

# A AUTOCITAÇÃO PARÓDICA EM PEDRO ALMODÓVAR: UMA POÉTICA DA PÓS-MODERNIDADE.

João Eduardo Hidalgo

## ABSTRACT

Comment of cyclic use, made by the Spanish filmmaker of self-citations in his movies of mature works. Since 1995, besides the well-known quotations from films from other authors, he begins to incorporate and develop ideas, scenes, characters present in his previous films. Here stands the relationship between *La flor de mi secreto* e *Volver* and also between *Mujeres al borde de un ataque de nervios* e *Los abrazos rotos*.



Foto: J.E.H.

Pedro Almodóvar no Cine Princesa de Madri, em 2004.

A obra do popular cineasta espanhol é mais comentada do que conhecida pelo grande público, muitos conhecem alguns títulos esparsos, não tendo uma visão do conjunto e a percepção de como ela tem um fio condutor, que a perpassa, que é a utilização do próprio cinema como referência na construção de sua narrativa.

O mundo moderno criou uma rica gama de referenciais e, com o desenvolvimento dos meios de comunicação os quais puderam ser difundidos pelo planeta, quase todo o Ocidente tem os mesmos ícones como referência. A marca do sabão em pó; o refrigerante que está em cartazes, revistas; as estrelas de cinema cheias de glamour; os grandes milionários:

as personalidades do mundo da música; príncipes, reis, nobres, conteúdos simbólicos, pura matéria de construção poética. Elementos que aparecem em obras que retomam, modificam, acrescentam significados, constróem, segundo Linda Hutcheon, o hipertexto, que abrange as técnicas da citação, citação em abismo (*mise-en-abyme*), referência. O hipertexto paródico incorpora os sentidos do referencial e os transforma em outro elemento cognitivo .

O grande instrumento narrativo de Pedro Almodóvar é o uso da paródia, no sentido abrangente do termo, não se limitando ao genericamente lembrado aspecto negativo de escárnio de uma obra ou autor, mas sim incorporando à nova obra, o elemento parodiado. Como foi definido, por Linda Hutcheon:

“A paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico.”

A partir da pós-modernidade, as ciências e manifestações artísticas passaram a procurar uma verossimilhança intrínseca às próprias:

O mundo ‘pós-moderno’, como Lyotard (1979) chama ao nosso Ocidente pós-industrial desenvolvido, pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca. (...) As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, a ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal.



Salomé (1978)

Quando Almodóvar estréia no cinema comercial, em 1980, com “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*”, ela já tinha uma trajetória de mais de dez anos, como realizador de curtas-metragens, que eram apresentados em verdadeiros *happenings* no mundo *underground* de Madri, neles sobressaía seu particular senso de humor e de narrativa e suas homenagens aos ícones cinematográficos, como Marilyn Monroe e Liz Taylor .

Deste período de aprendizagem em curta-metragem sobreviveu, pelo menos até onde se tem notícia, *Salomé* (1978), rodado em 16 milímetros (em fevereiro 2007, foi editado pela coleção Cortometrajes FNAC 1). Baseado na peça homônima de Oscar Wilde, o filme chama a atenção por seu caráter paródico e dessacralizador:

### *Outros filmes do período realizados em super-8:*

1974 Dos putas o Historia de amor que termina en boda, Super 8 milímetros, 10 minutos.

Film político, Super 8, 4 minutos.

1975 Homenaje (A Marilyn Monroe), Super 8 milímetros, 10 minutos.

Blancor, Super 8 milímetros, 5 minutos.

1976 La caída de Sodoma, Super 8 milímetros, 10 minutos.

Muerte en la carretera, Super 8 milímetros, 10 minutos.

Trailer de ¿Who's afraid of Virginia Woolf?, Super 8 milímetros, 5 minutos.

Sea caritativo, Super 8 milímetros, 5 minutos.

1977 Sexo va. Sexo viene, Super 8 milímetro, 17 minutos.

Las tres ventajas de Ponte, Super 8 milímetros, 5 minutos.

Complementos (Diversos curtas de spots publicitários, paródias, apresentados como complementos de seus filmes).

1978 Folle. Folle. Fólleme Tim, Super 8 milímetros, 90 minutos.

Entre 1980 e 1993 Almodóvar dirige 10 longas-metragens, além do média-metragem para a Televisión Española, Trayer para amantes de lo prohibido (1985).

Antes de entrar no comentário dos filmes, apresento a biografia de Almodóvar, como ela aparece no último PressBook a que tive acesso.

## PEDRO ALMODÓVAR- BIOGRAFÍA

Nasce em Calzada de Calatrava, província de Ciudad Real, em pleno coração de La Mancha, nos anos cinqüenta. Aos oito anos emigra com sua família para Extremadura. Ali cursa o ensino fundamental e o médio, com os Padres Salesianos e com os Franciscanos, respectivamente.

Aos dezesseis anos se despede de sua família e se instala em Madri, sem dinheiro e sem trabalho, mas com um projeto muito concreto: estudar e fazer cinema. Impossível matricular-se na Escuela Oficial de Cine, Franco acabava de fechá-la. Já que não pode aprender a linguagem, decide aprender o básico, ou seja, a vida, viver... Apesar da ditadura que asfixia o país, para um adolescente provinciano Madri representa a cultura, a independência e a liberdade. Trabalha em vários e esporádicos trabalhos, mas não pode comprar sua primera câmara de Super 8 mm, até conseguir um emprego “sério” na Compañía Telefónica Nacional de España na qual permanece doze anos trabalhando como auxiliar administrativo, doze anos que divide com várias atividades que supõe sua autêntica formação como cineasta e

como pessoa. Pela manhã, na Telefónica, conhece a fundo a classe média espanhola no início da época do consumo, seus dramas e suas misérias, um rico filão para um futuro narrador. Pela tarde-noite escreve, ama, faz teatro com o mítico grupo independente “Los Goliardos”, roda filmes em super 8 (sua única escola como cineasta). Colabora com diferentes revistas *underground*, escreve relatos, alguns são publicados. É membro de um grupo de *punk-rock* paródico, Almodóvar e McNamara etc.

Tem a sorte de que a estreia de seu primeiro filme nos cinemas comerciais coincida com o nascimento da democracia espanhola. Depois de um ano e meio de tumultuada rotação em 16 milímetros estreia em 1980 “Pepi, Luci, Bom...” um filme sem orçamento (*no-budget*) e realizado em cooperativa com o resto da equipe, todos debutantes, exceto Carmen Maura.

Em 1986, funda, com seu irmão Agustín, a produtora El Deseo S.A. Seu primeiro projecto é “*La ley del deseo*”. Desde então produziram os dez seguintes filmes que Pedro dirigiu e escreveu, além de produzir a outros jovens diretores.

O reconhecimento internacional chega com “*Mujeres al Borde de un ataque de nervios*”, em 88. A partir daí, seus filmes estréiam em todos os cantos do mundo. Com “*Todo sobre mi madre*” consegue seu primeiro Oscar de melhor filme estrangeiro, além do Globo de Ouro, o César, 3 Prêmios E.F.A. de Cinema Europeu, o David de Donatello, 2 Baftas, 7 Goyas e 45 prêmios mais. Três anos depois “*Hable con ella*” tem a mesma sorte ou melhor (Oscar ao melhor roteiro original, 5 prêmios E.F.A., 2 Baftas, o Nastro d’Argento, o César e muitos prêmios mais em todo o mundo, exceto em Espanha).

Produz três filmes muito especiais, admirados em todo o mundo por sua inovação e delicadeza (‘*Mi vida sin mí*’, ‘*La niña santa*’ e ‘*La vida secreta de las palabras*’). Em 2004, ‘*La mala educación*’ foi selecionada para inaugurar o Festival de Cannes. Recebe críticas extraordinárias em todo o mundo. Recebe numerosas indicações (Independent Spirit Awards, Baftas, Cesar, Prêmios Europeus de Cinema) e consegue o prestigioso prêmio de Melhor Filme Extranjero do Círculo de Críticos de Nova York, assim como o Nastro d’Argento.

Provavelmente, seja o diretor atual que goze de maior liberdade e independência na hora de trabalhar.”

Com a criação de sua produtora, Almodóvar alcança total liberdade como autor e, numa segunda fase, começa a produzir novos diretores, no início da década de 90. Estes novos realizadores são diretores que desenvolvem temas nos quais o cineasta não tem interesse em realizar projetos, como a ficção científica, terror psicológico entre outros.

Além da faceta de diretor, Almodóvar tem dado vazão a outros talentos: a de escritor e a de fotógrafo. Com tanta energia, não deverão ficar por aqui as surpresas.

Para melhor compreensão da trajetória de Almodóvar, apresento aqui sua obra completa, até a presente data.

- 1974/1979 Diversos filmes de diferentes durações em Super-8. Incluindo Salomé em 16 milímetros.
- 1980 Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Longa-metragem.
- 1982 Laberinto de Pasiones (Laberinto de paixões). Longa-metragem.
- 1983 Entre tinieblas (Maus hábitos) Longa-metragem.
- 1984-85 ¿Qué he hecho yo para merecer esto!  
(O que eu fiz para merecer isto!). Longa-metragem.
- 1985 Matador. Longa-metragem.
- 1986 La ley del deseo (A lei do desejo). Longa-metragem.
- 1987 Mujeres al borde de un ataque de nervios  
(Mulheres à beira de um ataque de nervos). Longa-metragem.
- 1989 ¡Atame! (Ata-me!).Longa-metragem.
- 1991 Tacones lejanos (De salto alto).Longa-metragem.
- 1993 Kika. Longa-metragem.
- 1995 La flor de mi secreto (A flor do meu segredo).Longa-metragem.
- 1997 Carne trémula (Carne trêmula).Longa-metragem.
- 1999 Todo sobre mi madre (Tudo sobre a minha mãe). Longa-metragem.
- 2001 Hable con ella (Fale com ela). Longa-metragem.
- 2003 La mala educación (A má educação). Longa-metragem.
- 2006 Volver. Longa-metragem.
- 2009 Los abrazos rotos. Longa-metragem.
- 2009 La concejala antropófaga. Curta-metragem.

## PRODUTOR

- 1992 Acción mutante (Ação mutante). Longa-metragem. De Alex de la Iglesia.
- 1995 Tengo una casa. Longa-metragem. De Mônica Laguna.
- 1996 Pasajes. Longa-metragem. De Daniel Carparsoro.
- 1998 ¡A trabajar! Longa-metragem. De Alain Guesnier.
- 2000 El espinazo del diablo (A espinha do diabo). Longa-metragem. De Guillermo del Toro.
- 2001 La fiebre del loco. (A febre do loco). Longa-metragem. Andrés Wood.
- 2002 Mi vida sin mí (Minha vida sem mim). Longa-metragem. De Isabel Coixet.
- 2003 Descongélate. Longa-metragem. De Félix Sabroso e Dunia ayaso.
- 2003 César y Zain. Documentário. De Larry Levene.
- 2003 Caravana. Documentário. De Gerardo Olivares.
- 2004 La niña santa (A menina santa). Longa-metragem. De Lucrecia Martel.
- 2004 Los sin tierra. Documentário. De Miguel Barros.
- 2005 La vida secreta de las palabras (A vida secreta das palavras). Longa-metragem. De Isabel Coixet
- 2007 La mujer rubia. Longa-metragem. De Lucrecia Martel.

## TELEVISÃO:

- 1985 Trayler para amantes de lo prohibido. (Média-metragem em vídeo, para Televisión Española).
- 2005 Mujeres (Série para Televisión Española, Produtor)

## LIVROS E TEXTOS:

- La ceremonia (Conto), El País, 1975.
- Fuego en las entrañas (Relato breve).Ed. El Víbora, Madrid, 1981.
- Patty Diphusa y otros textos (Crónicas), Anagrama, Barcelona, 1991.
- Cuentos sin cámara (Contos organizados por José Luis Borau. Com diretores: Alejandro Amenábar, Alex de la Iglesia, Isabel Coixet etc.) Alfaguara, Madrid, 1999.
- Hable con ella. Fotografías de Pedro Almodóvar. (Livro com cem fotos tiradas durante a realização de Hable con ella). El Deseo/Fnac, Madrid, 2001.

A El Deseo foi a produtora de maior arrecadação na Espanha nos últimos cinco anos. Agustín Almodóvar consta entre os cinquenta produtores mais importantes do mundo, nas listas especializadas.





Foto: J.E.H.

Da esquerda para a direita Esther Garcia, Antonio Canuto, Almodóvar, Chicão Strozake, Macarena Rey e Paz Sufrategui. Agachados Agustin Almodóvar e Miguel Barros.

Acima, pré-estréia do documentário *Los sin tierra* (2004).

### *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Em *La ley del deseo*, Tina (Carmen Maura) era a atriz da peça *La voz humana*, de *Cocteau*, como costuma acontecer dentro da narrativa almodovariana ele retoma situações. Ele confessa que a principio em *Mujeres*, pensou em fazer um filme em que Pepa (Maura) discutiria a sua relação com Iván, que terminava, pelo telefone. Com o desenvolvimento do roteiro, o cineasta sentiu necessidade de acrescentar outros personagens, e de um contexto para a história do casal; nasceu então *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Mulheres a beira de um ataque de nervos), em 1987.

Pepa e Iván são um casal de atores/ dubladores que tem uma relação amorosa há algum tempo. Pepa desconfia que Ivan vai deixá-la e se desespera, tenta de todas formas falar com ele; deixa recados na secretária eletrônica e passa duas noites acordada, buscando-o por Madri, sem sucesso. No meio disso tudo chega ao estúdio, para dublar Joan Crawford em *Johnny Guitar* (1954); Iván deixou gravada a voz de galã, Sterling Hayden. O trecho além de mostrar a dor dos amantes separados, que talvez não mais se reconciliem, também exemplifica a ligação de Almodóvar com o imaginário do cinema.

“Johnny: Quantos homens você esqueceu?  
 Vienna: A tantos quanto mulheres você recorda.  
 Johnny: Não se vá.  
 Vienna: Eu não me mexi.  
 Johnny: Diga-me algo agradável.  
 Vienna: Claro... O que você quer ouvir?  
 Johnny: Minta. Diga que todos estes anos você me esperou. Diga-me.  
 Vienna: Todos estes anos...esperei.  
 Johnny: Diga que teria morrido se eu não voltasse.  
 Vienna: Eu teria morrido se você não tivesse voltado.  
 Johnny: Diga que ainda me ama, como eu te amo.  
 Vienna: Ainda amo você...como você me ama.  
 Johnny: Obrigado...muito obrigado.”

O diálogo escolhido para integrar o roteiro do filme tinha sido recortado de uma reportagem especial, sobre os *westerns* e a obra de Nicholas Ray (1911-1979). Recortar notícias, guardá-las, e imaginar que histórias se escondem por trás, faz parte do processo criativo de Almodóvar. Ele aparece retratado no método de Leo, em escrever seus romances rosa, em *La flor de mi secreto*, e retorna com Enrique Goded, de *La mala educación*, que seleciona notícias de jornal para inspirar-se e escrever seus roteiros. No referente ao processo de dublagem, em *Los abrazos rotos* a personagem Pina seria Pepa, num filme que agora se intitula *Chicas y maletas*, e como ela, na cena chave da trama, dubla uma situação dramática.

Johnny Guitar é considerado o melhor western de todos os tempos, e se atentamos para o roteiro de *Mujeres* podemos notar vários confrontos que simulam duelos, entre Pepa e Lucía (Julieta Serrano). A inspiração para a seqüência dialogada, que parodia o filme norte-americano, nos esclarece sobre a linha narrativa seguida. Os primeiros confrontos, pelo telefone, entre as duas criam a ilusão de que elas estão olhando-se nos olhos. Pepa está no telefone do Estudio Exa, olhando para a esquerda, Lucía está em casa, insultando-lhe, olhando fixamente para a direita. Na segunda conversa as duas olham diretamente para a câmera, e o espectador sente-se no meio das duas, em um mesmo ambiente, numa construção originalíssima de campo-contracampo. Finalmente as duas têm seu duelo, com os copos de gazpacho, e armas verdadeiras. A disputa amorosa por Iván é similar à disputa de Vienna e sua oponente Emma (Mercedes McCambridge) no filme de Ray.



Fotogramas de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Fotos: J.E.H.



Em *Los abrazos rotos* a citação óbvia do filme de Rossellini *Viaggio in Italia*, não carrega nenhum significado importante para o filme de Almodóvar, pois não há nele nenhum casal em crise, já que Lena está perdidamente apaixonada por Mateo, quando estes assistem juntos ao filme na TV. Os significados e trocas são feitos com *Mujeres al borde de un ataque de nervios* transmutado em *Chicas y maletas*.

O apartamento de Pepa é construído com elementos que fazem parte de uma enorme teia. Na sala vemos um inusitado Mapa-Mundi, que tem paralelismo com o mapa da Espanha, na cabeceira da cama de Leocádia (Marisa Paredes), em *“La flor de mi secreto”*, que volta a estar presente no apartamento de Mateo em *Los abrazos rotos*. Elementos que causam um estranhamento e provocam uma interpretação irônica de sua deslocada presença. Como também é deslocada a presença do viveiro de galinhas e coelhos, que Pepa tem no terraço de sua cobertura, acompanhado por muitas plantas de plástico, como tinha Pepi (além de maconha), em *Pepi, Luci, Bom...* ; a mesma Juana que Agustina cultiva, em seu pátio andaluz, em *Volver*.

A construção dos planos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* é primorosa, mostrando o domínio técnico conquistado. Por exemplo, o plano em que vemos os pés de Pepa caminhando, de um lado para o outro de sua sala, dá a exata impressão do nervosismo que a personagem está sentindo, não precisamos ver seu rosto. O belíssimo *travelling*, com câmera alta, que acompanha a luz do projetor na sala do estudo de dublagem, percorrendo

o caminho e parando em cima da cabeça de Pepa, isolando sua figura, traduz fantásticamente a idéia de uma mulher sozinha e abandonada.

Em “*Mujeres*” começa o gosto pelos *travellings* por mecanismos de aparelhos, como o projetor; os botões da máquina que sustenta a vida dos enfermos, em “*Todo sobre mi madre*” entre outros. Também os monólogos com seres ausentes, ou que não podem responder; como é o caso de Pepa, respondendo à gravação que Iván lhe deixou na secretária eletrônica. Victor em *Carne Trémula* falando com Elena, que saiu da sala para buscar a pistola, que desencadeará a tragédia do filme. O mesmo Victor, no cemitério, falando com a lápide do túmulo de sua mãe; de Agrado, no camarim de Nina, em *Todo sobre mi madre*, passando-lhe um sermão (enquanto Nina está fumando um baseado no banheiro), e quando Lena fala com Ernesto através da gravação em vídeo, de sua infidelidade.

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* foi um sucesso estrondoso, transformou-se em alguns meses na maior bilheteria espanhola de 1988, e depois na maior da década. A projeção internacional foi enorme, o filme ganhou o Globo de Ouro em Nova York e concorreu ao Oscar de Filme Estrangeiro, perdendo para *Pelle, o conquistador*. A autocitação, o roteiro de “*Volver e La flor de mi secreto*”



Cartaz e fotograma de *Volver*.

Em “*La flor de mi secreto*”, os editores de Amanda Gris, Leo (Marisa Paredes) chamam-na para uma conversa séria. Ficaram surpresos com a última entrega da autora, um livro assustador para coleção “*Amor verdadero*”. Resumindo o livro, a editora diz: “Você está louca Leo, quem vai se identificar com a história de uma mãe pobre, de um bairro miserável, que esconde o corpo do marido no congelador do bar de um vizinho, depois que ele foi morto pela filha, porque tentou violá-la.” O livro vai para o lixo, e é roubado por um personagem, no final informa-se que vai ser filmado por Bigas Luna. Não foi, foi retomado pelo próprio Almodóvar, como costuma ser, combinando personagens e acrescentando outros (Chus Lampreave, faz o mesmo papel, com o acréscimo dos anos

que se passaram) em *Volver*.

A história também guarda semelhança com um grande escândalo de Hollywood, o assassinato do padrasto, mafioso, pela filha de Lana Turner, já que ele espancava frequentemente a estrela e violava a jovem. A autoria do crime nunca ficou esclarecida, quem matou o crápula foi a filha ou a mãe? Já é um tema parodiado em filmes como, *Hannah e suas irmãs*, de Woody Allen, de 1986.

Em *Volver*, também é forte o diálogo como a Televisão (e todas as publicações que ela gera), em especial a *Telebasura* (Lixo televisivo), que aparece no fictício programa *Dónde quiera que estés*, onde Agustina vai falar do desaparecimento de sua mãe, forçada pela irmã e com a promessa de ser enviada a Houston, pois ela tem câncer. O caso de Agustina é bastante parecido, com um caso bastante rumoroso de 2004: o câncer de Rocío Jurado, uma cantora popular, casada com um toureiro, que foi amplamente divulgado e o seu tratamento milagroso, em Houston, também devidamente acompanhado pela imprensa. No comentário em áudio, do DVD de *Volver* (Edición Coleccionista, *El Deseo/Cameo*, Espanha), Almodóvar coloca que a fala das mulheres, no salão de cabeleireiro improvisado de Sole, quando comentam que se sentem sugadas quando estão em frente do televisor é uma opinião sua na boca dos personagens.

A protagonista, Raimunda, quando pequena, teria sido levada, pela mãe, a vários programas de talento infantil televisivos, para cantar. A citação de *Belíssima* (*Bellissima*, 1951) de Luchino Visconti costura mais uma linha na trama do filme. A mãe que quer uma vida melhor para sua filha, inclusive passando por cima da vontade da mesma, que em ambos os filmes não querem fazer parte do mundo do espetáculo, o sonho é das mães. Num momento de identificação, Irene olha fixamente para o televisor, com lágrimas nos olhos, seguindo a tristeza da decepção de Ana Magnani em *Belíssima*.

Segundo o periódico eletrônico argentino *Página 12*, de 30 de julho de 2006, o próximo projeto de Almodóvar, teria como inspiração *Viaggio in Italia* (*Viagem à Itália*, 1953) de Roberto Rossellini. O artigo "*El cine por asalto*" faz uma lista dos filmes importantes na construção de obra do diretor.

*“Como parte de la muestra-homenaje que se le organizó este año en la Cinémathèque de Paris, Pedro Almodóvar explicó cuáles son las películas que tuvo en mente al momento de escribir y filmar cada una de las suyas, y por qué.”*

O futuro filme, segundo o artigo, teria o nome de "*La tormenta soñada*", e contaria a história de Dona, uma fotógrafa de moda cinquentona, que se recupera de uma crise de ansiedade na ilha de Lanzarote, acompanhada de um gentil desconhecido. Todas as tardes os dois vêem filmes, numa delas assistem a *Viaggio in Italia*, Dona se impressiona pelo sofrimento de um casal que já não consegue mais expressar seu amor. Na véspera da partida da ilha, ela passeia pela praia e fotografa a paisagem negra e vulcânica da ilha; nesta foto percebe um casal que se abraça na praia, que não são mais que duas pequenas manchas sobre a areia. Como é de costume o projeto teve muitas modificações.

## LOS ABRAZOS ROTOS E LA CONCEJALA ANTROPÓFAGA

A história de *Los abrazos rotos* acontece toda, supostamente, nos bastidores das filmagens de *Chicas y maletas*, em 1994, no filme do diretor Mateo Blanco (Lluis Homar), que agora cego, faz-se chamar de Harry Caine. No início do filme Harry começa contar sua história e ao revelar que antes era Mateo e agora Harry, somos apresentados a um belo travelling que mostra o diretor na frente de um espelho, com sua imagem duplicada.

Harry vive de roteiros e adaptações que escreve para outros diretores e aprendeu a viver na escuridão, depois de um terrível acidente que o deixou cego. Ele é ajudado no dia a dia por Judith (Blanca Portillo), sua antiga diretora de produção e pelo filho dela Diego. A paixão que ela sente por Mateo/Harry é perceptível desde o início do filme.

Num dia Harry é procurado pelo filho de um grande industrial, falecido recentemente, Ernesto Martel, que quer que ele dirija uma história que ele está escrevendo, a história de um filho que é discriminado por seu pai por ser homossexual. Mateo acredita reconhecer a voz e a história de Ernesto, rejeita a oferta e pede a ajuda de Diego para encontrar as fotos de rodagem de seu último filme, *Chicas y maletas*, Diego reconhece o rapaz no set de filmagem, com uma câmera de vídeo nas mãos. A partir daqui as imagens vão se sucedendo e esclarecendo os acontecimentos. Lena (Penélope Cruz) era uma bela secretária, na empresa de Ernesto Martel (José Luis Gómez), que já tinha tentado ser modelo e acabou virando call-girl na casa de Madame Mylene (Kiti Manver). Lena acaba casando-se com Ernesto e goza de todo o conforto de uma mulher rica, mas está insatisfeita, e resolve fazer um teste para um filme de Mateo. Os dois se apaixonam, para o desespero de Judith e Ernesto. Ernesto Hijo, a mando de seu pai, frequenta o set e grava todos os bastidores em uma câmera de vídeo. Como estas câmeras não tem qualidade de gravação de som, e porque Ernesto nem sempre estava filmando de perto, Ernesto pai contrata uma leitora de lábios, para descobrir o que já desconfiava, nos bastidores os amantes trocam juras e planejam um futuro juntos. Esta ação do personagem, Ernesto filho, gera a cena mais criativa do filme, Lena chega em casa e flagra Ernesto pai assistindo ao vídeo onde ela diz diretamente para a câmera, e para Ernesto, que o deixa, da porta ela coloca o som na sua própria boca na tela – Te dejo Ernesto, ya no hay nada que ocultar. Igualmente fez Pepa (Carmen Maura) em *Mujeres*, na cena que esclarece o conflito central do filme.

O filme que está sendo realizado por Mateo *Chicas y maletas* usa a história e os personagens de *Mujeres*. Lena, Pina no filme, está em crise porque Ivan, seu amante, a está deixando, ela tem uma maleta dele na sala. Pina é empurrada escada abaixo pela ex-mulher de Ivan, Julieta (Rossy de Palma, que faz o papel que foi de Julieta Serrano) que acabou de sair de um sanatório, e ajuda a amiga Chon, assistente social, a guardar uma maleta, cheia de cocaína, que o amante desta deixou abandonado na casa dela.



Abandonado por Lena, Ernesto perpetra a sua maior vingança contra os dois, faz a montagem do filme *Chicas y maletas*, com as piores tomadas e o lança no mercado, enquanto os dois vivem seu romance em Lanzarote. Ao ver os comentários da estréia de *Chicas y maletas* no jornal, Mateo decide que é hora de voltar, quando os dois estão indo para o aeroporto sofrem um acidente de carro, Lena morre e Mateo fica cego.

No final de *Los abrazos rotos* Mateo descobre que Judith tem todo o material original do filme, os masters de imagem e de som, guardados com ela e resolve montar *Chicas y maletas* quatorze anos depois de sua realização.

Para acrescentar mais elementos à citação e, diria mais, autocitação em abismo, Almodóvar realiza um curta metragem, *La concejala antropófaga*, com a personagem Chon, criando um monólogo alucinante para Carmen Machi. Almodóvar volta ao formato que o consagrou, o curta-metragem, trinta anos depois da realização do último, *Salomé* de 1978. Mas como é de seu feitio faz um curta que dialoga com *Los abrazos rotos*, de onde provém e com *Chicas y maletas*. Nos créditos finais do curta, que tem duração de sete minutos e trinta segundos, podemos ler “*El guión está inspirado en un personaje anecdótico de ‘Los abrazos rotos’ de Pedro Almodóvar*”, claro que o diretor que assina o curta é Mateo Blanco e o roteiro é de Harry Caine.

Sobre a importância da citação como elemento ontológico em Almodóvar, podemos sintetizar que: a referência em *Los abrazos rotos* ao filme de Roberto Rossellini, *Viaggio in Itália*, é puramente acessória. Em *Mujeres al borde de un ataque de nervios* a citação de Johnny Guitar é fundamental na construção da narrativa, vemos um grande duelo entre Pepa e Lucía. Em *¡Átame!*, a referência não declarada por Almodóvar, é *Bus Stop* (Nunca fui santa, 1956), onde Bo (Don Murray) rapta a Cherie (Marilyn Monroe, ela de novo), como faz Rick (Antonio Banderas) com Marina (Victoria Abril) e a mesma declaração de amor: “tenho 23 anos e *cinquenta mil pesetas* (tantos dólares em *Bus Stop*). Estou sozinho no mundo, gostaria de ser um bom marido para você e um bom pai para seus filhos”. O roteiro de ambos os filmes tem construção similar, não há só uma referência de cenas, eles tem um paralelismo narrativo. Devemos lembrar também que a história de *Todo sobre mi madre* (1999) é construída retomando-se a enfermeira Manuela, que tem um filho internado na UTI de um hospital, que foi diagnosticado com morte cerebral, personagem que aparece no início de *La flor de mi secreto* (1995). E Mateo Blanco, quando dirige *La concejala antropófaga*, utiliza um personagem de *Los abrazos rotos*, fazendo referência e agradecendo a Pedro Almodóvar, ainda assina o roteiro como Harry Caine. O jogo de referência, citação, paródia, apropriação está cada vez mais sofisticado.

Almodóvar tem olhado com lente teleobjetiva toda sua obra anterior, retomando constantemente idéias e personagens que ficaram em segundo plano, em histórias passadas. A citação das obras de outros cineastas passou para um segundo plano, agora ele mesmo é o diretor parodiado/citado. Nos últimos anos ninguém é mais almodovariano que o próprio Pedro Almodóvar.



## BIBLIOGRAFIA

- ALMODÓVAR, Pedro. **Volver**. (Guión). Madrid: El Deseo/Ocho y Medio, 2006.
- \_\_\_\_\_ **La mala educación**. (Press Book). El Deseo Ediciones, 2004.
- \_\_\_\_\_ **La mala educación**. (Guión) Madrid: El Deseo/Ocho y Medio, 2004.
- \_\_\_\_\_ **Hable con ella**. (Guión). Madrid: El Deseo Ediciones, 2002.
- \_\_\_\_\_ **Todo sobre mi madre**. (Press Book). Madrid: El Deseo, 1999.
- \_\_\_\_\_ **Todo sobre mi madre**. (Guión) Madrid: El Deseo Ediciones, 1999.
- \_\_\_\_\_ **Carne trémula**. (Press Book). El Deseo Ediciones, 1997.
- \_\_\_\_\_ **La flor de mi secreto**. (Press Book). El Deseo Ediciones, 1995.
- \_\_\_\_\_ **Patty Diphusa y otros textos**. Barcelona: Anagrama, 1998.
- \_\_\_\_\_ **Fuego en las entrañas**. Madrid: El Víbora (Colección Onliyu), 1981.
- FABRIS, Mariorosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. **Historia ilustrada del cine español**. Barcelona: Planeta, 1985.
- GUBERN, Román. **Historia del cine**. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.
- HIDALGO, João Eduardo. **O cinema de Pedro Almodóvar: hedonismo e paródia**. São Paulo: ECA/USP, 2007. (Tese de Doutorado)
- Pedro Almodóvar e Madrid: **A metrópole do desejo**. In *Metáforas Urbanas*. São Paulo: MAC/USP, 2003, p.123-126.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. **Antología crítica del cine español 1906-1995**. Flor en la sombra. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.
- QUINTANA, Ángel. **Fábulas de lo visible**. El cine como creador de realidades. Barcelona: Acantilado, 2003.