinema. Através dos conceitos de transtextualidade e hipertextualidade, procurarei desvendar em que medida a presença da cinematografia de Douglas Sirk, a arte de Andy Warhol e aquilo que se convencionou chamar sub-literatura, se constituem como parte fundamental da escritura fílmica do realizador manchego. Utilizando as palavras de seu alter-ego Patti Dighusa, uma *sex symbol* internacional ou famosa estrela de filmes pornográficos, como ela mesma se define, Pedro Almodóvar disse que só podemos ser honestos se falarmos daquilo que melhor conhecemos: nós mesmos. A sua cinematografia, sem ser autobiográfica, é profundamente pessoal, construída a partir de textos que atravessaram o seu caminho ao longo do tempo. Desde sua infância – onde seu primeiro contacto com as grandes estrelas de Hollywood vai se dar através dos cromos que vinham em tabletes de chocolate, passando pela sua imersão no universo *pop* da movida madrilena, o realizador vai, paulatinamente, construindo seu universo fílmico. Um universo composto de fragmentos daquilo que ele viu e viveu.

Introdução

Falar de um filme é ultrapassar uma impossibilidade: nunca daremos conta das imagens. Tentamos, porém, compreender um pouco o que se passa no ecrã. Como disse Cortázar, é mais fácil ver do que contar o que se viu. Almodóvar não é um artista hieróglifo. Herdeiro da ironia de Warhol e Dorothy Parker, da tradição do melodrama norte-americano representado, principalmente, por Douglas Sirk, leitor atento de novelas de Corín Tellado, ele se revela em filmes, personagens, entrevistas. Seus filmes podem significar bastantes coisas sem recorrer ao não-dito. Aqui a superfície é também reveladora – o cinema de Almodóvar joga a tempo inteiro o jogo da sedução, que é um elaborado jogo de aparências:

“Aparências não de todo frívolas, mas lugar de uma aposta, de uma paixão pelo desvio – seduzir os próprios signos é mais importante que a emergência de qualquer verdade (...)”. (Baudrillard, 1992:62).

Sedução que, além de primar pelo desvio, é associada ao feminino – a feminidade ambígua que povoa o seu universo, presente indistintamente, em homens e mulheres. Os filmes de Almodóvar, de um modo geral, lembram um verso de Blaise Cendrars “*Les fenêtres de ma poésie sont grand ouvertes sur les boulevards*”. As janelas do seu cinema estão abertas para os *boulevards*, estão conectadas directamente com a vida que pulsa nas ruas de Madrid, e também do mundo, afinal a paixão não é exclusividade dos madrilenos. E seu cinema revela-se como o “*débarcadère des volontés*”, a última parada do desejo, que para Cendrars, era Paris.

Os jogos intertextuais

A arte é um jogo de significações e burlas: o desvio acaba sendo o caminho, nem sempre o explícito mostra tudo e sempre nos resta a semiose, que, infinita, não limita jamais a significação/apreensão da obra. Nos filmes de Almodóvar é comum encontrarmos referências metalinguísticas. Em *Átame*, por exemplo, há um filme sendo feito – intertextualidade presente e constante, marca efectiva da contemporaneidade. O que entra em discussão nos jogos metalinguísticos não é o cinema em si, mas o desejo do realizador de brincar com o cinema, e de fazer subgénero – o terror Z – que é uma de suas paixões (vemos cartazes de *Invasores de corpos* e na TV passa *A Volta dos Mortos Vivos*, dois clássicos dos *trash movies*).

O realizador do filme dentro do filme, quando está sendo entrevistado, responde que sempre quis fazer um filme ruim, que sempre gostou de subcultura. O director de *Átame*, diz numa entrevista para a TV americana que sempre se fascinou pelo que se chama subgénero, subcultura, subproduto (marca registrada da cultura *pop*). Aliás ele se confessa um leitor de Corín Tellado, mesmo se dizendo também um leitor atento de Flaubert (Almodóvar, 1986).

Em *Átame*, enquanto Marina está presa, seu filme é lançado. Sua irmã canta sozinha, tendo ao fundo a mãe de Almodóvar (que no filme é a mãe de Marina). Para o lançamento do filme em Nova York, Almodóvar ensaiou longamente com seus actores, cada passo foi programado, como em seus filmes, o máximo de rigor e a improvisação previamente pensada. Na festa nova-iorquina, Lolles Leon, que faz a irmã de Victoria Abril no filme, canta a mesma canção da festa de *Átame*. Onde começa o espectáculo? Seu produtor diz que ele é mais que um director, é um *showman*!

Em Nova York Almodóvar é recebido por Liza Minelli e por um realizador americano que tem muito de Almodóvar e vice-versa: John Waters. Para alguns não existe aproximação possível, mas o próprio Waters diz que ele e o realizador espanhol são almas gémeas. Guardando as devidas diferenças, ambos têm em comum o gosto pelo mau gosto, a cultura *kitsch* que impera em seus filmes além das temáticas absurdas, segundo padrões convencionais, que eles trabalham. Só que em Almodóvar tudo flui muito mais naturalmente, ele não busca o absurdo no absurdo, mas no lugar em que ele frequentemente se encontra: o quotidiano.

Quando Waters pôs Divine numa cena escatológica em *Pink Flamingo*, causou o maior escândalo. Principalmente porque foi divulgado que aquilo aconteceu de verdade. Os filmes de Waters, cineasta *underground* norte-americano, mostraram um universo paralelo, de pessoas postas à margem pelo *american way of life*: são gordos, desajustados, feios, pobres. Mas existe a possibilidade de final feliz. São, talvez, contos de fadas, como em *Hairspray* em que a mocinha do filme, fugindo a todos os padrões estéticos estabelecidos por Hollywood, acaba com o lindo mocinho. O clima feérico também está presente em Almodóvar: no final de *Átame*, a irmã de Marina converte-se em fada-madrinha, capaz de realizar o maior desejo de Rick: dar-lhe uma família!

“ La diferencia del cineasta español y los independientes americanos es que el tipo de cine que hace Almodóvar no se haría nunca en Estados Unidos con las estrellas de la pantalla y dentro del sistema de las grandes compañías (García de León e Maldonado, 1989:212).

Deve ser difícil para os americanos entenderem como o governo espanhol financia este tipo de filme. Para isso precisariam entender a própria Espanha, a movida, o franquismo e sua queda. Mesmo tão distantes, às vezes, os dois cinemas se interrelacionam, e Almodóvar não nega algumas filiações:

“Cuando has agotado a John Waters y Russ Meyer, no te queda más remedio que volver tu mirada a Lubitsch, Hawks o Edgar Neville, el único director español que ha tocado la alta comedia. (1986: 212)

Violência e paixão

A faceta *avant garde*, criadora de moda de Almodóvar, não deve ser ignorada. Ao ser entrevistado num programa de TV espanhola, a apresentadora pediu-lhe conselhos para moças, que, como ela, queriam ser modernas. Ele criou alguns que, segundo o próprio, foram postos em prática (Almodóvar, 1992:160). Quando Almodóvar encena um sadismo *fashion* busca, ao mesmo tempo, a doçura das relações levadas ao extremo do prazer e da dor. Temos aqui o que Lyotard considera uma “normalização libidinal” que surge a partir da criação do duplo pela arte, que ao encenar/representar a realidade extra-tela elimina todo o excesso e normatiza o que não pode ser representado e deve ser exterminado.

“ (...) el cine por ser transcripción del movimiento no siempre obedece a esta ley, por ele contrario, lo irrepresentable pertenece a su ámbito. “ (Casetti, 1994:240).

Almodóvar busca levar o irrepresentável para a tela, aspectos de um *hic et nunc* que são, às vezes, esquecidos por um cinema mais convencional.

O filme justifica os meios, como bem disse António Banderas. Em *Átame* Marina resiste aos laços que Rick quer lhe impor, os reais, que ela sente na pele, e os que ela irá sentir das mais diversas formas: uma relação, uma união com alguém que quer de qualquer forma, mesmo que ela não queira, cuidar dela. Quais as chances de um final feliz? Como seu conterrâneo Luís Buñuel, Almodóvar tem uma grande ternura por suas personagens.

“De las películas de Almodóvar, como de las de Buñuel, se desprende un único mensaje: El amor por encima de todo”. (Garcia de León e Maldonado, 1989:176).

O final feliz, neste caso, é extremamente transgressor. Sem as angústias de *O Porteiro da Noite*, filme de Liliana Cavani, que também trata da relação entre vítima elagoz, *Átame*, centra-se na solidão dos personagens – o director, Marina, seu vizinho e principalmente Rick – a solidão massacrante que habita em cada um. Marina quer e não quer ser resgatada. Quando sua irmã está prestes a encontrá-la, ela tem ímpetos de não gritar, de se deixar ficar. Mas acaba cedendo ao racional e foge com a irmã. Uma fuga curtíssima que logo vai levá-la de volta à Rick: ela descobriu estar apaixonada por ele. Vai encontrá-lo nas ruínas de sua cidade e volta com ele e a irmã cantando: resistirei...

A solidão é um carácter da cultura espanhola. Desde o arquetípico D. Quixote sempre solitário em busca de aventuras/amor, até as modernas personagens de Almodóvar (também ele um *caballero de la mancha*), luta-se contra a solidão.

Tenho 23 anos, 50 mil pesetas e estou só no mundo. Mesmo quem não tenha 23 anos ou 50 mil pesetas, sente-se (muitas vezes) tão só quanto Rick. Nem todo mundo pode transgredir essa solidão e buscar um amor. Serei bom marido e bom pai para seus filhos. Para Almodóvar a solidão é um grande mal que precisa ser extirpado a qualquer preço. Mesmo através da violência. Afinal, se a cura para a solidão é ser amado – o amor contém dentro de si o seu oposto. Como dizia Dorothy Parker, “Oh, é tão fácil odiar uma pessoa quando se começa a amá-la”.

Por que amor e ódio? Em seu livro Patty Diphusa, o realizador diz:

“Os temas continuam sendo os mesmos desde que o homem existe, o prazer, a dor, a verdade, a liberdade, o amor, a morte...” (Almodóvar, 1992:131).

E em outro momento fala que Cristo nos chamou para amarmo-nos uns aos outros e que fomos programados, sem consulta prévia por Deus-pai, para buscarmos o amor. Só que eles se esqueceram de um detalhe: a reciprocidade. Assim, em *Átame*, Rick, apaixonado por Marina, resolve conquistar essa reciprocidade a qualquer custo, como a Madre Superiora de *Entre Tinieblas*. Se eles amam tanto e querem protegê-las, por que elas não se apaixonariam também?

Andy Warhol c’est moi

O início de *Átame*, um quadro com imagens repetidas do coração de Jesus e Maria, remete-nos à filiação extremamente *pop* de seu diretor. Da mesma maneira, vemos imagens psicadélicas nos delírios de uma freira de *Entre Tinieblas*. A presença de imagens retiradas dos quadros de Andy Warhol¹ é explícita. Warhol, um artista comercial, especializado em montras e publicidade em grandes revistas de moda, quis, a todo custo, tornar-se um artista “sério”, como Jasper Johns ou Rauschenberg, que lançavam na altura, aquilo que passou a ser chamado de *Pop Art*. Uma arte de e para a cultura de massas. Warhol só foi realmente reconhecido quando passou a trabalhar em

¹ Antonio Holguín fala de *Átame* diz que: “ El arte y el color cobran nueva vida en la obra de Almodóvar, todo se supedita a vários colores. Mondrian planea por toda la cinta, lo mismo que Warhol y los dibujos de Dis Berlin” (1994:242-3).

suas obras com objectos e figuras emblemáticas do quotidiano da cultura norte-americana, como as latas de sopa *campbell* ou Marilyn Monroe. Aliás, a imagem da actriz reproduzida lado a lado com pequenas variações logo após a sua morte, foi um dos cartões de entrada de Warhol na cena artística mundial.

A presença da *Pop Art* no cinema de Almodóvar é inegável, convivendo com tantos outros textos que atravessam o seu cinema, como o surrealismo de Buñuel, a sublitteratura e os melodramas hollywoodianos. Aliás, o surrealismo irrompe em seus filmes, através da aparição de fantasmas pessoais que participam da criação de universos ficcionais. Conforme Holguín:

“Este mundo interior es un volcan apagado que estalla al entrar en contacto el director com su obra. Su modus vivendi refleja todo su mundo cinematográfico, un hombre que refleja la década de 80 y la inmediatamente anterior. (1994:17)”

Almodóvar promove então uma interacção perfeita entre criador e criaturas, seu universo pessoal penetra em seu universo fílmico e vice-versa. “No soy ni drogadicto, ni homosexual ni génio. Todo há sido una pose”, diz parodiando Truman Capote, escritor norte-americano, que era também ídolo de Andy Warhol², por isso um dos caminhos possíveis para se desvendar a obra deste cineasta é também desvendá-lo. Flaubert dizia: “O autor de um livro deve ser como Deus em seu universo: presente em toda parte e visível em nenhuma”. No caso de Almodóvar torna-se difícil aplicar esta máxima. Em uma entrevista a um programa de TV americano, o realizador manchego disse que todos os seus filmes são autobiográficos. Reflectem seus desejos, sonhos e fantasias. Ao aproximá-lo de Warhol, busco decifrá-lo para decifrar seus filmes. Por exemplo, podemos encontrar uma relação entre aquilo que o artista plástico fez no cinema, paródias de géneros consagrados, como é o caso de *Lonesome Cowboys*, e aquilo que o realizador faz com um género consagrado do cinema clássico norte-americano como o melodrama.

O género melodrama, durante algum tempo, converteu-se em sinonimo de mau gosto, o que no caso de Almodóvar é sempre relativo. E o realizador conseguiu homenagear este género através de referências várias, principalmente aos filmes de Douglas Sirk, utilizando a iluminação e o espaço cénico da mesa forma que Sirk utilizara em seus filmes, tornando luz e cenário personagens importantes e elementos

² Truman Capote disse” Sou homossexual, sou drogado, sou alcoólatra. Sou um génio.”

fundamentais para o desenrolar da trama. Bolero e paixões desenfreadas podem ser ingredientes certos para um dramalhão – aquilo que Almodóvar consegue tão bem evitar através do humor. A tensão constante que move os seus filmes, evita que os mesmos caiam na tentação do lugar comum. Conforme Lotman, “o texto artístico não nos fala com uma só voz, senão como um coro polifônico” (1979:94)

A filmografia de Almodóvar apresenta sempre situações/citações da *Pop Art* ou mesmo da cultura *pop*. A publicidade, uma marca registrada da arte para as massas, é muitas vezes inserida em seus filmes, ocupando uma posição que ultrapassa o mero papel de ilustração. A paródia é o seu *modus operandi* de eleição. Através de um jogo intertextual de inversões, citações e conversões, vários textos penetram no universo do realizador. Além da publicidade encontramos ainda a banda desenhada, que foi, por sua vez, o alimento básico da pintura de outro ícone da *Pop Art*: Roy Lichtenstein (o artista, que abominava os tipos fascistas das HQs da altura, como o Super-Homem, admirava profundamente a sua estética).

Super-Homem e Marilyn Monroe ganham seu lugar nas galerias de arte e nos museus. Cores fortes, quase selvagens, primárias. Tão fortes como os vermelhos de Almodóvar. Como disse Teresa Maldonado, ele faz “el cine al rojo vivo” (1989:180). Um cinema que fala (e mostra) a moda, a música *pop*, os filmes B, a subliteratura. Um cinema que faz citações universais sem perdera sua cor local (vermelho); a memória de um país que teve grandes retratistas, como Goya e Velázquez, capazes de captar a essência daqueles que retratavam.

Almodóvar é um grande retratista, ele procura revelar que, apesar do absurdo das situações, seus personagens possuem uma alma, são verosímeis. Por mais bizarros que nos pareçam, é possível acreditarmos em seus desesperos e paixões. Seu universo é habitado por pessoas comuns, mas pessoas comuns retiradas do seu quotidiano e convertidas em signo. Ele manipula com precisão os cordéis do seu mundo intratela, e já sabemos que o ecrã não é um mero espelho. As figuras ali apresentadas possuem uma carga de significações quase infinita: a dualidade do cinema – se por um lado as imagens do ecrã reproduzem objectos reais, estes mesmos objectos podem, por sua vez, adquirirem significações inesperadas na diegese. (Lotman, 1979: 45).

Patty Diphusa

Quando escrevia para o jornal *La Luna*, como Patty Diphusa, Almodóvar invocava todas as grandes mulheres para inspirá-lo. Desde Divine até às garotas desvairadas de Warhol, querendo que elas tivessem o estilo ferino de Dorothy Parker. A escritora norte-americana tinha um estilo feroz e ao mesmo tempo uma imensa doçura. As pessoas solitárias das grandes cidades eram tema constante dos seus escritos. Com uma certa amargura, mas com grande dose de humor, ela vai nos revelando o paroxismo da paixão. Em seu conto “Um telefonema”, uma personagem espera que alguém ligue. Enquanto (des) espera diz:

“Queria que ele estivesse morto. Esse desejo é terrível. Uma gostosura de desejo. Se estivesse morto, ele seria meu. (...). Seria tão lindo. Gostaria que ele estivesse morto. Morto, morto, morto. (Parker, 1987: 57).

Vida e morte, dor e prazer – presenças constantes no cinema de Almodóvar. A paixão, signo ligado ao desespero, pode salvar, longe do maniqueísmo bem ou mal, o que causa desespero pode também ser fonte de salvação. O que move as personagens de Almodóvar é a obstinação, não o desespero. Conforme Greimas:

“(...) O desespero comporta um dispositivo modal de tipo conflitual, no que o querer-ser, de um lado, e os saber-não-ser e não poder-ser, de outro, coabitam sem se modificar reciprocamente, contradizem-se e contrariam-se, provocando a ruptura interna do sujeito (...)” (1993:68).

Enquanto na obstinação existe a vitória do sujeito, no desespero temos uma paralisia: saber não poder e desejar. Se há alguém que represente essa modalidade na filmografia de Almodóvar, é o director do filme que Marina está fazendo em *Átame*. Não é por acaso que ele é paralítico: o cinema de Almodóvar prima pelo hedonismo, nada mais desesperador do que a imobilidade/impossibilidade de realizar um desejo. Por isso ele é também um realizador: goza voyeuristicamente. Não acabar o filme é ter Marina para si. Não poder tê-la de facto é compensado pela captura de sua imagem. Que, infelizmente para ele, não o satisfaz.

O cinema de Almodóvar pode ser inserido na estética do sublime. Há um jogo constante de tensões entre o prazer e a dor, entre o prazer da dor e a dor do prazer, um prazer sublime que não pode, segundo Lyotard, ser totalmente apreendido pela arte, ele “sobrevém”. “A arte é um artefacto, constrói a sua representação” (1994: 57). Almodóvar tenta ultrapassar esta aporia “da arte e sua dor”, transpor o intransponível

(sublime) para o ecrã, provocar tensão no espectador que se deleita e sofre, tentando ultrapassar o que Lyotard chama de “esvaziamento” ou “limpeza geral” do aparelho psíquico provocado pela exigência de mobilização do mundo extratela. A arte, e principalmente, aquela que se enquadra na categoria do sublime funciona como um choque na percepção prestas a cair no oblívio.

O cinema espanhol do período franquista, para se esquivar da censura, foi sendo construído de maneira labiríntica e simbólica, prenhe de referências, em alguns casos, demasiado obscuras para o público em geral. Em seu período de transição (de 1973-1982)³ a cinematografia do país passou por um autentico período se não de revolução, de convulsão, onde os géneros e modos de produção mais diversos conviviam lado a lado a procura de uma voz que emergisse das trevas e apontasse um caminho possível. À riqueza de ideias se contrapõe a pobreza das realizações. A maior parte dos filmes produzidos no período não conseguiu unir a intenção ao gesto, ou seja, ideias brilhantes e originais não tinham um acabamento formal a altura. Os primeiros filmes de Almodóvar, feitos ainda nos anos 70, estavam completamente imbuídos do espírito da época: irreverência e criatividade no conteúdo, pouca mestria na realização final. Neste período ele vai dirigir alguns filmes em S-8 e 16mm. Sua primeira longa-metragem, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, aparece em 1979-80, desde então, foi construindo uma cinematografia internacional que tem uma característica muito peculiar: fala ao mundo desde seu próprio umbigo, ou seja, através de um cinema que é auto referencial e profundamente marcando pela presença de traços da cultura espanhola.

Assim Almodóvar consegue criar uma cinematografia internacional sendo ao mesmo tempo profundamente pessoal, fruto da cultura *pop* – recheada de múltiplas referências, que vão de Flaubert a Corín Tellado. A mestria do realizador espanhol consiste em não deixar que os ingredientes se choquem, mas usá-los na medida certa, temperando sempre com uma grande dose de humor. Utilizando as referências locais e as outras que ultrapassam quaisquer regionalismos como o cinema clássico, nomeadamente os melodramas de Douglas Sirk, passando pelas novelas de Corin Tellado e pelo imaginário da *Pop Art*, com a presença sempiterna de Andy Warhol,

³ Ver **Ruiz**, Javier Hernández e **Rubio**, Pablo Pérez, *Vocês en la niebla – El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.

Almodóvar revela-nos a superfície de um mundo autoral e, ao mesmo tempo, passível de ser partilhado por todos. Afinal, como ele mesmo disse, as histórias são sempre as mesmas. A diferença está na maneira de contá-las.

Bibliografia

- Almodóvar**, Pedro, *No se lo diga a nadie*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Almodóvar**, Pedro, *Patty Diphusa e outros textos*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- Baudrillard**, Jean, *Da sedução*, Campinas, Papirus, 1992.
- Bockris**, Victor, *Andy Warhol, a biografia*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1991.
- Casetti**, Francesco, *Teorias del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Fontanille**, J. e **Greimas**, A. J., *Semiótica das paixões*, São Paulo, Ática, 1993.
- Garcia de León**, M. A. e **Maldonado**, Teresa, *Pedro Almodóvar, la outra España cañí*, Ciudad Real, Área de Cultura, 1989.
- Holguín**, A., *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Lotman**, Yuri M., *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Lyotard**, Jean-François, *Heidegger e os judeus*, Petrópolis, Vozes, 1994.
- Parker**, Dorothy, *Big Loira e outras histórias de Nova York*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.