



## A Escrita de Si ou o Espelho das Heterotopias no Cinema de Pedro Almodóvar<sup>1</sup>

Margarete Almeida NEPOMUCENO<sup>2</sup>

Dinarte Varela BEZERRA<sup>3</sup>

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### RESUMO

A partir da produção discursiva do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, propomos refletir sobre o conceito da escrita de si, do questionamento do que é um autor, e da viagem nos espaços heterotópicos, todos conceitos propostos pelo filósofo francês Michel Foucault. É nesta casa de espelhos tortuosos que adentraremos para discutir como Almodóvar produz sentidos a partir de suas imagens e seus textos, meta/discursos que acabam por revelar a si mesmo. Na criação dos seus personagens, a sua vida é recriada, uma forma de constituição do Eu, esta que a escrita sobre si proporciona. E quando nos referimos a escrita, esta se alarga no campo textual do seu cinema, com sons, movimentos, cores, silêncios e palavras, ditas e interditas.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; discurso, comunicação, Pedro Almodóvar.

Nos labirintos de uma Madri de delírios, vícios e prazeres, percorre pelas ruas uma garota com tanto desejo de viver que nunca dorme, que não suporta estar mais do que cinco minutos com o mesmo penteado ou mesmo modelito. Está sempre super/alterada porque já provou de tudo, como ela mesma conta já foi *ié-ié-ié*, *beatnik*, hippie, traficante de mulheres, agente da CIA, escritora, esposa, feminista, roqueira, viciada, punk, pop, neorromântica e estrela pornô internacional. Esta é *Patty Diphusa, a vênus dos lavabos*<sup>4</sup>, a escrita de si de Pedro Almodóvar. A personagem criada pelo cineasta em 1982, surge pela primeira vez na fotonovela *Toda Tuya*, da revista *El*

---

Trabalho apresentado no DT 4/Cinema – Jornalismo do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

<sup>2</sup>Professora Doutora do Departamento de Comunicação Social/ Jornalismo da UFPB, email: [margaretea@gmail.com](mailto:margaretea@gmail.com)

<sup>3</sup>Professor Doutor do Departamento de Comunicação Social/ Jornalismo da UFPB, email: [dinarteb@gmail.com](mailto:dinarteb@gmail.com)

<sup>4</sup>Em 1991, Almodóvar publica seu livro de estreia: *Patty Diphusa e outros textos*, uma coletânea de contos já publicados. Em 1993, o jornal *El Mundo* encomenda-lhe novos contos, escritos entre abril e junho de 1993. No Brasil o livro foi traduzido e publicado pelo Azougue Editorial (Coleção Devassa), em 2006, com os quatro últimos capítulos, até então inéditos no país.



*Víbora* e um ano mais tarde, reaparece na coluna da *La Luna*, revista ícone da cultura *underground* e porta voz da *Movida Madrilena*.<sup>5</sup>

Nos contos, Patty é convidada a relatar suas memórias devassas em uma revista pós-moderna, delatando o registro da década de 80. Em uma só noite conta sem fôlego como foi sequestrada, violentada por dois ex-presidiários psicopatas, fez sexo com um rapaz na qual pegou carona, transa no banheiro de uma discoteca, vaga pela madrugada, encontra um motorista que bebe e fala dos amores e termina a noite na cama com o namorado da proprietária da casa em que mora. Esse ritmo vertiginoso só é possível porque dormir para ela seria uma sentença de morte. Para Almodóvar, Patty representa as mulheres acordadas das fantasias das belas adormecidas, dos contos de fada, por isso, depois de despertas, conscientes, nunca mais podem dormir, mais do que encarar a situação como uma condenação, Almodóvar vê a possibilidade da liberdade sexual assumida.

Mais do que representar as mulheres “acordadas” dos anos 80, Patty descortina o próprio autor, já que o nome da protagonista é considerado uma flexão de gênero em diminutivo- Patrícia/Patty- para o nome Pedro. Neste jogo de palavras e sentidos, Patty/Pedro vão se espelhando um no outro, e a brincadeira expande-se no sobrenome Diphusa, que “assinala um novo tipo de mascaramento. Não se trata da máscara por trás da qual se encontrará o verdadeiro rosto, mas de uma dispersão de máscaras, todas elas imediatamente confundíveis com próprio rosto.”<sup>6</sup>

Afinal, em Patty Diphusa, quem escreve sobre quem?

Em uma tentativa desesperada de se conhecer e não ser esquecida, na narrativa a personagem propõe uma conversa com o seu autor. O conto chamado *Eu, Patty, tento conhecer a mim mesma através do meu autor*, Patty parte para encarar sem medo o seu espelho convexo, ali não há mais reflexos de criador/criatura, o exercício analítico faz com que Almodóvar se proponha ao desafio de desconstruir personagem/autor, misturando o seu eu em várias Pattys que o habita. Na entrevista que Patty faz com Pedro, ela indaga:

---

<sup>5</sup>Movimento de transição da ditadura de Francisco Franco para democracia espanhola nos anos 80. Inspirado na contracultura, foi formado por artistas jovens que pretendiam fazer a revolução das próprias identidades e suas articulações políticas através da expressão artística.

<sup>6</sup>RODRIGUES, Ana Lucília. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008. p. 53. Vale ressaltar que o nome da personagem também brinca com uma expressão muito utilizada na Espanha: “*me quede patidifusa*”, que significa algo como “fiquei passada”, bem própria das desventuras de sua protagonista.



**Patty:** *Então eu não passo de um reflexo seu, essa coisa tão horrível chamada alter-ego?*

**Pedro:** *Não. Você é uma fantasia dos leitores. É o que gostariam de ser.*

**Patty:** *Você lê minhas memórias?*

**Pedro:** *Leio uma vez para ver quantos erros de impressão saíram e, depois, me desesperar.*

**Patty:** *Ou seja, você também é um leitor. Ou seja, também gostaria de ser como eu.*

(...)

**Patty:** *Pedro, acho que depois dessa entrevista continuo sem saber nada de você.*

**Pedro:** *Pois eu, de você, já sabia tudo.*<sup>7</sup>

Nesse jogo meta/lingüístico, Pedro Almodóvar e Patty, embaralham ficção e realidade, simulacros de narrativas de si, onde um texto, uma persona, uma história pode ser lida/vivida através de muitas outras, em palimpsestos<sup>8</sup>, ou fragmentos de discursos amorosos/ desejosos. Assim, Almodóvar trama os significados intermináveis de sua obra, articulados a textos porosos e trans/textuais, metáforas de linguagens, signos à deriva. Na poética almodovariana, o mundo é plural, fragmentado, com polifonias e significados, bricolagens e pastiches da vida contemporânea.

No último conto do livro, *Eu e meu clone numa noite cheia de incertezas*, Patty se sente largada às traças pelo seu autor que a abandona por uma tal de Kika<sup>9</sup>. Sai pelas ruas de Madri para confrontar Pedro a este destino cruel a ela imposto. O encontra se dá à meio das gravações do seu próximo filme. Na tentativa de ser recuperada pelo seu mentor, este a frustra com suas expectativas de voltar à cena, porque se diz muito ocupado com as filmagens e já não vive mais, sendo assim, não há mais nada a contar. Pedro a adverte: “Patty, está se esquecendo de que você é um símbolo. (...) Há dez anos representava a Loucura dos Oitenta, hoje, representa a profunda Depressão dos Noventa.”<sup>10</sup>

A sentença foi promulgada. Não há mais lugares para as Pattys trans/louçadas no mundo do devir. Enquanto isso, Pedro continua se refazendo, agora no mundo de mulheres-guerreiras, futuristas, com câmaras na cabeça. Kika re/conta outras escritas de si de Almodóvar. Enquanto Patty desafia o tempo/espço e continua acordada, enquanto

<sup>7</sup> ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*, Rio de Janeiro: Azougue, 2006. p.102.

<sup>8</sup> A imagem do palimpsesto foi utilizada pela crítica literária pós-estruturalista para colocar em primeiro plano o fato de que todo ato de escrever ocorre na presença de outros – textos falam através de outros textos. Os palimpsestos subvertem o conceito do autor como única fonte geradora de sua obra.

<sup>9</sup> Kika é o nome da personagem do filme homônimo de Almodóvar (Kika, 1993), interpretada pela atriz Verônica Forqué.

<sup>10</sup> ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*, Rio de Janeiro: Azougue, 2006. p.136.



todos dormem, desafiando o tempo do seu próprio criador: “Não é justo! Se sou o seu reflexo, deixe que eu continue jovem enquanto você é vítima da razão. Destrua a si mesmo, enquanto eu continuo poderosa!”<sup>11</sup>

Trago a difusão de Patty/Pedro para discutir a escrita de si do cineasta. Para Foucault est caracteriza-se pela meditação, reflexão, o pensar sobre si mesmo. Enfim, pela elaboração de um discurso sobre o eu. Foucault utiliza expressão encontrada em Plutarco- a *etopoiética*- para conceituar a operação de transformação da verdade em *êthos*, ou seja, esta política da criação de si que parte de uma função poética e engendra tessituras, amálgamas, possibilidades de re/leituras com a própria vida que se inscreve. Pedro Almodóvar quando escreve sobre si, como no caso “declarado” da sua personagem Patty Diphusa, costura os fragmentos de suas multiplicidades pessoais que a expressão criadora proporciona. Desta maneira, o cineasta espanhol mantém um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio, tão adequada e completa quanto possível.

Quando Foucault pergunta o que é um autor? <sup>12</sup>, ele evoca a própria discussão do uso do nome deste autor. Pedro Almodóvar. Nome próprio, nome artístico. No entanto, não é possível fazer deste nome uma referência pura e simples. Pedro Almodóvar. Mais do que um nome de cineasta, nome de autor, mais do que uma indicação, um gesto, um alguém. Pedro Almodóvar. Nome que traz em si as possibilidades da descrição e designação. Onde os pontos de descrição e designação marcam a pele do nome do autor? Mulheres, cores, travestis, comédias, melodramas, cultura *kitch*, gays, neuroses, transgressões, desejo? Foucault alerta que apesar de existir certa ligação com o que o nome do autor nomeia, não é inteiramente sua designação nem a forma de descrição, ou seja, não há ligação específica. O nome do autor sempre foge, escapole e se reinventa porque a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira. Ao mesmo tempo em que percorre outros devires, o nome do autor está assujeitado ao discurso que o cria. A função autor é, portanto, caracterizada pelo discurso que instaura. Foucault acrescenta:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser substituído por um pronome etc.); ele

---

<sup>11</sup> Idem, p. 113.

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 273-274. (Coleção Ditos & Escritos, Volume III)

exerce um certo papel em relação ao discurso; assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (...) Enfim, um nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber o status.<sup>13</sup>

Ora, então, na cultura contemporânea e dentro do universo cinematográfico, o nome Pedro Almodóvar vem acompanhado das legendas discursivas de um cineasta de mulheres, cores, travestis, comédias, melodramas, cultura *kitsch*, gays, neuroses, transgressões, desejos. A revista *Bravo!* publicou a matéria *Almodóvar encontra Almodóvar*<sup>14</sup>, na época do lançamento do filme *Volver*. Na reportagem há um pequeno dicionário almodovariano, o retrato em síntese do universo ficcional do cineasta. A genealogia de Almodóvar se define pelas palavras: cores, desejo, família, Madri, referências, religião e travestis/transsexuais. Esses carimbos a sua obra nascem da necessidade classificatória a qual o nome de autor está associado. Não é à toa que o nome de autor de Pedro Almodóvar passa a ser determinado como movimento artístico, de acordo com o pesquisador espanhol Antonio Holguín, seria o último “ismo” do século XX: o “almodovarismo”. Assim conceituado:

**Colorido**-Tanto pela rica gama cromática, como por sua variedade de personagens e situação que recia. **Transgressor** - Com uma crítica social nada complacente. **Contemporâneo** - Porque está impregnado do hoje e do nunca, abominando um passado histórico vergonhoso. **Inovador** - **Porque** é uma representação artística de todos os ismos do século XX. **Cinéfilo e teatral** - Suas citações a ambas as artes são resultam testemunhal e popsistas. **Passional** - A maioria dos seus personagens vive o limite de suas emoções. **Livre**-Tanto em sua concepção, como em seu desenvolvimento, sem respeitar as leis do cinema nem das artes que as nutre. **Proletariado e antiburguês** - Já que seu mentor assim é. Urbano-Seu cenário é Madri. **Musical** - Já que sua utilização é fundamental na projeção de sua obra. **Barroco** - Pela sua cenografia e decoração, assim como o seu gosto pelos personagens marginais. **Hiper-real** - Pois nada de nada é fruto da invenção. **Feminista** - A problemática da mulher é seu leit-motiv. **Universal** - Porque seus postulados assim são. **Arte Total** -

---

<sup>13</sup> Idem

<sup>14</sup> CALIL, Ricardo. *Almodóvar reencontra Almodóvar*. *Bravo!* São Paulo. 106. Jun. 2006. Ano 09. p.36.



**Porque** se alimentam de todas as artes, dando-lhes uma dimensão individual.<sup>15</sup>

Esses discursos não são meramente claustrofóbicos, não são interditos, mas ao contrário, reforçado e muito pela forma como o cineasta produz a si. O autor diz se ressentir deste enclausuramento que seu nome o coloca. Em várias de suas entrevistas, fala a respeito de como a crítica e por desdobramento, o seu público, o define. Como se o mapa a ele permitido para atuar fosse restrito demais diante da sua (re) invenção diária. Em entrevista que concedeu ao programa brasileiro *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1995, foi assim definido no texto da abertura: “Trágico, cômico, cruel, bem humorado, racional e irracional, *kitsch*, extravagante, surpreendente, terno e radical”<sup>16</sup>. O que na primeira oportunidade, o cineasta já responde: “Só a mim cabe qualificar meus filmes, meu trabalho, minha vida inclusive (...)”<sup>17</sup>. A necessidade de Almodóvar é da liberação de uma marca individual que o seu nome do autor provoca, atribuindo a sua própria escrita de si um caráter discursivo emancipatório, realizado através de uma operação complexa que instaura vários discursos e vários indivíduos na sua grife Pedro Almodóvar. A sua busca é fugir das projeções mais redundantes sobre si mesmo, que tende a cair na psicologização de sua criação, nas armadilhas das unidades estilísticas, na permanência da coerência conceitual, seja pelas continuidades admitidas ou exclusões questionadas.

É como Foucault argumenta:

O autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma hora como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações. (...) O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver- em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente- um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra. 1999, p. 264 *et seq.* (Tradução minha).

<sup>16</sup> DVD: *Roda Viva: Pedro Almodóvar*. Documentário. Brasil, 85m. 1995. Tradução da entrevista completa no site Memória Roda Viva Disponível em:

[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/20/Pedro%20Almod%F3var%2C%20la%20provocaci%F3n%20triumfa/entrevistados/pedro\\_almodovar\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/20/Pedro%20Almod%F3var%2C%20la%20provocaci%F3n%20triumfa/entrevistados/pedro_almodovar_1995.htm) . Acesso em: 24 set. 2008.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 278. (Coleção Ditos & Escritos, Volume III).



A relação de Pedro Almodóvar com seu nome de autor e com a escrita de si é uma laboriosa feitura disciplinar que se impõe, o ego almodovariano costura os sentidos e o trajeto por onde deveriam andar os olhos de quem os vê. Escrever com a própria câmara ainda não é substancial para o cineasta, que procura uma relação consigo próprio, com a crítica e com o público, ainda mais próxima dos sentidos que deseja. Na entrevista ao jornalista e crítico de cinema francês Frederic Strauss, Pedro Almodóvar responde a questão sobre seu hábito de escrever textos sobre seus filmes. “Tenho a impressão que é preciso explicar meus filmes. Isso só tem um significado: o meu medo. Esses textos sobre os meus filmes dizem coisas importantes, mas de um modo que não é direto, que tentar relacionar o filme a outros elementos”<sup>19</sup>, explica o diretor.

O medo de Pedro Almodóvar é não ser codificado diante da estética e política que sua criação de si produz. Por isso escreve e se inscreve nas histórias que constrói. Falar dos seus filmes é falar de si, mesmo que doloroso seja este exercício constante do espelho e de suas significações, como comenta: “Me aborrece muito falar de forma direta de mim mesmo, de meus filmes. Então, quando tenho que falar do filme, falo de mim e, quando tenho que falar de mim, falo de ficção”<sup>20</sup>. A simbiose entre o autor e seu cinema se dá pelo elo da metalinguagem, do discurso ensimesmado. Para o cineasta não há separação entre criador/criatura diante das películas que constrói, ao contrário, as cenas, os enquadramentos, o enredo, o processo de montagem, os personagens, diálogos e sons, toda a fábrica de produção de seus filmes é a mesma que engendra a si mesmo. “Por algum motivo, creio que o cinema se comunicava comigo de um modo especial, autêntico, e me punha em contato com um mundo, talvez paralelo, mas um mundo em que minha sensibilidade encontrava sua linguagem, ou que usava a mesma linguagem”<sup>21</sup>.

Na página oficial do cineasta<sup>22</sup>, o superego expande-se e Almodóvar brinca com seus fractais espelhos do seu mutante caleidoscópio. Não é surpresa encontrar na página várias auto entrevistas, como seu ego e superego dialogassem a respeito de si mesmo diante do filme questionado. Almodóvar responde não apenas as possíveis questões do Outro- seja a crítica ou o público- mas a si próprio, seus medos e suas dúvidas a cerca

---

<sup>19</sup> STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p.28.

<sup>20</sup> Página oficial do diretor. Disponível em:  
<[http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli\\_ley5.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm)> Acesso em: 24 set. 2008.  
(Tradução minha).

<sup>21</sup> Página oficial do diretor. Disponível em:  
<[http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli\\_ley5.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_ley5.htm)> Acesso em: 06 out. 2008.  
(Tradução minha).

<sup>22</sup> Idem.





de sua criação e, portanto, de si mesmo. Ao mesmo tempo brinca com esta possibilidade de confrontar-se e acaba por provocar certa vertigem na questão: de quem mesmo é a fala? O que é um autor?

Entre os exercícios da escrita de si estão seus diários de filmagens. Neles Almodóvar torna público o seu olhar sobre cada detalhe da produção: a sinopse, o cotidiano, os atores e atrizes, o tempo, os cenários, Madri, as canções, ou mesmo os pássaros que passam, o barulho da cidade, nada escapa a sua escrita. Este diário íntimo, feito de palavras e imagens – o próprio Almodóvar é quem fotografa todos os bastidores dos seus filmes-, é uma espécie de catarse terapêutica do cineasta, uma terapia que o acompanha durante toda preparação e filmagem de seus filmes. A exposição é cortante e ao mesmo tempo sublime sobre seus pensamentos mais inquietantes, mas recônditos, aterrorizantes e poéticos sobre o processo de criação do seu cinema e de si próprio.

Retomo Foucault nos seus estudos sobre a cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império, sobre as artes de si mesmo, a estética da existência e o domínio de si. Nas duas formas analisadas pelo filósofo em relação à escrita *etopoética*: as correspondências e os *hupomnêmatas*, trago esta última como o exercício de escrita estabelecido por Pedro Almodóvar nos seus diários de campos virtuais.

De acordo com Foucault<sup>23</sup>, os *hupomnêmatas* eram cadernetas individuais que serviam na sua utilização pessoal como “livros da vida”, guias de conduta, citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou que tenham sido ouvidas, reflexões, meditações, pensamentos, ou seja, uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas. O material *hupomnêmata* se constitui como um material importante na subjetivação do discurso.

Assim então, pensamos que os diários de Almodóvar são experiências *hupomnemáticas*, como define o filósofo: “trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que pode ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si”.<sup>24</sup> Não faltam nas observações do diário virtual de Almodóvar em falar sobre o que já repetiu diversas vezes ou sobre a crítica da crítica, ou ainda, sobre suas memórias pessoais contadas outras tantas, reforçando citações e circunstâncias na tentativa de

---

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 148-149. (Ditos & Escritos. Volume V).

<sup>24</sup> Idem, p. 149.





exercitar a escrita pessoal de si e para si, embora saiba que este si está contido também no *Outro*, o leitor, que é também os desdobramentos de si próprio.

Na produção do seu discurso sobre si, seja nos diários de filmagem, nas autoentrevistas, nos textos que divulgam seus filmes para imprensa e a crítica, na própria documentação das imagens fotográficas sobre suas produções ou no seu mais recente exercício, o de blogueiro, Almodóvar invade também o espelho de Alice, e continua se inscrever na sua ficção cinematográfica. Considerado um cineasta autobiográfico, já que reitera as mesmas temáticas, cenários e personagens, em cada novo filme, o espectador ou a crítica procura descobrir uma nova pista de sua vida pessoal. O cinema então é o espelho de seu refúgio. Por trás das câmaras, Almodóvar se vê do outro lado do espelho, embora saiba que seja inevitável o seu reflexo por entre personagens que passeiam em cores quentes.

No período que estamos provando de tudo, cabelos, atitudes, luzes, tons de voz, modos de olhar, paredes, chão, tapetes, mesas, jarros, sapatos, casas... tudo isto, eu vejo deste outro lado ( do espelho e da câmara). Vico instalado ali. O único que não vejo deste outro lado sou eu mesmo. Vejo minhas mãos segurando uma câmara, ou um olho e um pouco do cabelo nas fotografias coladas frente aos espelhos. Meu lugar são as margens, estou do outro lado. Durante as filmagens não gosto de ver-me nos espelhos. Suponho que é porque e mesmo me sinto como um espelho e um espelho frente a outro só reflete o vazio.<sup>25</sup>

Se o cineasta se define como espelho, é porque encontra o vazio de que o reflete. Este vazio nunca é vácuo, mas uma possibilidade fértil de projeções infinitas de discursos sobre seu eu. Comparo então Almodóvar a leitura de Foucault sobre a obra de Bachelard, como um espaço longe da homogeneidade e do vazio, mas ao contrário, um espaço de devaneios, de paixões, leve, etéreo, transparente e também obscuro, pedregoso, embaraçado, um espaço do alto, dos cumes ou do baixo, do limo, que pode ser correnteza como a água viva, ou pode ser fixo, imóvel como pedra ou cristal. Este é o espaço para qual se é atraído para fora de si mesmo. Como compreende Foucault, não é um espaço do vazio em si, mas o interior de um conjunto de relações que se definem por posicionamentos.

O que me interessa, são, entre todos esses posicionamentos, alguns dentre eles que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal

---

<sup>25</sup> Blog oficial do diretor. Disponível em : <[http:// www.pedroalmodovar.es](http://www.pedroalmodovar.es)> Acesso em: 15 mar. 2009.(Tradução minha).

modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas. Esses espaços, que por assim dizer estão ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos os outros posicionamentos, são de dos grandes tipos: utopias e heterotopias.<sup>26</sup>

Propomos pensar o cinema de Pedro Almodóvar como espaço heterotópico, embora, veja na sua criação a experiência mista entre os dois espaços, que Foucault chama de espelho. Na utopia, não há lugar real para os posicionamentos, são essencialmente espaços irrealis, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam localizáveis. Na heterotopia existe o poder de justapor em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. Foucault dá o exemplo do teatro que fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; como também o do cinema, uma sala retangular no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões.

Só que entre um espaço e outro, existe a possibilidade de passar pelo espelho. Assim também atravessa Almodóvar a sua utopia de se ver no lugar inexistente, sem reflexo de si, na fantasia dos lugares afetivos, como também, no caminho heterotópico, que assume posicionamento real sobre seu eu e se constitui a partir do que vê e se mostra. A ficção e realidade se refletem:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 414. (Ditos & Escritos, Volume III).

<sup>27</sup> Idem, p. 415.

O cinema como lugar heterotópico do diretor pode ser traduzido nas primeiras cenas que abrem o filme *A Lei do Desejo* (1987). O espectador é bruscamente jogado logo no início ao jogo *voyer* da sedução. Escuta-se uma voz em *off* dirigindo a cena apresentada. Nela, um rapaz masturba-se diante da câmara, enquanto recebe os comandos: “*esfregue-se contra o espelho, acaricie seu pau, tire a cueca, peça que eu te foda...*”. Quando o rapaz ousa levar os olhos a dita voz que o comanda, recebe a ordem: “*não me olhes*”. O diretor que rege a cena lembra que não é permitido diálogos. O rapaz obedece e parece deixar-se mergulhar no jogo de prazeres ficcionais, onde a realidade é instaurada. Quando o espectador se encontra seduzido e passa a fazer parte do jogo, Almodóvar corta secamente o desejo e faz da ficção, uma realidade, passando do rapaz na cama para a imagem de uma sala de dublagens, onde dois homens leem os textos formados por gemidos e suspiros. Em seguida, uma mão entrega o dinheiro ao ator da cena. Enquanto aparece na tela a palavra fim.

A ligação erótica entre o espectador e o cinema, entre o diretor e o ator, é realizada através do recurso da metalinguagem do espelho, este espaço real por onde se esfrega o objeto fálico na busca do prazer da autoimagem. O diretor, também é este espaço heterotópico, que está no espelho-objeto e ao mesmo tempo, na película da virtualidade do desejo, como também do personagem, da dublagem e do poder da cena. A voz *off* permite o olhar na heterotopia, o lugar da ausência de onde não se vê e ao mesmo tempo se está.

Em Almodóvar, a voz *off*, falada e dublada, nos remete à questão da ausência e da presença, ou dito de outra forma, do objeto e de sua representação, seja pela via da imagem, seja pela via da palavra. Quando esta voz diz que não quer ser vista, quando se faz presente no corpo de alguém que a dubla, quando tudo se sincroniza em gestos obedientes, a ilusão de continuidade se refaz, mas em outro lugar, no lugar do desejo, o sujeito se fragmenta, uma falta se inscreve, uma diferença se insinua.<sup>28</sup>

O cinema é para Almodóvar o lugar dos refugados, dos marginalizados, dos transeuntes, dos que vivem da paixão, que extrapolam o limite do desejo, dos que buscam asilo de si e de seus pecados, este espaço do cinema é o espelho de si, traduzido em vozes e silêncios, ausências e presenças. “Gosto de pensar que as salas de cinema são

---

<sup>28</sup>PASSARELLI, Carlos André Facciolla. *Amores Dublados: linguagens amorosas entre homens no filme La Ley del Deseo*. 1998. Dissertação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998. p.14.



um bom refúgio para os assassinos e os solitários”<sup>29</sup> argumenta o cineasta. Talvez por este mesmo cinema, ter sido por tantas vezes, palco heterotópico de sua infância, local onde praticava “pecados”, mas exercia a absolvição pela redenção da sua estranheza com o mundo que o cercava. Na sala de cinema, Almodóvar se via diante da constituição do seu eu, do seu universo particular, seu território, sua presença manifesta.

Não é à toa que os personagens refugados na obra do cineasta recorrem ao cinema como território de reconhecimento de si, de total identificação da ficção com a realidade vivida, também como espaço dos habitam tempos e lugares diferentes, portanto, premonitórios de seus destinos. “Agrada-me considerar a grande tela como espelho do futuro”<sup>30</sup>, observa Almodóvar. Esta bola de cristal por onde todos se vêm e reconhecem-se pode ser conferida em uma das cenas do filme *Má Educação*(2004). Depois que os personagens Juan e Sr. Berenguer assassinam a transexual Zahara, entram no cinema<sup>31</sup>. A tarde escurece e o céu anuncia trovoadas. Os dois amantes (Juan e Sr. Berenguer) assistem ao filme *noir* francês- *A besta humana*, de Jean Renoir- que projetam a situação “real” vivida por eles naquele momento. Na saída do cinema, o Sr. Berenguer diz com um ar inconformado: “*É como se todos esses filmes falassem de nós*”.

Os espaços heterotópicos continuam em toda obra de Almodóvar. No filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), mais uma vez, o teatro e o cinema são territórios das histórias clandestinas interpretadas pela meta/linguagem, referências e citações, onde os personagens veem-se diante dos inevitáveis roteiros de suas vidas. A luz do cinema e do teatro reflete o espelho por todos os espaços e tempos. Nada mais a revelar. Como se pode conferir na cena em que a protagonista da história, a enfermeira Manuela assiste com o filho Esteban o filme *All about Eve*<sup>32</sup>, nome que faz referência ao título do filme de Almodóvar- *Tudo sobre minha mãe*. Na ficção dentro da ficção, a personagem conta mentiras no interior do camarim, enquanto outras se deliciam com a história. Este seria o prenúncio do enredo da ficção “original” nas vidas de Manuela e Esteban, que parecem indiferentes ao enredo anunciado. Em outra passagem do filme, há a referência à peça de

<sup>29</sup> STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p. 275.

<sup>30</sup> Idem .p. 275.

<sup>31</sup> O cinema brasileiro pode-se dizer “inaugurou” a ideia do cinema como território dos refugados, com o filme clássico: *Matou a família e foi ao cinema*, do diretor Julio Bressane, em 1969. Em 1991, houve outra versão do filme, desta vez pelo diretor Neville Almeida.

<sup>32</sup> No Brasil, o título do filme foi mal traduzido como *A Malvada*. A produção americana é de 1950, do diretor Joseph L. Mankiewicz, baseado na obra *The Wisdom of Eve*, de Mary Orr.



teatro de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (1950).<sup>33</sup> Manuela para evitar o cancelamento do espetáculo resolve substituir uma das atrizes e interpreta a personagem, já que sabia o texto de cor, por ter atuado nesta mesma peça na juventude e porque ser este o drama da sua vida:

Por meio ora da intertextualidade proporcionada pela comunicação entre filmes, ora pelo desvelar da operação de filmagem, o cineasta consegue mostrar como a invenção de uma película gera a verdade de outra, o processo de inventar a invenção sugere uma linha sem fim, em que se pode questionar o limite e a extensão do criar.<sup>34</sup>

O cinema é o espaço privilegiado de Almodóvar para que seus personagens possam fugir de si próprias, mas acabam caindo na armadilha do “espelho do futuro”. Lá onde não estou, mas me vejo, as “imagens murmuram segredos sobre nós mesmos”.<sup>35</sup> Outro exemplo claro dessa abordagem do cineasta está no filme *Matador* (1986), quando os personagens Diego Montes e Maria Cardenal entram no cinema. Na tela, os últimos instantes do filme *Duelo ao Sol*<sup>36</sup>, justamente na cena em que Gregory Pack e Jennifer Jones matam um ao outro, abraçados, ao lado de uma montanha. Assim também Diego e Maria assistem ao que seria o próprio fim de suas vidas. O cineasta como bom feiticeiro das suas histórias, já revelou que o feitiço vira muitas vezes contra o feiticeiro, ou seja, as imagens condenam seus criadores a suportar a dor que destinaram às suas criaturas. Como ele mesmo conta:

Outro dia, em Paris, comprei um par de botas Michel Perry. Mais tarde, no hotel Lancaster, onde me hospedo habitualmente, descobri aterrorizado que, apesar de elas serem do tamanho certo, uma vez que as calçava, não as conseguia mais tirá-las. Minha memória projetou imediatamente a imagem de Marisa Paredes no início de *A flor do meu segredo*, incapaz de descalçar as botas dadas pelo marido anos antes. Ele teve de tirá-las para ela quando ela as calçou pela primeira vez. O problema é que ele não está mais ali, na vida dela. Isso me apavorou. Será que aquilo queria dizer que cada vez que calçasse as botas tinha de ter ao meu lado Irmanol Arias (marido de Marisa na ficção)? Ou, ainda, deveria parar de fazer filmes em que os personagens sofrem?<sup>37</sup>

<sup>33</sup> A peça foi adaptada para o cinema em 1951, com direção do cineasta americano Elia Kazan e roteiro do próprio autor, Tennessee Williams. No Brasil, o título do filme seguiu a tradução original: *Um bonde chamado desejo*.

<sup>34</sup> PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Todo Sobre Mi Madre: gênero, AIDS e cinema*. p. 6. In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero- 2006. Santa Catarina. p.7. Disponível em

<[www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/p/pedro\\_paulo\\_gomes\\_pereira\\_16.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/p/pedro_paulo_gomes_pereira_16.pdf)> Acesso em: 12 jan.2009.

<sup>35</sup> STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p. 177.

<sup>36</sup> Filme clássico do faroeste americano, dirigido por King Vidor, em 1946.

<sup>37</sup> STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.p 177.



Condenados as botas e aos destinos de seus personagens, Pedro Almodóvar segue caminhando pelas heterotopias que desenham sua geografia cinematográfica. Dispositivo este que faz da sua ficção, reflexos da sua história pessoal. A escrita de si mais uma vez se torna presente nos subtextos discursivos que compõe os enredos de seus filmes. Mesmo se contradizendo muitas vezes, quando afirma tratar somente da ficção, o cineasta sabe que também (re)espelha a sua subjetividade e vivências, seja nos territórios, nos personagens, nas temáticas, nos dramas e comédias que fazem do seu cinema, o tradutor de si mesmo. Um dos eixos narrativos desta escrita sobre si mesmo está na repetição de temas como a mãe, igreja, sexualidade. Talvez por estas serem as referências mais fortes de sua própria história, todas permeadas pelo já citado desejo, fio condutor por onde se exercitam a liberdade, o amor e as matizes humanas.

## REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. Blog oficial. Disponível em: <[http:// www.pedroalmodovar.es](http://www.pedroalmodovar.es)>  
Acesso em: 15 mar. 2009

ALMODÓVAR, Pedro. **Patty Diphusa**, Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos, Volume III).

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos & Escritos, Volume V).

HOLGUÍN, Antonio. **Pedro Almodóvar**. Madrid: Cátedra. 1999.

CALIL, Ricardo. Almodóvar reencontra Almodóvar. **Bravo!** São Paulo. 106. Jun. 2006. Ano 09.

PASSARELLI, Carlos André Facciolla. **Amores Dublados**: linguagens amorosas entre homens no filme *La Ley del Deseo*. 1998. Dissertação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Todo Sobre Mi Madre**: gênero, AIDS e cinema. .In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero- 2006. Santa Catarina. p.7. Disponível em <[www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/p/pedro\\_paulo\\_gomes\\_pereira\\_16.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/p/pedro_paulo_gomes_pereira_16.pdf)> Acesso em: 12 jan.2009.

RODRIGUES, Ana Lucilia. **Pedro Almodóvar e a feminilidade**. São Paulo: Escuta, 2008.

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