

As Personagens-Artistas no Cinema de Almodóvar: Pós-Modernismo e Subversão

Helciclever Barros da Silva Vitoriano¹
Sandra dos Santos Vitoriano Barros²



Resumo

Este artigo tem como propósito verificar quais foram e como se deram algumas relações entre as artes e os personagens-artistas no interior da teia fílmica de Almodóvar. Optou-se por analisar no conjunto de sua filmografia as ocorrências de tais personagens, justamente para se depreender que este aspecto não figura como acidental em sua produção estética. Em termos metodológicos, suturou-se um exame com base no conjunto de sua obra fílmica que sobreleva estas características de modo mais ostensivo e contundente. Além disso, como demonstra a maciça presença de artistas-personagens na obra de Almodóvar, há uma nítida pretensão estética dos filmes almodovarianos de ressemiotizar as artes, entre as quais, se insere uma reflexão sobre o cinema, meta-cinema, com é caso de *Abrazos Rotos*, *Átame e Mala Educación*, o teatro, a dança, a música e a literatura, todas tendo papel crucial em sua filmografia. Conclui-se que seu projeto estético valoriza o “desvio” das normas, carnavalizando os “rastros” do oficialismo e da ditadura ainda presentes na Espanha do último quartel do século XX, fazendo renascer o cinema espanhol por meio de sua visão renovada sobre a própria dimensão artística, no contexto pós-moderno que estimula e intersecciona beaudelairianamente arte e mídia, *pop art*, *kitsch* e cinema de “arte”, num emaranhado multiperspectivado de símbolos, ícones e índices das artes do presente.

Palavras-chave: Almodóvar; pós-modernismo; ressemiotização; pop art; kitsch

1. Introdução

Irónicamente Almodóvar dijo en una ocasión que el kitsch le servía de refugio para esconderse por pudor: “Los objetos y las decoraciones kitsch servían para definir mis gustos y mis personajes. Inconscientemente, todo sirve para esconderte y para mostrarte. Me escondo detrás de cada uno de mis personajes. Todos me representan, pero no hay ninguno que sea precisamente mi autorretrato”.
(POLIMEMI, 2004, p. 23 *Apud* BENGUA).

¹ Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela UnB- e-mail: helciclever@gmail.com

² Mestranda em Literatura e Práticas Sociais pela UnB- e-mail: sandrikeira@gmail.com

El arte, la moda, la droga, la literatura, etc. están tan presentes tanto en Warhol como en Almodóvar, en los años 60 y 70 en Nueva York, y en los 70 y 80 en Madrid. Ambos de procedencia proletaria, quedaron para siempre adscritos a un mundo urbano que nunca abandonaron (HOLGUÍN, 2006, p. 160).

Este trabalho objetiva desvelar algumas relações entre as artes e as personagens-artistas no bojo da estética almodovariana, bem como os impactos e repercussões daqueles nesta. Pretende-se também, de modo sucinto, discutir o papel e a construção das personagens no âmbito da Literatura, Teatro e Cinema à luz do recorte teórico orientador do trabalho, destacando o papel renovador da estética do diretor espanhol no contexto da autorreferencialidade artística que potencializa o *locus* cinematográfico como espaço privilegiado para a discussão meta-artística.

O cineasta Pedro Almodóvar Caballero já estabeleceu seu nome no rol dos grandes cineastas século XX. Portanto, não carece maiores exposições sobre sua figura e importância de sua obra. Entretanto, um aspecto é digno de nota: seu cinema se inscreve no contexto contemporâneo e pós-moderno da obra de arte autorreferencial e autocrítica. A reflexão sobre o fazer artístico, ou seja, metalinguística, que dominou e domina em grande medida as produções culturais dos séculos XX e XXI nas diversas manifestações artísticas, notadamente na literatura e no cinema, sendo inclusive um traço da modernidade artística desde os fins do XIX.

Quanto ao labor cinematográfico, a obra almodovariana é representativa de um momento novo do cinema espanhol, pós-ditadura franquista, que tentou, e por vezes, conseguiu calar a arte espanhola. Sua obra nasce juntamente com a redemocratização espanhola.

No cinema, as ponderações de cineastas sobre seu ofício foram parte integrante da consolidação desta arte, de modo que, nomes como Eisenstein, Epstein, Pasolini, Glauber Rocha, Griffith, entre tantos outros, ainda estão presentes nos exames críticos sobre a sétima arte atualmente e refletem em parte seus postulados

nos novos diretores.

Neste contexto, o procedimento de Almodóvar parece ser um tanto diferente e peculiar, já que a sua perspectiva estética nos é oferecida com grande força por meio das próprias películas que realizou, mas para além desse aspecto, seu cinema dialoga com as grandes tendências do século XX:

Comprometido con el arte de la época que le ha tocado vivir, las películas del manchego son un fiel reflejo de su relación con todas las corrientes contemporáneas y con lo que se ha dado en llamar los "ismos" del siglo XX. Todos estos movimientos consiguieron los logros que han convertido al siglo pasado en el más prolífico y diverso de todos, enfrentados e influyéndose unos a otros, forman un elemento complementario a la obra de Almodóvar sin la cual es imposible entender su cine. (BENGOA, 2011, p. 90).

A forma que o espanhol de *Todo sobre mi madre* encontrou para isso é lançar os holofotes sobre seus personagens-artistas, especialmente em atrizes, cineastas, assim como recuperando também outras referências das artes³ e do cinema especificamente como é caso de cena do filme *Carne trêmula* em que se exhibe uma película de Buñel na televisão, dialogando diegeticamente com o cinenasta surrealista; aliás, Buñel, outra pedra angular da película espanhola, será assíduo na realização de Almodóvar. Há que se lembrar ainda de que o diretor espanhol também é ator e vez ou outra atuou em suas obras.

Assim, feitas estas considerações, o problema deste trabalho investigativo se traduziu em verificar quais foram e como se deram estas relações entre as artes e os personagens-artistas no interior da teia fílmica de Almodóvar, notadamente em alguns filmes almodovarianos representativos de seu olhar pós-moderno, com o objetivo de confirmar a nossa hipótese de estudo, de modo que, nos parece haver indícios e elementos suficientes nas películas para se descortinar tais relações.

³ São famosos os cartazes dos filmes de Almodóvar, de modo que a arte do desenho ganha relevo para marcação estética de seu trabalho. Cf. BENGOA, Maria Tabuenca. El 'leit motiv' de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra. *Index I Comunicación* nº 1 2011. p. 89-144.

A abordagem contida no texto *Repetição e estilo em Almodóvar*⁴ parece confirmar esta hipótese, pois este texto reitera a importância do ato de repetir com elemento estético frequentemente presente no estilo almodovariano. E a maior recorrência na estética de Almodóvar é justamente a sua perspectiva meta-artística.

Consideramos, a partir da análise empreendida neste trabalho, que a obra de Almodóvar advoga em favor da redenção pela arte por meio da subversão aos valores contrários aos pregados pela cultura e arte pop e *underground*, de um encontro do ser humano consigo mesmo por meio das tensões geradas e dos conflitos que a relação com a arte pós-moderna oferece.

Com efeito, a arte pode ser considerada o símbolo maior da subversão aos valores constituídos pelo *status quo*, especialmente num país como a Espanha pós-Franco (período de atrofia do cinema espanhol), muitos deles amplamente discutidos em Almodóvar, como é o caso das relações de gênero, prostituição e liberdade sexual, consumo de drogas, de maneira que o universo almodovariano estabelece sua energia vital calcado na experiência artística, daí o enorme cuidado que o realizador tem com relação aos elementos estéticos de sua obra, descortinando muitas vezes os bastidores, diegeticamente, das cenas em que impera o caráter autorreferencial ligado às artes e aos artistas.

Como demuestra la convergencia de estas citas en los discursos almodovarianos, en los que han generado la crítica y la investigación y sus relaciones con otros discursos y autores, el cine estará, por tanto, simbolizado como el espacio de lo sagrado, un "templo y una gruta sagrada, un pentecostés de orden religioso" (Ayala, 1929:20), como lo definió el escritor Francisco Ayala, en el que los personajes se autoexaminan, resuelven sus conflictos internos, y, en cierta medida, los conflictos generales. En torno a esta idea se sitúan todos aquellos elementos que hablan del papel del cine como instrumento capaz de revivir a los muertos, como en Vida en sombras de Llobet Gracia, que también se relaciona con Vértigo de Hitchcock. (BROULLÓN LOZANO, 2011, p. 133).

⁴ RIVERO JOVER, Eliane; RICHTER, Ernesto Pacheco; SOUSA, Edson Luiz André de. Repetição e estilo em Almodóvar. *Psicol. Reflex. Crit.* [online]. 1998, vol.11, n.3, Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79721998000300006>. Acesso em 20/04/2015.

2. Almodóvar e o *Kitsch*

Cabe sobepesar que a estética *kitsch*⁵ almodovariana é fundada no “desvio” dos padrões e regras socialmente hegemônicas, de forma que sua obra se insere no contexto pós-moderno em que as barreiras do popular e erudito são erodidas⁶, bem como as grandes narrativas são substituídas pela fragmentação e pela paródia, sendo o inusitado sua marca registrada. É preciso pontuar que a visão trazida aqui sobre a natureza da arte *kitsch* diverge da perspectiva de Eco (1979), para quem esta se trata de “uma cultura de massa e de uma cultura média, e conseqüentemente, de uma cultura de consumo.” (ECO, 1979, p.73). Não que Eco (1979) equivoque-se na constatação, mas o problema é o tom taxativo de que a perspectiva *kitsch* algo seja necessariamente negativo ou pobre artisticamente.

É necessário também sinalizar que o momento da reflexão do pensador italiano sobre o *kitsch* deve ser considerado como elemento importante de convicção, o que não significa que atualmente este tipo de arte continue recebendo da fortuna crítica o mesmo tratamento, apesar de permanecer divergências sobre o assunto, o que é salutar e até desejável, pois conforme assinala Moles (1975): “o *kitsch* é mais uma direção do que um objetivo” e acrescenta que “há algo de *kitsch* no fundo de cada um de nós” (MOLES, 1975, p. 28-29). Ademais, o que parece ser procedimento novo, talvez encontre ressonâncias históricas em vários outros contextos artísticos do passado.

⁵ A presença marcante do *kitsch* em Almodóvar é exemplo eloquente do papel fundamental da arte e do pensamento pós-moderno em seu cinema, conforme nos informa Kwitko (2011, p. 3): “O *kitsch* é o excêntrico na obra de Almodóvar, está presente no figurino de seus personagens, composto por roupas e acessórios de cores, estampas e texturas vivas e extravagantes. No cenário, faz uso contrastante e exagerado de cores, objetos religiosos, estátuas, bibelôs, fotografias de personagens da Disney, altares, bichos de pelúcia, eletrodomésticos e móveis antigos, tudo para compor esse estilo bastante singular que possui”. Holguín (2006) também se pronuncia neste sentido: “El cine almodovariano, como testigo ocular de nuestro tiempo, se ha visto imbuido de esta parafernália” (HOLGUÍN, 2006, p. 113).

⁶ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 40.

Assim, nos parece acertada a conclusão de Sêga (2010) acerca da natureza mutante do *kitsch*:

O lado cult do *kitsch* foi mencionado por Santos (2004) ao analisar as artes plásticas e a literatura no Brasil e na América Latina. No Brasil, o Tropicalismo de Gilberto Gil e Caetano Veloso marcou o *kitsch* musical. O *kitsch* veio para ficar por tempo indeterminado. Passou a ser considerado *cult* e *chic*, ao mesmo tempo em que é uma panaceia para os problemas sociais, econômicos e culturais da sociedade de consumo. (SÊGA, 2010, p. 65).

Percebe-se que as intenções da arte *kitsch* não podem ser confundidas com uma mera excentricidade vazia, desprovida inclusive de questionamentos de ordem social. Como já dito, a Espanha pós-ditadura de Franco é um dos panos de fundo da película de Almodóvar. Seus personagens-artistas são o produto da contestação desse período político obscuro. Outra forte preocupação almodovariana reside nos papéis e lugar socialmente impostos à mulher, bem como no forte preconceito contra as pessoas transgênero: *Por medio de las referencias metateatrales Almodóvar explora la representación cinemática del hombre y de la mujer y las relaciones entre ellos, y el rol de los medios de comunicación en la perpetuación de violencia contra la mujer.* (BROYLES, s/d, p. 5).

Assim, é no contexto da arte pós-moderna que surge a ambição de radiografar alguns contornos dos personagens-artistas de Almodóvar e outras referências à arte, com fulcro na recorrência destas características em sua obra, de maneira que não nos parece algo causal ou corriqueiro, mas que tem intenções estéticas, para as quais este texto se encaminhará.

O cinema de Almodóvar é conhecido, entre outras coisas, pela sua capacidade de dialogar com várias tendências estéticas, seja no campo do filme, seja nas demais manifestações artísticas. Segundo Hidalgo (2007, p. 158), o cinema almodovariano tem como características a ambientação no mundo *underground*, influência do

movimento *pop art*⁷, presença de citações, paródias, colagem e pastiche, além de influência de artistas como Buñel, Antonioni, Fellini e Cassavetes. Assim, seu cinema carnavaliza e parodia elementos de um universo *noir* madrileno e que representa um mundo bem reconhecível para os espanhóis, embora o tom inusitado e inesperado das tramas provavelmente tenha surpreendido até seus conterrâneos.

A relevância desta abordagem se coloca na medida em que, a despeito de a obra de Almodóvar ser extremamente estudada e debatida, ainda não há investigação que tenha dado um contorno mais preciso do papel destes personagens-artistas no conjunto da obra do realizador espanhol de modo mais pormenorizado e em conjunto. Ademais, em consonância aos estudos atuais sobre as relações entre Literatura, Teatro e Cinema, em suas diferentes vertentes teóricas, o foco está mais nas correlações e imbricações de forma, leitura, hibridização, interpretação e intersemiose, do que na tentativa de se confirmar fidedignidades ao texto-fonte.

As questões relativas à complexidade e construção de personagens são tão marcantes na trajetória de Almodóvar, que ele criou como escritor uma narrativa com uma personagem bem excêntrica, a *Patty Diphusa* (1991). Ela narra suas experiências sexuais como atriz pornô. O diretor atuou no início de sua carreira como ator no grupo *Los Goliardos* e foi membro de uma banda de pop-rock, além disso, é roteirista e fotógrafo demonstrando seu trânsito pelas diversas expressões artísticas. Assim, estamos falando de um artista multifacetado.

3. Uma visão panorâmica do cinema de Almodóvar e suas personagens-artistas

Como indícios suficientes deste estudo, seguem-se os seguintes personagens e

⁷ É frequente a constatação de que a visão pós-modernista sobre o papel da arte popular conflita a perspectiva modernista. “(...) a arte pop, no sentido mais amplo da palavra, foi o contexto no qual a noção de pós-modernismo começou a se esboçar; desde o início até o presente momento, as tendências mais significativas no pós-modernismo têm desafiado a acirrada hostilidade do modernismo contra a cultura de massa” (HUYSEN, 1986, p. 188).

filmes a analisar no desenvolvimento do texto: em 1980, Almodóvar lança *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, que consiste numa série de narrativas fragmentadas. A personagem “Bom” é uma cantora punk lésbica e Pepi, estuprada por um policial corrupto. A duas amigas tentam se vingar do policial procurando a mulher dele, uma sadomasoquista. Daí decorre uma série de situações no mundo noturno e *underground* de Madri.

Em *Laberinto de pasiones* (1982), temos uma artista pop, chamada de ninfomaníaca que encabeça uma comédia bem inusitada. *Entre tinieblas* (1983) tem com protagonista uma cantora de bolero de cabaré que se refugia de perseguição judicial num convento de freiras. Trata-se de uma sátira às Instituições eclesiásticas espanholas. Em 1984, o próprio Almodóvar atua como cantor em musical de TV em *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Em *La ley del deseo* (1987) há entre os principais personagens um diretor de cinema homossexual e sua irmã, uma atriz transexual. O Filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) em que há um casal de atores e dubladores que estão junto há algum tempo e se desencontram. Nesta película, Almodóvar parodia o *western* “Johnny Guitar”, denotando seu apelo intertextual também dentro dos muros da sétima arte.

Em *Átame* (1990) estreia como nova diva do cinema de Almodóvar, a atriz Victoria Abril, interpretando uma atriz que sofre um sequestro de um paciente psiquiátrico (Antonio Banderas). Ainda em *Átame* (1990), o cinema dentro do cinema e as artes plásticas são as artes que recebem tratamento mais detido. Uma prostituta é alçada à estrela de filme de terror.

*Eu ando pelo mundo
Prestando atenção em cores
Que eu não sei o nome
Cores de Almodóvar
Cores de Frida Kahlo
Cores! [...]
Esquadros, Adriana Calcanhoto*

As cores predominantes em todo o filme são o azul e o vermelho, contrastando a todo instante com o antagonismo entre a atriz-personagem e seu sequestrador-amante (Antonio Banderas). Almodóvar, numa semiótica clássica, estabelece o vermelho para paixão desenfreada de Ricky e o azul para a frieza inicial de Marina. Da indumentária dos atores aos móveis e decoração dos ambientes, estas cores conversam com a trama até o fim da película. O cineasta se serve de elementos e simbologias já cristalizadas até pelo senso comum para inovar em termos estéticos, deixando marcado que comédias risíveis também podem se preocupar com elementos de agregação de maior complexidade estética, ancorado muito fortemente num cuidado especial com a fotografia de seus filmes.

Em *Tacones letejanos* (1991), a trama é centrada numa cantora famosa e mãe egocêntrica e, sua filha, apresentadora de TV, que fora abandonada quando criança por ela. Em *Kika* (1993) há um açambarcamento de tipos de personagens e gêneros cinematográficos, sendo que a protagonista é uma artista que se envolve com um velho escritor americano. *La flor de mi secreto* (1995) tem como principal personagem uma romancista de sucesso a enfrentar os dilemas da vida pessoal e profissional.

Em *Todo sobre mi madre* (1999), há uma personagem aparentemente secundária que é uma atriz lésbica Huma Rojo e que tangencia o caminho e as peripécias da protagonista. Nesta película, a metalinguagem cinematográfica foi amplificada pela estratégia arguta do cineasta, pois Esteban e sua mãe assistem ao um filme estrelado por Bette Davis, *All about Eve* (1950), e este narra exatamente a história de uma grande atriz e da neófita Eve⁸. O intertexto com o filme de Almodóvar, inclusive no título é notório.

Amante das artes, sobretudo cinema e teatro, Esteban morre atropelado ao buscar um autografo da diva teatral Huma Rojo que, àquela altura, estrelava na peça

⁸ Salto aos olhos a importância histórico-semântica do nome Eva e que contribui para diversas outras leituras do filme de Almodóvar em perspectiva comparada com a peça de Williams, e obviamente com Eva bíblica, revisitada em perspectiva irônica.

Um bonde chamado desejo (1947), de Tennessee Williams⁹, atuando como a personagem Blanche, que igualmente traz título sugestivo e em conexão à trama de Almodóvar e que também foi transposto para o teatro e cinema em 1950 com a presença de Marlon Brando e também para a tela com a direção de Elia Kazan, portanto já era uma obra, antes do filme almodovariano, transposta e intertextual. Podemos inferir que a película de Almodóvar é um prolongamento temático do mundo solitário e angustiado traçado por Williams, onde não há mais para ir, voltar ou chegar, porém, Almodóvar nos dá uma saída possível, uma obra aberta, melancólica sim, mas revigorante em termos de pulsão e vitalidade.

Perceba-se que o vínculo com a arte neste filme é tão forte a ponto de ser considerado o nó trágico que se estabelecerá ao longo da história. O diálogo entre *Todo sobre mi madre* e *Um bonde chamado desejo* se dá no plano estrutural das obras, mas também por características das personagens e suas relações entre si, pois as fronteiras e visões sobre gêneros desenvolvidas por Almodóvar tem, em parte, como mote, as relações estabelecidas na peça de Williams. De modo similar, se pronuncia Costa:

Se supusermos uma espécie de continuidade no tempo entre “Um bonde chamado desejo” e “Tudo sobre minha mãe”, poderemos considerar Manuela como uma Stela contemporânea. Ela parece essa testemunha da vida, tal qual ela se mostra, escolhendo simplesmente amar, e não “ser” ou “fazer” isto ou aquilo. Nesse sentido, ela é sempre levada, de um lugar a outro, pelos laços que faz. E Blanche, onde estará? Certamente em Huma, mas muito particularmente em Esteban/Lola, o ex-marido travesti. É no travestismo que se representa a fantasia de mulher que as Blanches encarnavam. (COSTA, 2007, p. 79).

⁹ É bem sintomática a declaração de Almodóvar sobre suas vivências iniciais com o cinema, nas quais surge o nome de Williams: “Reconheci-me também completamente em *Gata em teto de zinco quente*, filme baseado em Tennessee Williams e que, para a Igreja, era a própria expressão do pecado, e dizia a mim mesmo: “Pertencço ao mundo do pecado, da degenerescência.” Tinha 12 anos, e quando alguém me perguntava “o que você é?”, eu respondia: “Sou niilista.” (STRAUSS, 2008, p. 22).

Manuela, mãe de Esteban, regressará, após a morte do filho e após doa seu coração, para a cidade de Barcelona e, lá, reencontrará o pai de Esteban, hoje um travesti chamado Lola. A viagem foi motivada pela leitura do diário do filho falecido, pois este lamentava a ausência de seu pai, inclusive nas conversas com a mãe. Neste sentido, o filme *Todo sobre mi madre* é uma visada hipermoderna das relações sociais, pautadas por um individualismo que nos conduz à profunda solidão:

Quanto mais se desenvolve as possibilidades de encontro, mais os indivíduos se sentem sós; quanto mais as relações se tornam livres, emancipadas das antigas restrições, mais rara se torna a possibilidade de conhecer uma relação intensa. Por todo lado há solidão, vazio, dificuldade de sentir, de ser transportado para fora de si mesmo (LIPOVETSKY, 2005, p. 57).

Entretanto, em Almodóvar, há encontros e reencontros, despedidas e chegadas, a arte vem e vai. A mãe de Esteban faz e refaz seu percurso como atriz, reencontra no filho de Agrado, sua amiga, com a ex-freira Rosa, um novo Esteban, promessa e esperança para nosso mundo hipermoderno, que reproduz sujeitos, mas que também se renova por meio do mesmo, que neste caso, se traduz nos Esteban(s): uma trilogia, que paradoxalmente se deslinda por um percurso não trágico, promissor, visto que o último dessa dinastia está a salvo do HIV, doença ícone dos nossos tempos.

Em *Mala educación* (2004), dois jovens conhecem o amor, o cinema e as angústias da vida num colégio jesuíta dos anos 1960. Há ainda um Professor de Literatura, Padre Manolo, diretor da escola que manteve sexualmente de Ignacio. Trata-se de uma contundente crítica ao obscurantismo e repressão da sociedade espanhola pelo franquismo (BONATTO, 2008, p. 3). O anticlericalismo é revistado por Almodóvar: *La mala educación revisita un lugar habitual del cine y la literatura españoles de las últimas décadas: el anticlericalismo. Ligada al franquismo, la Iglesia ha sido blanco de innumerables críticas y denuncias* (BONATTO, 2008, p. 4). Um dos pontos fortes da película é o manuscrito “La visita” posteriormente convertido em roteiro

pela personagem Enrique, transpondo para o cinema o caso de Padre Manolo e Ignacio, agora o travesti Zahara que sobrevive imitando a atriz Sara Montiel. Este expõe o roteiro ao padre, objetivando chantageá-lo. A intenção de Almodóvar de reconstituir o *film noir*, transfigurando a *femme fatale* num homem (em realidade no travesti Zahara) dá mais complexidade a sua película, criando uma teia intertextual, problematizando as fronteiras entre os gêneros (fílmico e sexual) (BONATTO, 2008, p. 1).

Em *Los abrazos rotos* (2009), ressurge o personagem diretor de cinema e que tomba em fim trágico, e mesmo cego ama o cinema, tentando continuar dirigindo seus filmes mesmo com tal limitação. Trata-se de uma ode ao ofício de realizar filmes. Em 2011, Almodóvar lança *La piel que habito*, no qual um médico perturbado realiza experimentos na pele de uma bela mulher, que encontra refúgio e redenção na arte. Mais uma vez, arte e relações transgênero são interseccionadas. Como se nota, esta obra de Almodóvar confirma em parte a hipótese da arte como redenção por via da subversão dos valores hegemônicos.

Além disso, como demonstra a maçã presença de artistas-personagens na obra de Almodóvar, há uma nítida pretensão estética dos filmes almodovarianos com a ressemiotização das artes, entre quais, se insere um exame sobre o cinema (inclusive meta-cinema, com é caso de *Abrazos Rotos*, *Átame e Mala Educación*)¹⁰, o teatro, a dança, a música, a literatura têm papel de destaque.

4. Algumas relações de Almodóvar com o pós-modernismo

No processo de atualização com a pós-modernidade, o pastiche de referências culturais europeias e internacionais e o uso de recursos provenientes de outros

¹⁰ POYATO, Pedro. El cine en el cine: *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009). *Revista científica de cine y fotografía*, Universidad de Málaga. nº 5. 2012, p. 8.

suportes, como a fotonovela e as histórias em quadrinhos, também são ferramentas importantes na desconstrução dos valores arcaicos. (SANTOS, 2012, p. 78).

Ainda é necessário observar e coligar a produção teórica sobre a pós-modernidade e sobre o pós-modernismo, sua expressão cultural e artística, que dialogue com as características das personagens-artistas (atrizes e diretores de cinema, entre outros), bem como o conjunto de outros elementos e referências sobre a arte presentes em seus filmes. Neste contexto, o próprio complexo a que convencionamos chamar de pós-moderno é passado em revista no interior das películas almodovarianas. Destarte, a nossa pesquisa vislumbrou quais foram as nuances do pós-moderno que Almodóvar se serviu para constituir seus personagens-artistas.

Neste sentido, buscamos responder se suas personagens representantes das artes são também representantes da arte pós-moderna e se esta seria uma via de superação das contradições de nossa era, ou seja, a redenção do sujeito viria, neste horizonte, por meio própria da arte? Para se discutir estas questões se faz necessário aprofundamento em teóricos como Linda Hutcheon para se estudar questões como o movimento paródico da arte pós-moderna. Outro elemento constituidor da feição pós-moderna das personagens de Almodóvar é a moda que os veste, os pinta, os calça e influi em suas ações e características pessoais e de grupo. Este elemento merece análise cuidadosa, pois é marca da estética almodovariana também.

Uma das tendências pós-modernas mais exuberantes no campo dos estudos literários tem sido a metaficção, de modo que as relações espelhadas entre artistas e suas criações permeiam este processo. Assim, o cineasta Almodóvar tem ampla consciência disto em sua obra. Neste cenário, as autorreferências do cinema de Almodóvar no que concerne ao papel da arte no mundo pós-moderno, nos parece algo muito importante. Um pensador central para o início do debate sobre o mundo,

cultura e artes pós-modernas é Steven Connor (2004)¹¹, segundo o qual o pós-modernismo é a expressão cultural da pós-modernidade e que, por vezes, se cruzam ou divergem entre si. Outro aspecto analisado por Connor é em referência a repetição das narrativas pós-modernas, de modo que o surgimento e resurgimento de personagens-atores (artistas) em Almodóvar compõem este quadro analítico.

A tentativa de novidade está condenada desde o começo como repetição, a única maneira de evitar a repetição parece ser repetir continuamente – voltar ao passado para celebrar a intemporalidade e imutabilidade dos valores da situação presente para demonstrar que ele nunca é simplesmente passado, em vez disso, o lugar dos sentidos pelos quais vivemos e com os quais lutamos no presente (CONNOR, 2004, p. 67-68).

Para Lyotard (1974) a perda de legitimidade das grandes narrativas é uma eloquente característica do pensamento pós-moderno. Filiado a mesma orientação teórica, Harvey (1989): “A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (...) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno” (HARVEY, 1989, p.19). Ainda segundo Lyotard (1974), não há negação, mas uma relação de complexidade e continuidade entre o modernismo e pós-modernismo: “Uma obra torna-se moderna quando, em primeiro lugar, é pós-moderna. Portanto, o pós-modernismo não é o fim do modernismo, mas o modernismo em seu nascimento. Este estado é algo constante” (LYOTARD, 1974, p. 79).

Segundo Jameson (2002), o pós-modernismo apaga as fronteiras entre a cultura de massa e a cultura erudita, sendo que o substrato histórico e sociopolítico para isso se dá por meio do advento de elementos do capitalismo tardio, o que alimenta a indústria cultural. Sua posição é de receio e crítica a este movimento: “Os pós-modernistas têm revelado um enorme fascínio justamente por esta paisagem

¹¹ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. 5ª Edição. São Paulo: Loyola, 2004.

degradada do brega e do 'kitsch', dos seriados de TV e da cultura dos *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos lateshows e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura". (JAMESON, 2002, p. 28). Nota-se que por mais negativa que seja a posição do teórico acerca do tema, ele resume muito bem alguns dos contornos da multifacetada construção estética pós-moderna. Ainda de acordo com Jameson (1997), o pastiche e a morte do sujeito são o que caracterizam o pós-modernismo e não a paródia. De pendor marxista, Jameson apregoa a íntima relação entre o capitalismo tardio e a formação da arte pós-moderna, que se vê desagregada de ideologias, sendo mera atividade econômica. Analisando filmes pós-modernos, Jameson (1997) considera que o pós-modernismo é a-histórico, na medida em que é tragado pela espacialidade pós-moderna, gerando uma espécie de esquizofrenia. Assim, é uma arte trivial que impede a transformação socialista da sociedade. Por estas questões, é imperioso o estudo das ideias de Jameson, especialmente no contexto histórico de produção pelo qual a Espanha de Almodóvar estava passando e que ofereceu as condições materiais, estéticas e políticas para a eclosão do cinema almodovariano.

Na mesma esteira que Jameson, advoga Eagleton (1998) sobre as *Ilusões do Pós-modernismo*. No prefácio desta obra, o pensador estabelece de pronto a diferenciação entre o fenômeno histórico da pós-modernidade¹² em relação a processo mais diminuto, segundo ele, do pós-modernismo:

¹² Vejamos como Eagleton (1998) se pronuncia sobre a pós-modernidade: "A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. Essa maneira de ver, como sustentam alguns, baseia-se em circunstâncias concretas: ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo — para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de "políticas de identidade". (EAGLETON, 1998, p. 3).

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura "elitista" e a cultura "popular", bem como entre a arte e a experiência cotidiana. O quão dominante ou disseminada se mostra essa cultura – se tem acolhimento geral ou constitui apenas um campo restrito da vida contemporânea – é objeto de controvérsia. (EAGLETON, 1998, p. 3).

Defensora de ponto de vista diferente, Linda Hutcheon (1991) considera que o Pós-modernismo não pode ser reduzido a uma mera negação dos pressupostos do modernismo, como apregoa, segundo ela, o teórico inglês. (HUTCHEON, 1991, p. 37). Por contrapor diretamente a perspectiva de Eagleton, vale a pena trazer de forma mais ostensiva as palavras de Hutcheon:

Eagleton acredita que o pós-modernismo destrói as fronteiras modernistas, mas considera essa destruição como negativa [...] Mas a metaficção historiográfica, como a de *O Beijo da Mulher Aranha*, de Puig, atua exatamente para combater qualquer fetichismo esteticista da arte por meio da recusa em enquadrar precisamente o que Eagleton quer que se devolva à arte: "o mundo histórico referente ou real" (67). Contudo, o que esse tipo de ficção também faz, por meio de sua paradoxal combinação entre a auto-reflexividade metaficcional e o tema histórico, é problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexibilidade metaficcional com o tema histórico (ver Capítulo 9). Assim sendo, como poderia *Um Manual para Manuel*, de Cortázar, ser reduzido a celebração do "kitsch" (68)? Será que todas as artes que apresentam formas artísticas não elevadas (no caso, as do jornalismo e das histórias de espionagem) são *kitsch* por definição? O que Eagleton (assim como Jameson - 1984a -, seu precedente, portanto) parece não perceber é o potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte "séria" (ver Capítulos 2 e 8). (HUTCHEON, 1991, p. 38).

Neste sentido, percebemos que a arena de debate é ainda bastante candente sobre os temas da modernidade/pós-modernidade e modernismo/pós-modernismo.

Com efeito, *data vênia*, e sem negar a profundidade conceitual, teórica e hermenêutica do trabalho de autores do quilate de Jameson e Eagleton, nosso trabalho orientou-se, inicialmente, pela perspectiva trazida por Hutcheon (1991), de modo que não conseguimos considerar a obra de autores do peso de Almodóvar como sendo uma degradação ou uma superficialidade infundada.

As palavras finais de Hutcheon para quem a arte pós-modernista tem “potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte “séria”. É neste exato horizonte que os personagens-artistas e atores de Almodóvar transitam. A partir disso, buscamos radiografar à luz dos pressupostos pós-modernistas da ironia, paródia e subversão aos valores estabelecidos pela arte “séria”.

Outro autor de importância capital para o debate sobre a pós-modernidade é justamente Jean Baudrillard (1981). Para este, o mundo pós-moderno é o do simulacro, a produção através de institutos modelares, em que se instaura a hiperrealidade, sendo, para Baudrillard (1981), uma simulação de algo que de veras nunca existiu, em detrimento da procura por significados diante das aparências, marca do pensamento hermenêutico modernista. Este autor ainda enfatiza a implosão das certezas e das verdades das narrativas mestras, ou metanarrativas.

5. Pós-modernismo e intertextualidade

Alguns teóricos do pós-modernismo têm enfatizado o papel intertextual da cultura e arte pós-moderna. Entretanto, há enfoques que considera isto um fator positivo e outros que procuram demonstrar o caráter degradante e superficial da arte que se endereça por estes caminhos. No flanco entusiasta se encontra Hutcheon (1991) e no lado reticente se encontram autores como Jameson (1997, 2002) e Eagleton (1998). Assim, a intertextualidade seja no campo literário ou nas artes em geral é necessário estudar o pensamento de Julia Kristeva e Gérard Genette. Com isso,

almejamos recuperar elementos intertextuais que colaboraram para a constituição das personagens-artistas (especialmente atores) de Almodóvar, bem como sua visão sobre a arte pós-modernista.

De acordo com Barthes, todo texto é uma câmara de ecos¹³. No mesmo sentido, Barthes¹⁴ considera a teia intertextual, enfatizando a questão da paródia e da contestação, na seguinte passagem: “Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1988, p. 70).

Segundo Genette (2006) a arquitextualidade é a relação estabelecida entre um texto e as diversas categorias que o englobam. Por fim, temos a hipertextualidade, em que se inclui a paródia e o pastiche.

Na dimensão do cinema, o diálogo intertextual tem sido algo muito recorrente e cada vez mais complexo, seja estabelecendo o diálogo entre a sétima arte e as demais artes, notadamente com a literatura, que ainda tem servido de esteio para o dito “cinema de arte”.

Em Almodóvar, a intertextualidade está a serviço do entrecruzamento da ficção com a realidade: “*El complejo juego que se nos propone alude por un lado a relaciones intertextuales manifiestas en la estructura narrativa mediante la puesta en abismo (cine dentro del cine), entremezclando los planos de realidad y ficción*”. (BROULLÓN LOZANO, 2011, p. 125).

Portanto, as relações de Almodóvar, por meio de sua obra fílmica, com as outras artes são complexas e de extrema riqueza para os estudos intertextuais e intermediáticos. A conjuntura do pós-modernismo no qual se insere sua produção proporciona uma miríade de possibilidades de análises, aqui apenas apontadas de modo panorâmico. Seus personagens são a encarnação da pós-modernidade, suas contradições e complexidades diante do vazio deixado pela ditadura franquista:

¹³ Cf. BARTHES, Roland. *S/z*. Lisboa: 70, 1980.

¹⁴ Cf. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

“Não éramos nem uma geração, nem um movimento artístico, nem um grupo com uma ideologia concreta, éramos simplesmente um montão de gente que vivia um dos momentos mais explosivos do país, e de Madri em particular”. (HIDALGO, 2007, p.46).

6. Modernidade, Pós-modernidade e Hipermodernidade no cinema de Almodóvar

A guisa de provocação, advogamos que a estética almodovariana é um *mix* de referências da modernidade, por procurar, ao cabo, o belo no humano médio, por vezes no “horível”, em acorde com a postulação moderna de Baudelaire (BAUDELAIRE, 2006, p. 879), da pós-modernidade por exaltar o consumo de massa e a circulação axiológica deste consumismo e seus sujeitos fragmentados (HALL, 2006). Reitera-se que as atrizes de Almodóvar, com algumas exceções, são mulheres de beleza comum.

A estética de Almodóvar, aqui vista metonimicamente por meio de suas personagens-artista, ainda pode ser vislumbrada como um prenúncio da hipermodernidade, pois seus personagens artistas se sintonizam ao que propõem Lipovetsky & Charles (2004):

Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários das modas, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos. (LIPOVETSKY & CHARLES, 2004, p. 28).



Figura 1

A sintonia dos personagens artistas de Almodóvar com seu tempo presente, com sua moda, são aspectos que os ligam ao universo moderno baudelairiano, mas que também se inserem no mundo problemático instaurado pela pós-modernidade, especialmente porque a vivacidade da moda se tornou um dos pontos de refúgio da perspectiva moderna e que ainda se encontra eco na pós-modernidade:

A moda deve ser, pois, considerada como um sintoma do gosto pelo ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural nele acumula de grosseiro, terrestre e imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza. Assim, observem-se judiciosamente (sem se descobrir a razão) que todas as modas são encantadoras, ou seja, relativamente encantadoras, cada uma sendo um esforço novo, mais ou menos bem-sucedido, em direção ao belo, uma aproximação qualquer a um ideal cujo desejo lisonjeia incessantemente o espírito humano insatisfeito. Mas, para serem verdadeiramente apreciadas, as modas não devem ser consideradas como coisas mortas; seria o mesmo que admirar os trapos pendurados, frouxos e inertes como a pele de São Bartolomeu, no armário de um Vendedor de roupas usadas. É preciso imaginá-los vitalizados, vivificados pelas belas mulheres que os vestiam. Somente assim compreenderemos seu sentido e espírito. Se, por conseguinte, o aforismo Todas as mudas são encantadoras o escandaliza corno excessivamente absoluto, diga e estará certo de não se enganar: todas foram legitimamente encantadoras. (BAUDELAIRE, 2006, p. 875).

Outro aspecto fundamental da arte moderna, desde Baudelaire (2006), e que guarda conexão com as personagens artistas de Almodóvar é justamente o papel da

maquiagem como elemento estético. Associada à questão da moda, a maquiagem, elemento artificial também a serviço de ocultar falhas da natureza, que aproxima o ser humano das estátuas, ou seja, de um ser divino e superior. (BAUDELAIRE, 2006, p. 876). Eis como o autor francês conclui acerca da maquiagem:

Assim, se sou bem compreendido, a pintura do tosto não deve ser usada com a intenção vulgar, inconfessável, de imitar a bela natureza e de rivalizar com a juventude. Aliás, observou-se que o artifício não embelezava a feiura e só podia servir à beleza. Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza? A maquiagem não tem por que se dissimular nem por que evitar se entrever; pode, ao contrário, exhibir-se, senão com afetação, ao menos com uma espécie de candura. (BAUDELAIRE, 2006, p. 876).

Note-se que no universo de Almodóvar a maquiagem das personagens, especialmente ao discutirem o lugar de determinados grupos sociais marginalizados, gêneros e grupos artísticos é algo importante na conformação do sujeito e que, do mesmo modo baudelairiano, está a serviço de um tom exibicionista, típico das índoles de artistas modernos.



Figura 2¹⁵

Figura 3¹⁶

¹⁵ *La Gioconda*. Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-de-lisa-gherardini-epouse-de-francesco-del-giocondo>. Acesso em 3 set. 2015.

¹⁶ Rossy de Palma na película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).



Figura 4¹⁷

Há que notar que a perspectiva *kitsch* de Almodóvar é diferente ao que se mostra na figura 4. Esta perspectiva apresenta-se em Almodóvar na indumentária, na fotografia altamente cromática, nos cenários e até no insólito e/ou inusitado das relações entre personagens e contextos criados.

O *kitsch* de Almodóvar é autêntico, único e criativo. Exerce uma função simbólica na cultura e na sociedade. Cada indivíduo imagina uma forma diferente de se relacionar com aquilo que possui, reinventa funções, ou até mesmo deixa de se importar com elas. A aproximação da ambientação de espaços cenográficos dos filmes do diretor com o *kitsch* se dá pelo fato de a obra de Almodóvar ser categorizada como objeto de valor estético distorcido ou exagerado, com presença de cores quentes e intensas e riqueza de detalhes. Almodóvar utiliza o *kitsch* nas suas variadas formas de aplicação e sobretudo na composição estética de seus cenários. O diretor direciona a composição dos ambientes de modo que ela reflita a personalidade de seus personagens. (QUELUZ, *et al.*, 2011, s/p.)

Porém, mais que esconder as falhas da natureza, conforme apregoava Baudelaire, a maquiagem almodovariana quer intensificar o grotesco, ou ao menos exagerar o artístico presente na trivialidade de um rosto comum, de mulheres de beleza aparentemente “mediana”, Gioncondas pós-modernas ou mesmo

¹⁷ Pintura *kitsch* “Hello Mona”. Disponível em: <http://www.kittyhell.com/wp-content/uploads/2008/06/hello-kitty-mona-lisa.jpg>. Acesso em 9 set. 2015.

hipermodernas, como é o caso da icônica figura da atriz Rossy de Palma, uma das diletas da era *kitsch* de Almodóvar.



Figura 5¹⁸



Figura 6¹⁹

Figura 7²⁰

Note-se que o pintor-cineasta Almodóvar dialoga com um dos elementos centrais da Vanguarda surrealista, o espelho. Contudo, sua proposta estética dá contornos nítidos e vivos ao que Magritte, por exemplo, em *La reproduction interdite* (1937) procura esconder, a feição humana em sua mais autêntica originalidade. A figura feminina é exaltada pela sua singularidade e beleza surpreendentes, até mesma para a própria mulher. Em Almodóvar, ao contrário, a reprodução do sujeito é permitida, até mesmo o diretor se duplica na condição de ator, como ocorre em *Kika* (1993) e o mesmo o ator se duplica em sua euforia por meio do espelho. Da mesma maneira, o narcisismo Almodovariano tem um viés Lipovetskyano, na medida que o reino do egocentrismo é muito marcante.

Na mesma linha, temos a figura da personagem-atriz de meia idade. A maquiagem, o batom na cor vermelha, a roupa também vermelha são elementos já marcados da estética de Almodóvar e unem e dão consequência aos postulados

¹⁸ Rossy de Palma na película *Kika* (1993).

¹⁹ *Idem*.

²⁰ MAGRITTE, René. *La reproduction interdite* (1937). Disponível em: [http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/2939%20\(MK\)](http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/2939%20(MK)). Acesso em 3 set. 2015.

estéticos da modernidade, pós-modernidade e hipermodernidade, na medida em que sintetiza elementos de ordem figurativa que, em realidade, desfiguram o que se pensa sobre o belo artístico e cinematográfico. Almodóvar consagra e redime suas divas pelo espelho da simplicidade e da beleza aparentemente trivial, empoderando personagem de mais idade e que nem por isso deixa de se conectar-se à trama com força, pujança e sensualidade, com é o caso da atriz Huma Rojo, vermelha até no nome, inclusive sendo a mulher que “seduz” Esteban por sua atuação como atriz, mas também o arrebatada com sua presença enigmática.



Figura 8²¹

A relação de Almodóvar com atrizes é muito intensa. O próprio cineasta já declarou isso, conforme assinala Jordi Costa (2015): “*En una de esas autoentrevistas que Pedro Almodóvar ha convertido en herramienta para desvelar las intenciones y el entramado referencial de sus películas, el cineasta cometía la coquetería de definirse como un gran director de actrices*” (JORDI COSTA, 2015)²²

Assim, como demonstra a maciça presença de artistas-personagens na obra de Almodóvar, há uma nítida pretensão estética dos filmes almodovarianos de ressemiotizar as artes, entre quais, se insere uma reflexão sobre o cinema, meta-cinema, com é caso de *Abrazos Rotos*, *Átame* e *Mala Educación*, o teatro, a dança, a

²¹ Personagem Marisa Paredes no filme *Todo sobre mi madre* (1999).

²² *El País*, “Lo que piensan (y sienten) las mujeres” Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/26/actualidad/1427398025_443873.html. Acesso em 02 set. 2015.

música e a literatura, todas tendo papel crucial em sua filmografia.

Considerações finais

Conclui-se que seu projeto estético valoriza o “desvio” das normas, carnavalizando os “rastros” do oficialismo e da ditadura ainda presentes na Espanha do último quartel do século XX, fazendo renascer o cinema espanhol por meio de sua visão renovada sobre a própria dimensão artística, no contexto pós-moderno que estimula e intersecciona arte e mídia, *pop art*, *kitsch* e cinema de “arte”, num emaranhado multiperspectivado de símbolos, ícones e índices das artes do presente, que não são exatamente artes vazias ou acríticas, ao contrário podem potencializar um olhar reflexivo sobre a nossa natureza pós-hiper-moderna(ista).

Portanto, as personagens-artistas de Almodóvar dialogam com seu tempo e espaço *kitsch*, algo muito coerente desde o reconhecimento feito por Baudelaire (2006) sobre a faceta circunstancial do belo (BAUDELAIRE, 2006, p. 9). Nesse cenário, não se pode conceber a estética de Almodóvar num patamar rasteiro, igualando-a a outros movimentos culturais homogeneizantes, tais como os *remakes* hollywoodianos, que ultimamente reproduzem *ad eternum* comédias banais ou mesmo refocalizam obras de certa qualidade, e que ressurgem, em sua grande maioria, esvaziadas e deturpadas. No caso de cineasta espanhol, os elementos de diálogo com a tradição artística moderna e contemporânea são incorporados a um projeto estético bem delineado ou ao menos bem exposto.

Não resta dúvida de que Baudelaire foi um dos principais nomes a cantar a modernidade. A proposta de Baudelaire sobre o belo leva em consideração tanto uma leitura diacrônica, quanto sincrônica do objeto artístico. Ao proclamar que cada época tem sua beleza, o poeta reposiciona nosso olhar sobre a querela “antigos e modernos”. Neste sentido, toda época pinta a sua própria “modernidade” ou “contemporaneidade”.

Dessa maneira, o processo de ressemiotização mais notório nas películas de Almodóvar é a éfrase (*ekphrasis*), um tropo retórico, que de acordo com Rodolpho (2010) “contribui para provocar o efeito de visualização do discurso verbal” (RODOLPHO, 2010, p. 3), é o equivalente grego para *descriptio* latina (RODOLPHO, 2010, p. 8), ou ainda pode ser conceituada como “uma composição descritiva detalhada que possibilita a visualização por meio de uma construção verbal da imagem” (RODOLPHO, 2014, p. 202). Nessa dimensão, o cinema de Almodóvar atualiza a retórica clássica, criando éfrases fílmicas, ampliando o discurso verbal por meio de sua imagética particular. O cineasta espanhol usa sua câmera para descrever artisticamente suas personagens artistas, ou seja, sua câmera é uma éfrase pós-moderna e ampliada, uma lupa da referida figura retórica clássica de pensamento.

Assim, em consonância ao pensamento de baudelairiano, não cabe mais ao artista imitar os modelos da tradição, mas dialogar com esta tradição, pois este termo, etimologicamente, significa exatamente isto, ou seja, uma entrega, uma continuidade dos processos artísticos revestidos com o manto do seu tempo. E, desde a modernidade pintada por Baudelaire, a arte tem se ocupado da reflexão sobre seus próprios meios de produção. No caso almodovariano, ainda há marcas indeléveis desse processo autoreflexivo, meta-artístico e conectado ao seu tempo e à sua sociedade *madrileña* pós-ditadura. O tônus subversivo de sua filmografia reside justamente em usar personas do tempo presente para refletir, discutir, questionar, teatralizar, enfim, performatizar a crueza da nossa realidade, subvertendo a lógica construtiva e narrativa da estética *mainstream* hollywoodiana.

Referências

- BARBOSA, Júlio Cesar. *A estética do cineasta espanhol Pedro Almodóvar: Almodóvar o touro indomável*. Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 1999.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- BARTHES, Roland. *S/z*. Lisboa: 70, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAUDRILLARD, J. *For a critique of the political economy of the Sign*. St Louis: Telos, 1981.
- BENGOA, Maria Tabuenca. El 'leit motiv' de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra. *Index I Comunicación* nº 1 2011. p. 89-144.
- BONATTO, Virginia. Rescribiendo el género: Un análisis de La Mala Educación de Pedro Almodóvar [En línea]. Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI. Disponível em: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.298/ev.298.pdf. Acesso em: 12 ago. 2015.
- BROULLÓN LOZANO, Manuel. Intertextualidad e hiperdiscursividade em Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009). *FRAME*, nº 7, marzo 2011.
- BROYLES, Leslie. *La identidad de género en el cine almodovariano*. Disponível em: <http://www.csun.edu/inverso/documents/Broyles.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2015.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. 5ª Edição. São Paulo: Loyola, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COSTA, Ana. A Arte de Almodóvar. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*. v.5, n.2: 77-84, dez. 2007. Disponível em: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/10/ALMODOVAR.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2015.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do Pós-modernismo*. Tradução Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva (Debates, 19), 1979.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006 [1982].
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HALL, STUART, *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A 11ª edição, 2006.
- HIDALGO, João Eduardo. *O cinema de Pedro Almodóvar Caballero*. Tese (Doutoramento em Ciência da Comunicação). USP/São Paulo, 2007.
- HOLGUÍN, A. Pedro Almodóvar. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: 70, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- HUYSEN, A. *After the great divide: modernism, mass culture and post-modernism*. London: Macmillan, 1986.
- indomável*. Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 1999.

- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JORDI COSTA. "Lo que piensan (y sienten) las mujeres". *El País*. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/26/actualidad/1427398025_443873.html. Acesso em 02 set. 2015.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- KWITKO, Ana Paula. O *Kitsch* e a Crítica Social de Pedro Almodóvar: uma análise através do figurino do filme *Volver*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005
- LYOTARD, J. F. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester: MUP, 1984.
- Madrid: Iberoamericana, 2001.
- MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 143, jan. 2002. ISSN 0104-026X. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100008/8769>. Acesso em: 11 ago. 2015.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX – o espírito do tempo*. Vol I e II, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- POYATO, Pedro. El cine en el cine: *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009). *Revista científica de cine y fotografía*, Universidad de Málaga. n° 5. 2012, p. 8.
- QUELUZ, Marilda et al., *Design e Kitsch na cenografia de Almodóvar*, 2011. Disponível em: <http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anais/arquivos/pdfs/artigos/gt018-designkitsch.pdf>. Acesso em 9 set. 2015.
- RIVERO JOVER, Eliane; RICHTER, Ernesto Pacheco; SOUSA, Edson Luiz André de. Repetição e estilo em Almodóvar. *Psicol. Reflex. Crit.* [online]. 1998, vol.11, n.3, Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79721998000300006>. Acesso em 20/04/2015.
- RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). São Paulo: USP, 2010. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/publico/MELINA_RODOLPHO.pdf. Acesso em 3 out. 2015.
- RODOLPHO, Melina. *De Physiognomonía liber: considerações a respeito do ethos e da fisiognomonía em textos da Antiguidade Clássica*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). São Paulo: USP, 2014. Disponível em:

- http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02062015-173435/publico/2014_MelinaRodolpho_VCorr.pdf. Acesso em: 5 out. 2015.
- RODRIGUES, A. L. Pedro Almodóvar e a feminilidade. São Paulo: Escuta, 2008.
- SANTOS, L. *Kitsch Tropical: los medios en la literatura y el arte en America Latina*.
- SANTOS, Fabiana Crispino. *Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar*. Tese (Doutorado em Letras) PUC/RJ: Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812818_2012_Indice.html. Acesso em: 14 ago. 2015.
- SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O Kitsch está cult. *REVISTA SIGNOS DO CONSUMO* - V.2, N.1, 2010. P. 53-66. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44361/47982>>.
Acesso em: 14 ago. 2015.
- STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2008.
- WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado desejo*. Tradução Beatriz Viégas-faria. Porto Alegre: L&PM, 2010.