

PEDRO ALMODÓVAR ANALISTA DE SI MESMO?¹

A movida madrileña em “Pepi, Luci, Bom” e “Labirinto de Paixões”

Meize Regina de Lucena Lucas²
Gustavo Colares Melo Carlos³

Resumo: Este artigo analisa as primeiras produções cinematográficas de Pedro Almodóvar identificadas ao movimento artístico-cultural denominado de movida madrileña. Busca-se relacionar o que Pierre Bourdieu chama em seu livro *As Regras da Arte de visão sociológica do escritor francês Gustave Flaubert, construída na obra A educação sentimental, com a hipótese de o cineasta espanhol Pedro Almodóvar também se revelar um analista de seu tempo e de sua sociedade, a Espanha pós ditadura do general Francisco Franco e mais especificamente da sua capital, Madri. Pretende ainda discutir o conceito de diegese e a função autor estudada por Michel Foucault.*

Palavras-Chave: Pedro Almodóvar. Diegese. Pós-franquismo.

1. Bourdieu vs. Flaubert: a literatura é socióloga

Já questionaria o sociólogo Pierre Bourdieu em seu livro *As Regras da Arte* (1996):

A reivindicação da autonomia da literatura, que encontrou sua expressão exemplar no *Contre Sainte-Beuve* de Proust, implica que a leitura dos textos literários seja exclusivamente literária? É verdade que a análise científica esteja condenada a destruir o que constitui a especificidade da obra literária e da leitura, a começar pelo prazer estético? (BOURDIEU, 1996, p. 12).

O próprio Bourdieu responde no mesmo livro que não. A comprovação disso estaria em *A educação sentimental* (1869), do escritor francês Gustave Flaubert. E os argumentos do aparecimento na literatura de um Flaubert sociólogo são evocados por Bourdieu ao tecer as possibilidades e impedimentos de relações amorosas e sociais entre as personagens do livro de Flaubert.

Frédéric Moreau, estudante em Paris por volta de 1840, apaixona-se pela sra. Arnoux, mulher de um editor de arte com loja em Montmartre. Para se aproximar dela, tenta gravitar em torno de Dambreuse, banqueiro que o rejeita. Desiludido, vai para Nogent onde descobre

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

² Universidade Federal do Ceará (UFC), e-mail: meizelucas@gmail.com

³ Universidade Federal do Ceará (UFC), e-mail: gustavo@ufc.br

uma herança inesperada. Imaginando contatos mais próximos com os Arnoux, retorna a Paris, onde mais uma vez a sra. Arnoux o decepciona na acolhida. Rejeitado, cai nos braços da cortesã Rosanette. Em torno de Frédéric, um grupo de jovens gravita em torno: Martinon, Cisy, Sénecal, Dussardier, Hussonnet e Deslauriers. Testemunha da revolução, Frédéric passa à amante da sra. Dambreuse, mas o romance não dura muito tempo. Mais uma vez, retorna a Nogent, e quinze anos mais tarde a sra. Arnoux o visita. Confessam o amor que sentiam um pelo outro, mas separam-se para sempre.

Flaubert, ao escrever *A educação sentimental*, objetiva nas personagens as estruturas sociais da França no século XIX. O sentimento, naquela época, está ligado à posição social que cada personagem se inseria. Segundo Bourdieu,

as personagens-referências, Arnoux e Dambreuse especialmente, funcionam como símbolos encarregados de marcar e de representar posições pertinentes do espaço social. O trabalho de escrita (de Flaubert) cria, assim, um universo saturado de detalhes significativos e, por isso, mais significativa que o natural, como o testemunha a abundância dos indícios pertinentes que fornece à análise. (BOURDIEU, 1996, p. 19)

O “sociólogo” Flaubert reconstitui, assim, uma “realidade” social suscetível de ser confirmada num cotidiano concreto, da ordem do visível e do sensível. Ademais, o autor constrói sistemas de relações capazes de explicar dados sensíveis. “Ocorre que a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado”, sinaliza Bourdieu (1996, p. 17) sobre Flaubert.

Diante dessa breve introdução, poderíamos reconhecer, levando em consideração as diferenças de estrutura da linguagem literária para a cinematográfica, pois cada uma mantém um universo de discurso com práticas próprias, o diretor espanhol Pedro Almodóvar como um analista do seu tempo e de sua sociedade, a Espanha pós ditadura do general Francisco Franco e a cidade de Madri à época do movimento artístico-cultural denominado de *movida madrileña*?

2. Bourdieu vs. Flaubert vs. Almodóvar: o cinema pode ser sociólogo?

Em 1931, uma nova Constituição descrevia a Espanha como uma “república democrática para os trabalhadores de todas as classes”. Para pôr isso em prática, o documento impunha à sociedade a separação entre a Igreja e o Estado, regime parlamentarista, voto universal, abolição dos títulos de nobreza e implantação do divórcio. Gerais, como

Francisco Franco, e o Exército, divergente a esse novo governo republicano, já pensavam em deflagrar um golpe militar.

Depois de formada a Junta de Defesa Nacional, Franco foi nomeado Chefe de Estado e Comandante Supremo, estabelecendo um governo provisório em 1938. Depois de três anos de conflito, onde os nacionalistas venceram os republicanos, mais de meio milhão de pessoas haviam sido mortas pelo combate e em consequência de doenças. Madri estava devastada pela fome. Declarado o fim do conflito, é instaurado o regime do general Francisco Franco, Chefe de um Estado agora arruinado. Sem oposição, Franco anula as reformas mais radicais.

Com o país começando a se recuperar na década de 60, observa-se o início de uma grande concentração industrial em Madri. O país é favorecido pelos investimentos estrangeiros e pelo dinheiro deixado no país por turistas; imigrantes geram intenso desenvolvimento econômico. Francisco Franco morre em 1975 e Juan Carlos I é proclamado rei da Espanha; sem oposição, já que ao longo destas quatro décadas, os aspectos mais rígidos do regime franquista haviam sido amenizados. Eleito democraticamente, o novo Parlamento elabora em 1978 a nova Constituição do país.

No começo dos anos 80, depois de um golpe de estado fracassado, são disputadas novas eleições, vencidas pelo Partido Socialista Obrero Español (PSOE) em maioria absoluta. A Espanha consegue manter certa estabilidade econômica, passando a membro efetivo da Comunidade Econômica Européia em 1986.

É nesse momento de uma Espanha já livre, porém ainda ligada ao tempo sombrio de Franco, que a figura de Pedro Almodóvar aparece. Foi na cidade de Madri, onde as noites do final da década de 70 e começo dos anos 80 eram regadas a todo tipo de manifestação artística, por um movimento batizado pela imprensa espanhola como *la movida madrileña*, que o diretor nascido na região rural de La Mancha realizou seus filmes e construiu na tela uma Madri singular.

Diferente da Roma de Fellini, sempre eivada das memórias do diretor, e que assim remete a tempos distintos e muitas vezes oníricos, a Madri de Almodóvar se apresenta como uma construção que busca projetar o presente e trazer de maneira clara as marcas desse presente. Podemos falar de um cinema de ruptura na medida em que a sociedade mostrada é marcada pelo desencontro, pela música de seu tempo, por objetos contemporâneos e por personagens concebíveis unicamente naquele espaço social. Assim, nos afastamos de uma imagem de ordem e organização que se busca projetar nas sociedades ditatoriais. O lugar da

ordem é o lugar por excelência do conhecido e do previsível: conhecem-se as histórias e sabe-se o que esperar de seus personagens. O cinema de Almodóvar instaura a surpresa, o inusitado, o inesperado. O contraponto, a oposição e mesmo a destruição de uma estética ditatorial, não se faz apenas em seus conteúdos, mas, sobretudo, por meio da forma. Ou seja, a revolução é estética.

Interessante observar a trajetória do diretor que não cursou nenhuma escola de cinema e que provém de um grupo eclético de estilistas, fotógrafos, pintores e cantores, ligados entre si mais por interesses estéticos do que ideológicos. Esse grupo instala em Madri um movimento que deixa de lado o realismo para adentrar-se em uma fantasia, o que mais tarde seria determinante na obra cinematográfica de Almodóvar.

Pedro Almodóvar é considerado o produto de maior sucesso do movimento artístico-cultural que invadiu a capital da Espanha entre o final dos anos 70 e metade dos anos 80, a *movida madrileña*. Depois de anos de governo ditatorial, esse movimento significou o renascimento cultural espanhol, que depois encontrou reverberações em outras cidades da Espanha. É considerado um tempo-chave da modernidade espanhola.

Madri era o eixo espanhol em todas as suas dimensões: culturais, políticas e econômicas. A gestão socialista do governo federal aproveitava a ocasião para cunhar ao mundo o lema “A Espanha está na moda”. Os participantes da *movida*, em vez de se reconhecerem por classes, se reconheciam por interesses culturais. Muito do que se pode falar da *movida madrileña* deve-se a circunstâncias externas aos seus componentes. Isso significa que o movimento tem relação direta com o fim da ditadura franquista e com a transição para a democracia com a eleição do PSOE no país.

A situação política espanhola provocou os jovens urbanos madrilenhos a ter os mesmos hábitos culturais de seus contemporâneos europeus, desde a roupa que deveria ser vestida ao consumo de drogas e à liberdade sexual. A isso se junta a elaboração da nova Constituição espanhola, a eclosão de novos partidos políticos e as reivindicações do movimento feminista.

Na verdade, a *movida* nada mais é que a apropriação madrilenha a uma estética que estava sendo produzida ao redor do mundo, mais notadamente nos Estados Unidos e na Inglaterra, a estética punk. Muitos dos artistas envolvidos na *movida* têm participação ativa nos filmes de Almodóvar: a cantora Alaska, que canta e atua em *Pepi, Luci, Bom* (1980); a fotógrafa Ouka Lele, que desenha os sombreros em *Labirinto de Paixões* (1982); o pintor Pérez Villalta, que ornamenta o quarto da personagem Sexilia, também de *Labirinto*; e Fábio

McNamara, que canta com o diretor em seus primeiros filmes. Mais do que mera curiosidades sobre os filmes, a presença desses nomes identificam as marcas do movimento – a aproximação de diferentes manifestações e o universo sobre o qual refletiam – e constituem projeções, através dos próprios artistas, da nova estética em criação naqueles anos e de um certo modo de viver.

O jornalista Borja Casani, em entrevista às autoras do livro *Pedro Almodóvar: la otra Espana cañí* (1989), em 25 de junho de 1988, é quem melhor esclarece o papel do cineasta entre as fases por quais a *movida madrileña* passou:

Al principio se pensaba que con estar presente en todo (...) eras más importante, porque como no había comercio era suficiente en aquel momento. Uno iba al Rock-Ola y veía a Pedro, veía a un mito que no tenía que ser contrastado con el mercado. El fue uno de los más brillantes en el momento del jolgorio, frívolo, estar en la última onda, ser simpático, hacer chistes, etc. El contraste con el mercado es una nueva fase. La movida desaparece cuando se tiene que contrastar con el mercado. Hay una depuración. Los más impostores se retiran. Pedro es el único que se salva en cine. Cumple un papel fantástico en el momento de la reconversión industrial de todo este proceso. Crea una productora propia con su Hermano, cuando rechazan las productoras convencionales pensando que iba a ser un 'bluff', una cosa coyuntural. Y es capaz de dar el salto internacional que es la última fase de este proceso. (GARCIA DE LEÓN, 1989, p. 132)⁴

É possível que Almodóvar se assemelhe à Flaubert a partir da leitura que Bourdieu faz sobre os instrumentos necessários à análise sociológica de *A educação sentimental*, de Flaubert? Como Bourdieu nos faz pensar sobre Flaubert, podemos considerar Pedro Almodóvar um analista da Madri pós-Franco? Ora, Almodóvar pertencia ao grupo de artistas da *movida madrileña*. E ele mesmo buscou reproduzi-la nos seus dois primeiros longas-metragens comerciais – *Pepi, Luci, Bom* e *Labirinto de Paixões*.

Pepi, Luci, Bom conta a história de Pepi, uma garota moderna, esperta e irreverente que vive perto da casa de Luci, típica dona-de-casa perto dos 40 anos e casada com um policial. Bom é muito jovem, violenta e vocalista de um grupo punk-rock, "El Bomitoni". Quando o marido policial de Luci violenta Pepi em troca de manter-se calado sobre a plantação de maconha que Pepi conserva em sua varanda, o destino das três mulheres se cruzará.

⁴ A princípio se pensava que estar presente em todos os lugares era o mais importante, porque como não havia mercado, isso era suficiente naquela época. Alguém ia ao Rock-Ola e via Pedro, mas via um mito que não tinha porque se opor ao mercado. Ele foi um dos mais brilhantes naquele momento de festa, era simpático, etc. A oposição ao mercado é uma nova fase. A *movida* desaparece quando é obrigado a se opor ao mercado. Há uma depuração. Os mais impostores se retiram. Pedro é o único que se salva no cinema. Cumpre um papel fantástico num momento de modernização industrial. Cria uma produtora própria com seu irmão, quando fecham as produtoras convencionais pensando que ia ser um blefe, uma coisa conjuntural. E é capaz de dar um salto internacional, que é a última fase desde processo.

Labirinto de Paixões apresenta a Madri dos anos 80, uma cidade ao mesmo tempo selvagem e divertida. É nela que se desenvolve a história de um amor incomum: entre Sexilia, uma jovem ninfomaníaca, e Riza Niro, o filho de um imperador árabe. Enquanto ela ganha fama por fazer parte de um grupo de rock, ele se preocupa em manter-se escondido de terroristas de seu país de origem. Em torno deste fio condutor, o filme apresenta relações entre estes outros personagens igualmente díspares. Almodóvar se utiliza do universo underground da *movida madrileña* para contar sobre uma paixão e suas dificuldades.

Se Bourdieu (1996, p. 40) evoca em *A educação sentimental*, de Flaubert, uma relação entre o autor e o protagonista Frédéric, onde é possível identificar “projeções complacentes e ingênuas do gênero autobiográfico”, num trabalho de “*objetivação de si*, de auto-análise, de socioanálise”, é viável que possamos identificar relações entre Pedro Almodóvar e as personagens adolescentes e jovens – notadamente as protagonistas – de seus dois primeiros filmes comerciais. Elas são tipos que poderiam ter sido retiradas de qualquer festival de música alternativa, ou desfile de moda, ou maratona de filmes *trash*, que muito ocorriam durante os anos da *movida madrileña*.

O próprio Almodóvar poderia ser o protagonista de seus filmes. Tanto que, em *Labirinto de Paixões*, há uma seqüência em que ele próprio vai para a frente da câmera e se apresenta, ao lado do cantor McNamara, num festival de bandas de rock independentes, com uma das composições roqueiras feitas em parceria com o cantor na vida real, como numa noite qualquer dos tempos de *movida*.

Tais personagens e situações passam a ter uma existência cinematográfica, logo, estética. Assim, uma nova matriz de interpretação surge junto com esse cinema. É como afirma Strauss:

Quando Pedro Almodóvar se lança no cinema, é com a energia de alguém que há muito tempo ganhou impulso realizando curtas-metragens e entrando no ritmo cada vez mais intenso e festivo que acompanha o retorno de Madri à democracia, à vida. (...) Nessa época, para Pedro Almodóvar, a vida madrilenha se assemelha a um filme – uma comédia de um gênero novo. (STRAUSS, 2008, p. 19)

3. Diegese: uma estrutura que organiza a narrativa cinematográfica

Bourdieu (1996, p. 28), em *As Regras da Arte*, argumenta que *A educação sentimental*, de Flaubert, é uma história de um grupo onde “a estrutura que organiza a ficção, e que fundamenta a ilusão de realidade que ela produz, dissimula-se, como na realidade, sob as interações entre pessoas, que ela estrutura”. O autor recorre, assim, à capacidade de verossimilhança que Flaubert impõe em sua obra. Podemos aqui recorrer, mais uma vez

levando em consideração a diferença entre as linguagens da escrita (literária) e do cinema, ao conceito de diegese para falar dos filmes de Pedro Almodóvar. A diegese é uma espécie de estrutura que organiza a narrativa cinematográfica

Mas de que forma, com quais efeitos, uma obra como *A educação sentimental* reconstitui a estrutura do mundo social em que foi produzida, a partir de estruturas sociais que seriam a base fundante da obra onde essas mesmas estruturas se revelam? Segundo Bourdieu (1996, p. 48), através da produção de um *efeito de crença* (antes que de real). “O ‘efeito de real’ é essa forma muito particular de crença que a ficção literária produz através de uma referência denegada ao real designado que permite saber o que ele é realmente”.

No cinema, é a diegese que nos ajuda a crer nesse “efeito de real” de que Bourdieu analisa. Pedro Almodóvar, em entrevista a Strauss (2008, p. 33), segue o mesmo raciocínio: “É isso, de modo preciso, que me interessa no cinema: algo que fala da realidade, que é verdadeiro, mas que, para ser perceptível, deve se tornar uma representação da realidade.”

Almodóvar filmou, ao mesmo tempo em que criou, uma sociedade onde convivem quase sem conflitos as donas-de-casa, os roqueiros, os punks, os policiais e os drogados. Ele fabricou um mundo heterodoxo e descarado permeado pelo universo das grandes cidades do século XX, dos meios de comunicação de massa, dos filmes hollywoodianos, da cultura *pop*. E o que isso significa? Que o filme dá uma existência visível a um mundo interdito a muitos e dota de tessitura os personagens. No jogo entre o imaginário e o real, o invisível e o visível, a essência e a existência, o filme causa um estranhamento em nossa visão e provoca a constituição de um novo campo de pensamento e de reflexão, como sinalizou Merleau-Ponty (1985).

Teoricamente, esse “mundo” criado por Almodóvar é a sua própria diegese. Segundo Vanoye (2006, p. 41), “no filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme”. Designa, portanto, o universo da ficção, o “mundo” mostrado e sugerido pelo filme.

De acordo com a definição de Christian Metz (apud AUMONT, 2007, p. 78), a diegese é “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado”.

Essa acepção filmológica acrescenta à noção de história contada e de universo ficcional a idéia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. Assim, o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e se identifica. É isso que permite que o filme “funcione”.

Ainda de acordo com Vanoye (2006, p. 40), “o termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou ‘pós-supõe’), em todo caso, que lhe é associado”. Como exemplo, a autora cita a Paris de Richelieu como parte da diegese de *Cyrano de Bergerac*. A Madri de Almodóvar, com sua aura artístico-cultural, independente e criativa, dos anos da *movida madrileña*, está presente nos primeiros filmes da filmografia almodovariana. Não que ele seja dado a ver, pois, como já discutido, ocorre uma objetivação desse mundo com o sentido de afirmar sua existência e sua positividade. Esse universo fictício de *Pepi, Luci, Bom* e de *Labirinto de Paixões* compõe o efeito de crença que a diegese organiza na narrativa dos dois longas-metragens. Não vemos simplesmente a Madri da juventude do diretor: pensamos por meio dessas imagens que organizam um mundo com dinâmica própria.

A história é pura ficção, quase ficção científica, mas, em certos aspectos, corresponde a um documento sobre a Madri da época. “Creio que é uma das coisas que caracterizam todo o meu cinema. (...) Essa é uma das coisas mais maravilhosas que o cinema proporciona: fazer do inverossímil algo verossímil”, esclarece Almodóvar em entrevista a Strauss (2008, p. 43). Ora, o efeito de crença, de real, proporcionado, em parte, pela diegese. E para que a diegese funcione é preciso que o espectador reconheça e dê sentido ao que está na tela. Assim, entre o humor e o drama, presentes na vida de cada personagem almodovariano, é preciso crer na humanidade de cada um deles o que depende do espaço social em que se inserem dentro do filme.

4. Foucault vs. Almodóvar: a função autor

Será que podemos analisar a obra de Almodóvar, mesmo a dos primeiros anos, sem fazê-lo sob a marca da autoria? Questão recorrente em qualquer texto sobre Almodóvar é a criação de um mundo próprio: personagens e situações bizarras misturadas a cenas e personagens banais, cores fortes, música espanhola, sentimentos e ações extremados. Tais elementos têm ganhado outras nuances. Basta olharmos para o longa-metragem *Volver*

(2006) e suas principais personagens: a mãe que é/não é um fantasma e a filha que comete um assassinato, mas que, em nenhum momento, é identificada, no filme, como uma assassina, pois sua função na narrativa é outra, apesar do crime ser elemento capital dentro do desenrolar do filme. Mas se o mundo almodovariano se modifica, o que dizer da noção de autor que foi construída ao longo desses anos?

A construção de um mundo proporcionado pela diegese pode configurar-se também numa marca autoral, que podemos chamar de “função autor”, segundo Michel Foucault, em seu livro *O que é um autor?* (2002). Podemos encontrar na obra pontos que nos recorrem à figura do autor Almodóvar em seus filmes.

Uma das relações apontadas por Foucault entre texto e autor – e aqui podemos entender texto como também o texto fílmico, o filme em si – é a maneira como o texto pode apontar para o autor, “essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 2002, p. 34). Pensemos no texto fílmico que relaciona a *movida madrileña* dos primeiros longas-metragens de Almodóvar com o movimento vivido pelo próprio diretor quando este chegou a Madri depois de viver na zona rural espanhola, durante os últimos anos da ditadura de Franco, na ascensão do pensamento libertário e cultural que começava a se impor nas cidades da Espanha.

Sobre a figura do autor, ainda segundo Foucault, ela dá aos discursos uma função classificativa e permite reagrupar um certo número de textos; o nome de autor faz com que os textos relacionem entre si. Ou seja, proporciona a afirmação de uma marca, a concretização de uma rede de relações – da temática às personagens que reaparecem de um filme a outro – à medida que um diretor de cinema, por exemplo, constrói a sua filmografia. Almodóvar recebeu esse estatuto de autor, em nossa cultura, quando seu nome passou a caracterizar um certo modo de ser do discurso; alternativo, criativo, *pop*, o novo que surgia na Espanha pós-Franco e que encontrava eco em movimentos culturais como a *movida madrileña*.

É assim que a função autor, nas palavras de Foucault, instaura

um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. (...) A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2002, p. 46)

Em *O que é um autor?*, Foucault recorda os quatro critérios que São Jerónimo apresentou sobre como um só e mesmo autor consegue atribuir a si vários discursos e como a função autor é posta em ação perante um ou vários indivíduos. São eles: o autor definido

como um certo nível constante de valor, o autor como um certo campo de coerência conceitual ou teórica, o autor como unidade estilística, e o autor como momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos.

Se o texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor, como afirma Foucault, esse intercruzamento entre a biografia de Almodóvar e os acontecimentos que são apresentados na ficção almodovariana podem ser confirmados na transposição de momentos típicos da *movida madrileña* histórica, como saraus e shows de rock, para a *movida madrileña* dos filmes do diretor.

O próprio Almodóvar, em entrevista concedida a Strauss (2008), discorre sobre como os artistas se comportavam durante os anos pós-franquismo na Espanha, os mesmos que possibilitaram o advento de movimentos artísticos e culturais como a *movida madrileña*, em Madri.

Em *Pepi, Luci, Bom e Labirinto de Paixões*, que reforçam esse novo estilo de vida que surgia na Espanha, Almodóvar leva para as telas exatamente esses grupos de artistas que organizam seus próprios festivais de música, cinema e moda. O que dizer do episódio do concurso de Ereções Gerais, que acontece em *Pepi, Luci, Bom*? O próprio longa-metragem se deu em circunstâncias comuns a qualquer produto cultural da *movida*. Feito com a ajuda de amigos atores da companhia de teatro Los Goliardos, que atuaram de graça durante quase um ano, já que as filmagens só poderiam ocorrer à noite e nos finais de semana, horários de folga que Almodóvar tinha na companhia telefônica onde trabalhava.

Corroborando essa idéia, Almodóvar conclui sobre o filme *Labirinto de Paixões*:

Ele inclui um aspecto muito próximo da vida real da época. *Labirinto de paixões* foi rodado durante os anos de ouro da *movida*, entre 1977 e 1983, e ali vemos praticamente todos os protagonistas desse movimento – pintores, músicos, que tiveram muito sucesso nos anos que se seguiram à filmagem. As personagens-chave daquele período intervêm na história de forma indireta, e isso dá ao filme um interesse local alheio a qualquer julgamento propriamente cinematográfico. (...) O filme estava em sintonia com o clima de liberação que então se percebia em Madri, e as pessoas sentiam, ao assisti-lo, vibrações semelhantes às de suas próprias vidas. (STRAUSS, 2008, p. 44)

Não se trata simplesmente de reproduzir no cinema determinado acontecimento. O que Almodóvar faz, ajudado por ter vivido e participado da *movida*, e a exemplo de Flaubert, é organizar uma estrutura social – do circuito alternativo da arte e da cultura de Madri daquela época – e apresentá-la na tela. Não é um reflexo de um mundo, mas a criação, a construção desse universo.

Referências

- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2002.
- GARCÍA DE LEÓN, M. A; MALDONADO, T. **Pedro Almodóvar: la otra España cañi**. Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, 1989.
- HOLGUÍN, Antonio. **Pedro Almodóvar**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Folio, 1985.
- STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2006.