

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

ISADORA ARAÚJO SANTOS

**O IMPÉRIO DO GROTESCO EM FELLINI E ALMODÓVAR:**  
A DESCONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS E ESTIGMAS SOCIAIS NO CINEMA

NATAL  
2018

ISADORA ARAÚJO SANTOS

**O IMPÉRIO DO GROTESCO EM FELLINI E ALMODÓVAR:  
A DESCONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS E ESTIGMAS SOCIAIS NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos da Mídia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josimey Costa da Silva.

Linha de Pesquisa: Estudos da Mídia e Produção de Sentido.

NATAL  
2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas,  
Letras e Artes - CCHLA

Santos, Isadora Araújo.

O império do grotesco em Fellini e Almodóvar: a desconstrução de estereótipos e estigmas sociais no cinema / Isadora Araújo Santos. - 2018.

149f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia. Natal, RN, 2018.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josimey Costa da Silva.

1. Estética. 2. Cinema. 3. Mídia. 4. Estereótipos no cinema.  
I. Silva, Josimey Costa da. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 791.3:316.647.8

ISADORA ARAÚJO SANTOS

**O IMPÉRIO DO GROTESCO EM FELLINI E ALMODÓVAR:  
A DESCONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS E ESTIGMAS SOCIAIS NO CINEMA**

Relatório final apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos da Mídia.

---

Isadora Araújo Santos

Aprovada em: Natal/RN, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Josimey Costa da Silva, Doutora  
(Orientadora - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN)

---

Josenildo Soares Bezerra, Doutor  
(Membro 1 - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN)

---

Andrea Limberto Leite, Doutora  
(Membro 2 - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo - FESP-SP)

Sou grata aos seres que me acompanharam nesse processo, aos teóricos que me inspiraram. Agradeço especialmente a Josimey Costa da Silva, pela generosidade e exemplo a ser seguido.

Dedico este estudo às protuberantes criaturas capazes de rir de si mesmas.

## RESUMO

Esta pesquisa busca compreender os efeitos de sentido do recurso ao grotesco como forma expressiva nas obras dos cineastas Federico Fellini e Pedro Almodóvar. Para isso, analisamos comparativamente dois filmes: *8½* (FELLINI, 1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (ALMODÓVAR, 1999), de maneira a estabelecer relações dialógicas entre as obras analisadas e as demais produções dos diretores a partir de suas representações de corpos estigmatizados. Essa estratégia metodológica nos permitiu discutir o modo estético como os cineastas articulam marcas simbólicas e estereótipos em suas narrativas. Ainda que haja inúmeras diferenças no modo como fazem cinema, é possível aproximá-los no modo como ambos criam tramas labirínticas para personagens transgressores, valendo-se de uma elaboração estética que provoca estranhamento e, assim, contribui para a desconstrução de estereótipos e estigmas sociais. A figura do palhaço, as experiências de vida e as ameaças da morte dimensionam a perspectiva circense do universo de Fellini, que festeja a loucura, o obscuro e o disforme; Almodóvar aboliu as dicotomias certo e errado para convidar o espectador à aberração, à solidão, à marginalidade. Como aporte teórico principal à pesquisa, utilizamos as noções de Goffman (1978) sobre estigma e Soares (2009) acerca de estigma social na mídia, as categorizações do grotesco sob a luz de Sodré e Paiva (2002) e as teorias de cinema cunhadas por Edgar Morin (2014) e Christian Metz (1980). O método de abordagem sugerido por Vanoye e Goliot-Lété (1994) foi o utilizado para analisar os filmes.

**Palavras-chave:** mídia, cinema, estética, grotesco, estigmas sociais.

## ABSTRACT

This research seeks to understand the effects of the use of the grotesque as an expressive form in the works of the filmmakers Federico Fellini and Pedro Almodóvar. For that, we comparatively analyze two films: *8½* (FELLINI, 1963) and *All About My Mother* (ALMODÓVAR, 1999), to establish dialogic relations between the analyzed works and the other productions of the directors from their representations of bodies stigmatized. This methodological strategy allowed us to discuss the aesthetic way in which filmmakers articulate symbolic marks and stereotypes in their narratives. Although there are innumerable differences in the way they make cinema, it is possible to approach them in the way they both create labyrinthine patterns for transgressing characters, using an aesthetic elaboration that provokes estrangement and thus contributes to the deconstruction of stereotypes and social stigmas. The figure of the clown, the life experiences and the threats of death size the circus perspective of the universe of Fellini, who celebrates the madness, the obscene and the deformed; Almodóvar abolished the right and wrong dichotomies to invite the viewer to aberration, solitude, marginality. As a theoretical main contribution to the research, we use Goffman's (1978) notions of stigma and Soares (2009) about social stigma in the media, the categorizations of the grotesque in the light of Sodré and Paiva (2002) and the theories of cinema coined by Edgar Morin (2014) and Christian Metz (1980). The method of approach suggested by Vanoye and Goliot-Lété (1994) was used to analyze the films.

**Keywords:** media, movie theater, aesthetics, grotesque, social stigmas.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Enquadramento que apresenta pormenor simbólico.....	33
Figura 2- Plano <i>plongée</i> .....	34
Figura 3- Iluminação simbólica.....	35
Figura 4- Figurino simbólico.....	36
Figura 5- Maquiagem dramática.....	36
Figura 6- Grotesco encenado.....	49
Figura 7- Grotesco encenado.....	49
Figura 8- Natureza carnavalesca do grotesco.....	50
Figura 9- Natureza carnavalesca do grotesco.....	50
Figura 10- Escatológico, modalidade expressiva do grotesco.....	51
Figura 11- Escatológico, modalidade expressiva do grotesco.....	51
Figura 12- Teratológico, modalidade expressiva do grotesco.....	52
Figura 13- Teratológico, modalidade expressiva do grotesco.....	52
Figura 14- Descrição da sequência <i>Demônio Felliniano</i> .....	70
Figura 15- Descrição da sequência <i>Planos Diabólicos De Almodóvar</i> .....	78
Figura 16- Descrição da sequência <i>Guido, O Útero É Meu</i> .....	87
Figura 17- Descrição da sequência <i>Agrado Brinca De Boneca</i> .....	101
Figura 18- Descrição da sequência <i>Balde De Água Benta</i> .....	109
Figura 19- Descrição da sequência <i>Contaminaram O Sangue De Cristo</i> .....	114
Figura 20- Descrição da sequência <i>Tirando Pensamentos Da Cartola</i> .....	121
Figura 21- Descrição da sequência <i>Pequeno Deus</i> .....	131

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2 A INDÚSTRIA DO DIFUSO CORPO DAS ARTES</b> .....	22
<b>2.1 Um matrimônio antagônico e concorrente</b> .....	22
<b>2.2 Imagens encantadas e os sons da paisagem</b> .....	27
<b>2.3 O material do cinema</b> .....	32
<b>3 O OBJETO DE EXPERIÊNCIA DOS SERES VISÍVEIS</b> .....	39
<b>3.1 Corpos do contemporâneo</b> .....	39
<b>3.2 As múltiplas possibilidades de existir</b> .....	44
<b>3.3 Abertos e irregulares</b> .....	47
<b>4 MÉTODOS PARA FELLINI E ALMODÓVAR</b> .....	54
<b>4.1 Epistemologia do analista</b> .....	54
<b>4.2 A linguagem visual e outras cores</b> .....	58
<b>4.3 As obras, em aberto</b> .....	61
<b>4.3.1 O Diabo É Mulher</b> .....	69
<b>4.3.2 Mais Puta Que Muito Macho</b> .....	86
<b>4.3.3 Queimando No Fogo Da Igreja</b> .....	108
<b>4.3.4 O Que Há De Humano No Sobrenatural</b> .....	120
<b>5 CEGUEIRA E ELUCIDAÇÃO: UMA CONCLUSÃO TEMPORÁRIA</b> .....	137
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	141
<b>7 ANEXOS</b> .....	148

## 1 INTRODUÇÃO

Nosso estudo propõe analisar a forma e a representação do corpo estigmatizado nos discursos cinematográficos de Federico Fellini<sup>1</sup> e Pedro Almodóvar<sup>2</sup> a fim de elucidar os efeitos de sentido que emergem da utilização de estratégias discursivas e expressões estéticas do grotesco<sup>3</sup> como modo de desconstrução dos estereótipos e estigmas sociais<sup>4</sup>. O grotesco é uma categoria estética que constrange qualquer representação idealizada que pretenda a candura ou a elevação excessiva, já que rebaixa tudo o que a ideia eleva alto demais. Por meio da quimera e da insanidade, contamina o celestial com o humano, que é também corpóreo em sua natureza e, portanto, singular. O excesso é, por sua vez, grotesco desde que não seja a perfeição.

A representação grotesca provoca o rompimento do imaginário dominante a partir da desconstrução de padrões imagéticos, os quais configuram todo um conjunto de trocas entre imagens reais e virtuais. O imaginário, que extrapola o conteúdo ou a mera operação mental, manifesta-se em indiscernibilidade entre real e irreal<sup>5</sup>, compondo a própria trama da realidade. Em muito, o imaginário contemporâneo é tributário ao cinema, que alterou profundamente a tessitura de nossa realidade ao transformar a imagem técnica em forma e conteúdo da nossa imaginação<sup>6</sup>.

As indústrias da estética de Hollywood povoam nossas mentes com imagens homogêneas produzidas em série. Então, alteramos nossos gostos, idealizamos o amor e criamos novas aspirações, inclusive quanto aos corpos desejáveis ou descartáveis. No sentido oposto à tendência do cinema *mainstream* está os filmes que apresentam expressões formais do grotesco, que rompem com a homogeneidade representativa das imagens que nos escondem do mundo, já que estão revestidas de uma plástica banalidade para nos habituar ao falso.

---

<sup>1</sup> O italiano Fellini (Rimini, 20 de janeiro de 1920 — Roma, 31 de outubro de 1993) dirigiu 24 filmes. *Mulheres e Luzes* (1950), o primeiro, se realizou em parceria com Roberto Lattuada. O último filme do cineasta foi *A Voz da Lua* (1990).

<sup>2</sup> Almodóvar nasceu em Calzada de Calatrava, Espanha, em 24 de setembro de 1949. Dirigiu 22 longas-metragens. *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980) foi o primeiro. Quando da produção desta pesquisa, o seu último filme era *Julieta* (2016).

<sup>3</sup> Para Sodré e Paiva (2002), é uma categoria estética que se vale da combinação catastrófica do gosto clássico, se dando por meio de conexões imperfeitas e oníricas.

<sup>4</sup> Conforme Soares (2009), é o processo específico de tematização dos estigmas nas mídias. Esse processo mantém relações com o próprio tecido da realidade.

<sup>5</sup> Entendemos a concepção de imaginário como uma noção imprecisa (Deleuze, 1992).

<sup>6</sup> Para Morin (2014), o cinema se converteu em uma máquina auxiliar para sonhar.

Sabemos que nem sempre é possível comparar obras cinematográficas que portem características autorais. Todavia, identificamos o grotesco em expressões semelhantes nas obras de Fellini e Almodóvar, dois dos diretores mais emblemáticos do cinema. Ainda que haja inúmeras diferenças no modo como cada um desses diretores realiza sua cinematografia, é possível aproximá-los. Em seus filmes, encontramos representações de corpos estigmatizados como denúncias dos hiatos e incompletudes humanas; ambos articulam, em suas simbolizações - representações visuais ou sonoras que constituam expressões textuais descritivas ou narrativas - elementos heterogêneos que provocam a desidealização a partir do riso, repulsa ou estranhamento; as produções dos cineastas podem ser definidas segundo a estética do grotesco.

É nessa perspectiva que trataremos das expressões estéticas dos filmes de Fellini e Almodóvar. As aproximações entre os dois emergem do conjunto da sua produção autoral, contudo, distinguimos dois filmes em que isso é mais notável para uma análise mais detida: *8½* (Fellini, 1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (Almodóvar, 1999). É fato que existem distinções importantes a serem feitas entre os dois cineastas, a começar pelas geracionais (quase três gerações estão entre eles), seguindo-se os contextos históricos de produção (30 anos separam os dois primeiros filmes de cada um), que implicam em diferenças culturais<sup>7</sup> que se expressam até nas diferentes aplicações das cores ou na forma como representam suas pátrias. Ainda assim, é certo que ambos exploram a desarmonia do gosto para representar o rebaixamento operado por um arranjo incomum de elementos conflitantes.

A similaridade entre os cineastas também se revela na forma como articulam linguagem cinematográfica e narrativa para provocar o exagero do real, a fim de que o percebamos. Vivemos em um planeta de imagens que se movem, fazem barulho, sussurram. Habitamos a civilização em que os olhos podem alcançar um número indiscernível de imagens expressas pela ação do homem e há homogeneidade à vista. Fellini e Almodóvar vêm nos tirar da monotonia de tons, rostos, formas, histórias e sons para nos inserir em suas furnas, onde o lado medíocre do que percebemos como realidade desmorona.

Fellini amava os mares plásticos, as mulheres fartas e as figuras extravagantes. A relação apaziguadora que estabeleceu com o amargor da vida o tornou um artista cúmplice da decadência humana. Em *As Noites de Cabíria* (1957), pecado e oração andam juntos em romaria. No lar da família de Tio Teo, razão e loucura dividem o mesmo teto em *Amarcord*

---

<sup>7</sup> A cultura pode ser compreendida, simplificada, como a memória não-hereditária da coletividade, (LOTMAN; USPENSKIJ, 1981).

(1973). O intolerável, a miséria, a coexistência entre passado e presente nos transportam à clandestina gruta de seu mundo ficcional. Acessá-la, implica em ter a lógica e os hábitos da retina alterados. A figura do palhaço, as experiências de vida e as ameaças da morte dimensionam a perspectiva circense do universo felliniano, que festeja a loucura, o obscuro e o disforme.

Almodóvar aboliu as dicotomias certo e errado para convidar o espectador à aberração, à solidão, à marginalidade. Dono de regras e protocolos próprios, ele constrói tramas repletas de situações estapafúrdias e improváveis para personagens esdrúxulas e cativantes - como as *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980). Drama e comédia, santo e profano, oposto e paradoxal. A contradição faz parte de um jogo de raciocínio que discursa sobre o socialmente estabelecido e tudo que é possível contradizer.

Em *Ensaio de Orquestra* (1978), os músicos revoltam-se contra a perspectiva de seu ofício e explodem em anarquia. O caos de delírios, gritos, zombarias, disputas e brigas assemelha-se a um picadeiro repleto de palhaços atrapalhados, exóticos e bizarros - eis o caráter sinfônico da visão poética de Fellini. Em *A Pele que Habito* (2011), agonizante suspense de Almodóvar, um fugitivo fantasiado de tigre violenta sexualmente um rapaz que foi forçado a trocar de sexo pelo médico que o sequestra. Mestres em denunciar os desvios normativos e as escórias humanas a partir de princípios éticos que desrespeitam as leis sociais, os diretores transitam pelo desmoralizante, pelas aberrações, animalismos e efeitos de humor negro.

Palhaços, anões, tatuados, mulheres obesas, prostitutas, loucos, ninfomaníacos, homossexuais, deformidades do corpo e do caráter. Antagônicos, dialéticos, catalisadores da miséria e do sublime: assim são os seres que povoam as histórias de Fellini. Tão terrenos, densos, ingênuos e livres de culpa, como as travestis de Almodóvar, as freiras grávidas e drogadas, os padres pedófilos. Os mundos ficcionais dos cineastas permitem a existência daqueles que se desviam das normas sociais, fazendo reluzir o híbrido, risível, contraditório, original e inesperado.

A estonteante Lily, em *Mulheres e Luzes* (1950), por vezes ingênuo, outras inescrupuloso e interesseiro, tem sua presença ao mesmo tempo obscuro e luminoso no filme. O mesmo se dá com a cúmplice de assassinato, maternal e protetora Raimunda, em *Volver* (2006). Ela oculta o corpo sem vida do marido, que tentou violentar sua filha Paula, no freezer do restaurante onde trabalha, e, mais tarde, o enterra. Raimunda é assim: heroína, protetora e criminosa.

O riso em Fellini não é descompromissado, ocorre por estarmos diante de uma ordem mundial completamente distinta. Em *Satyricon* (1969), delírio do diretor a partir da obra homônima de Petrônio, horror e graça personificam seres animais, representantes da rebeldia, da homossexualidade, da traição. Cores berrantes, narrativa fragmentada, maquiagem circense, cenografia insalubre: o cineasta não poupa recursos estéticos ao representar corpos transgressores e sua relação com o mundo.

Em similaridade, Almodóvar se vale de combinações próprias e inabituais para dar vida a seus personagens. Em *Kika* (1993), a apresentadora sensacionalista Andrea Caracortada tem aparência bizarra em função do figurino tecnológico e da câmera de vídeo presa à cabeça. *Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos* (1988) nos apresenta Lúcia, louca e esposa traída, que choca pela maquiagem e cabelo risíveis, além dos atrevimentos e trejeitos descompensados.

A fabricação destes organismos fora do comum está no cerne de toda produção primitiva do cinema francês, norte-americano e italiano. Por ter como característica a espetacularização de elementos diferenciadores dos indivíduos em suas representações técnicas, o cinema tematiza, desde seu surgimento, os estigmas - que podem ser, conforme Goffman (1978), um sinal natural do corpo ou uma marca simbólica invisível nele. Essas marcas simbólicas apontam para uma estrutura comum em todas as sociedades humanas: a de incluir e excluir por meio de semelhanças e diferenças.

Baecque<sup>8</sup> aponta que coube à sétima arte o papel histórico de reproduzir corpos do palco, do circo, corpos extraordinários. A primeira série dos Frankensteins surge em 1910, lançada pela empresa Edison. Mais adiante, o vampiro, criatura tipicamente europeia, ganha as telas em *Drácula* (1931), de Browning. Se o cinema nasceu criando e exibindo aberrações de um mundo fantástico para atrair os olhares do público para as possibilidades do irreal, o legado de Fellini e Almodóvar vai na contramão, seus monstros servem ao fantástico esgarçamento da própria realidade.

As representações dos cineastas redefinem as imagens predominantes associadas às marcas simbólicas que segregam indivíduos e os encaixam em formas prontas, os estereótipos. Ao atribuírem comportamentos sórdidos aos personagens e colocarem-nos em situações estapafúrdias ou lhes atribuírem vestimentas, formas e ruídos inverossímeis, os diretores produzem sentido de modo que as marcas simbólicas não correspondem ao padrão

---

<sup>8</sup> BAECQUE, A. Telas: o corpo no cinema. In: COURTINE, J-J. **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2009.

imagético a elas associado. Prostitutas ingênuas e discretamente vestidas, médicos bem apresentados e criminosos, freiras sem hábito e aidéticas: estigmas e representações se associam de maneira exasperadamente dissimilar em função de narrativas que deslocam os personagens de seus lugares socialmente estabelecidos.

O brutamente Zapanò, de Fellini, que arrebetava correntes no peito em seus números, também é capaz de ter sentimentos como ciúme e amor, o que é especialmente notável no final de *A Estrada* (1954). Em *De Salto Alto* (1991), Rebeca, estimada estrela do telejornalismo, confessa em rede nacional ter assassinado o marido, ex-amante de sua mãe. Imagens, marcas distintivas e as normas sociais centrifugam-se nas tramas para nos convidar à neblina do etéreo que paira sobre tudo que é fantasticamente real em suas filmografias.

Os cineastas se valem de ângulos insólitos, extravagâncias visuais, cores e sombras que tentam se exhibir, se enfeitar e afetar, expandirem-se para resgatar, por meio de tomadas virtuosísticas, a realidade social dormente em meio aos estereótipos difundidos na mídia hegemônica. Os cinemas de Fellini e Almodóvar, ainda que tão diferentes, são iguais ao criarem imagens manipuladas pela música, imagens que emanam certo ar fétido, como de uma carcaça em decomposição - é o cheiro da realidade cobrindo-se de artifícios para despir-se de seus véus.

Os desejos humanos são colocados em seus filmes de modo que seja permitida a trapaça, a ingenuidade está presa à sedução, o romantismo leva aos enganos e a paixão dá vazão à loucura. Somos transportados para eventos exóticos, estranhos, que podem ser tão gratificantes quanto insuportáveis. Os cineastas exploram elementos aparentemente desconexos para manter a narrativa coerente e seus personagens, que são representações críticas, jamais são condenados pelos diretores, pois assim, nós, os espectadores, podemos momentaneamente nos libertar da rede de convenções morais e sociais que nos aprisionam.

Assim como os personagens fellinianos, os corpos de Almodóvar intermedeiam o trágico e o cômico para nos redimensionar a atrações convulsivas através de suas mediações simbólicas. A produção e o consumo do sentido produzido pelas obras dos cineastas se relacionam com a trama cultural das práticas sociais de gerar sentido, permitindo que se possa identificar e estranhar o que está sendo representado. Em seus filmes, testemunhamos a quebra das leis da proporção e simetria, assistimos à caricatura que revela o homem terrenal diante de suas pluralidades.

Fellini e Almodóvar chamam atenção para a experiência conjunta do homem com o homem, seja no espaço reduzido de uma cabine de avião, como em *Os Amantes Passageiros*

(2013), ou na diminuta e velha igreja prestes a ser demolida, onde os músicos realizam o *Ensaio de Orquestra* (1978). Os cenários são utilizados para nos reportar à claustrofobia causada pelos problemas da falta de comunicação humana, as atmosferas dão forma às fragilidades que habitam em nós. As histórias são contadas por seres que carregam os estigmas do sentido e as paixões do corpo, como sátiros, ninfas, centauros, fantasticamente terrenos e humanos.

A versatilidade dos universos de Fellini e Almodóvar enaltecem a gula, a obscenidade, o disfarce, o mágico, o belo<sup>9</sup>. O mosaico dos diretores, que cabe tudo e todos, ilustra corpos desviantes que gozam da desordem espetacularizando a vida, como que para mostrar a falsidade do próprio cinema. Assim, os diretores transitam pela reelaboração de imagens conhecidas, em um jogo que combina figurino, trejeitos e expressões faciais que ganham novos contornos visuais.

Os cineastas nos mostram que o mundo que se nutre de aparências, onde todos nós representamos papéis, se faz desnudo em suas obras. Seus filmes não se aproximam da tentativa de apreender o real, mas se propõem a exagerá-lo para nos colocar frente a frente com o que há de verdadeiramente intolerável na humanidade. Excedendo a geometria e os costumes, Fellini e Almodóvar produzem efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição do ridicularizante, fazendo-nos refletir sobre como ambos articulam estigmas e estereótipos de maneira inabitual para nos direcionar ao discernimento formativo do que é representado.

Fellini e Almodóvar tratam dos dramas da humanidade, utilizam a música e a iluminação como elementos de intensificação das emoções, das sensações e dos sentimentos. A impetuosidade dos objetos, das cores e dos sons vai aguçando os sentidos do público. A estética empregada rejeita a racionalização das formas, revestindo-se de sensorialidade e experimentação. A narração, o drama, a trama, concorrem com o refinamento da experiência de duração da luz, do movimento. Os enquadramentos mostram indícios, recortam corpos, compõem o perfil psicológico dos personagens.

O plano detalhe aproxima o espectador dos seres fluidos, a câmera dos diretores oscila entre o olhar do personagem e o olhar do espectador, trazendo, quase sempre, o corpo em evidência. Nos quadros em movimento dos artistas assistimos aos corpos nus, rostos

---

<sup>9</sup> Associado ao bem, como nos mostra Suassuna (1975).

expressivos, minúcias. Tingidos ao avesso pelos matizes do espetáculo<sup>10</sup>, os filmes nos inserem nas esferas das imagens do absurdo, do inaceitável, da diferença. O jogo das aparências revela-se absolutamente falível, fazendo emergir o lado patético de nossas crenças, em completo extravasamento do real.

Os artistas mambembes, vastamente encontrados na filmografia de Fellini, as apresentações musicais e teatrais presentes nas obras de Almodóvar, reformam a noção do espetáculo fadado à lógica da manutenção do sistema econômico de produção de sentido que aliena e gera a vida ilusória que se estrutura sobre os pilares das aparências. Ao invés de matarem a ilusão para descobrir o nada, os cineastas tecem-na ainda mais, para reconhecemos desejos que não advém das imagens padronizadas. Paisagens sonoras cruzam os limites dos ruídos do ordinário, tudo que conhecemos é invocado às entranhas do instante, ao princípio anárquico contra as forças da coerção social.

A carnavalização, comum às obras dos cineastas, subverte as relações de poder para representar o conagraçamento dos ritos e festejos populares. Os bufões de Fellini, os toureiros de Almodóvar, celebram a vida enquanto possibilidade de existência criativa, sempre exigindo do espectador a reformulação de perspectivas. As dobras, suprimidas pelo cinema hollywoodiano, são projetadas como marcas de visibilidade que fazem gargalhar o que há de medieval em nós. Os diretores nos direcionam a uma forma concreta, ainda que provisória, do palco: lugar de onde fala o corpo reafirmado pelo descomedimento.

O crescimento, a fertilidade e a abundância de seus personagens convergem para o fenômeno da transformação, indicando que tudo está inacabado e incessantemente por acontecer. A ambivalência e contradições das imagens expressam dois pólos: morte e nascimento, velho e novo, início e fim. Os corpos são cheios de orifícios, ramificações e excrescências. Seios, falo, barriga, narizes, bocas abertas - os diretores falam sobre a gravidez, a agonia, a fome, o coito. A matéria humana revela sua essência como uma abertura para o crescimento que transborda seus próprios limites.

Ao assistirmos aos seus filmes, nos sentimos maravilhosamente livres e imperfeitos, carregamos uma estranha potência de transcender os regimes de poder. O grotesco se manifesta na artificialidade da representação para expor radicalmente a desintegração do homem, sua comiseração e ruptura. A técnica dos diretores dialoga com o espectador por meio de estruturas íngremes e ambíguas, provocando vertigem e sensações. Fellini e

---

<sup>10</sup> Conforme DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Almodóvar nos levam à experiência frenética da imagem, nos fazendo refletir sobre a força moral, estética e cultural do cinema. Para nos fazer suportar o insuportável e visitar modos de existir malogrados mergulhamos no subterrâneo de nossas próprias prisões pessoais, somos incentivados a agir de forma espontânea e desamarrada. Junto aos personagens, berramos diante da combinação de forças que redimensionam para escancarar.

Giacomo, de *Casanova de Fellini* (1976), irresistível sedutor, figura como bufão, adepto do sexo mecânico - ainda que esse retrato seja construído com certa dose de afetuosidade. As situações desconcertantes, como o campeonato de orgasmos que participa com um de seus criados, provoca estranheza, gerando uma antipatia pelo personagem que é superada até o final do filme. A deselegância das circunstâncias e objetos cênicos, como o bizarro pássaro que observa Giacomo durante as relações sexuais, também povoa o universo de Almodóvar - em *Ata-me* (1990), o envolvente Ricky sequestra Marina Osório para conquistá-la e quando precisa se ausentar do cativado utiliza cordas para amarrar o corpo de sua amada à cama.

A atmosfera doentia de *Satyricon* (1969) de Fellini, que retrata pedofilia e homossexualidade, também se faz rarefeita em *Má Educação* (2004), que aborda as mesmas questões. Indumentárias e maquiagens excessivas, como as de Encolpio, e o cenário degradante que emana podridão também são percebidos na sequência<sup>11</sup> que revela o verdadeiro Ignacio, no filme de Almodóvar. A brutalidade turva que reverbera da tela, em ambos os casos, se ramifica pelos cabelos, se exhibe no olhar dos personagens, na forma como suas peles reluzem um brilho sujo de vidas em estado latente de decadência. Em *Roma* (1972) e *E La Nave Va* (1983), as prostitutas de Fellini assumem caráter bestial, próximo às bruxas senis de Bakhtin (1999). Em *Matador* (1986), os fluidos humanos aparecem nas cenas de assassinato, causando repulsa, assim como acontece em *Fale com Ela* (2002), quando Benigno explora a nudez do corpo inerte de Alice.

Entendendo que o cinema, dispositivo da cultura midiática, possibilita diferentes estratégias discursivas no que se refere à forma e à representação, esta pesquisa busca refletir sobre a seguinte problemática: como o discurso cinematográfico de Fellini e Almodóvar associa a estética do grotesco às representações dos corpos estigmatizados para criticar o modo de categorização ocidental dos indivíduos em grupos específicos? Ressaltamos que este estudo não se dedica a provar que corpos estigmatizados são, portanto, grotescos. Nosso

---

<sup>11</sup> Entendemos as sequências como conjuntos de cenas que têm início, meio e fim, como pequenas histórias dentro da grande história.

interesse reside em analisar nas obras os efeitos de sentido que esta categoria estética produz nas imagens e nos sons, para, a partir disso, refletir sobre como os estigmas e os estereótipos se dão nas relações sociais.

Para selecionar um filme emblemático de cada diretor, por meio de procedimento exploratório, consideramos os fundamentos do pensamento complexo (MORIN, 2015), que sugere uma postura analítico-interpretativa metacrítica e permite, ao pesquisador, uma aproximação construída a partir das especificidades do tema estudado. Optamos por recursos metodológicos plurais, de modo a estabelecer critérios objetivos necessariamente associados a elementos subjetivos para seleção do *corpus* e adotamos categorias analíticas como ferramenta interpretativo/compreensiva.

Como critério objetivo, adotamos a constatação das obras mais repercutidas dos diretores, o que equivale às mais estudadas e referidas como significativas pelos críticos e estudiosos de cinema<sup>12</sup>. *8½* (1963) é marcante na filmografia de Fellini, encontramos um número expressivo de literatura especializada dedicada exclusivamente ao filme, que foi aclamado com inúmeros prêmios, como o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1963 eleito, muito tempo depois, pela revista *Sight and Sound*<sup>13</sup>, o filme mais importante da história do cinema na opinião de 64 críticos de todo mundo.

Damos destaque aos escritos Fellini Visionário<sup>14</sup>; *O menino e a Indústria*<sup>15</sup>, texto do expoente literário Roberto Schwartz; *Otto e Mezzo*<sup>16</sup> - produção organizada por Charles Affron com denominação homônima à obra do cineasta - o livro traz o texto *Mirror Construction in Fellini's 8½*, de Christian Metz. Sabemos, ainda, que existem outras publicações específicas sobre o filme, tais quais *The 200 Days of 8½*<sup>17</sup> e *Filmguide to 8½*<sup>18</sup>, ainda que não tenhamos tido acesso ao conteúdo.

---

<sup>12</sup> Recorremos ao ranking virtual <[www.melhoresfilmes.com.br](http://www.melhoresfilmes.com.br)> que fornece, hierarquicamente, uma lista das obras-primas produzidas em escala mundial com base em livros, sites, revistas, premiações e críticas especializadas e são operacionalizadas em função do voto de melhor filme na opinião do usuário web - o que nos concede uma média equilibrada entre o ponto de vista do público e dos especialistas. No ranking virtual, *8½* (1963) é o melhor filme de Fellini, enquanto *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) é considerado o segundo melhor filme de Almodóvar. lugar Acesso em: 27 set. 2017.

<sup>13</sup> SIGHT AND SOUND. **The Greatest Films Poll**. 2012.

Disponível em: <<http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

<sup>14</sup> CALIL, C (org). **Fellini Visionário**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1994.

<sup>15</sup> SCHWARZ, R. “8 1/2 de Fellini - O menino perdido e a indústria”. In: **A Sereia e o Desconfiado – Ensaios Críticos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 189-204.

<sup>16</sup> AFFRON, C (ed). **Otto e mezzo**. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1987.

<sup>17</sup> BOYER; DEENA. **The 200 Days of 8½**, New York, 1964.

<sup>18</sup> PERRY; TED. **Filmguide to 8½**. Bloomington: Indiana, 1975.

O refinamento temático em combinação à narrativa labiríntica de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) o tornam a obra emblemática de Almodóvar. A busca por literatura especializada nos permitiu encontrar livros exclusivamente dedicados à obra, *Pedro Almodóvar: Todo Sobre Mi Madre*<sup>19</sup> e *Intramedialität bei Pedro Almodóvar am Beispiel der filmischen intertextuellen Bezüge in "Todo sobre mi madre"*<sup>20</sup>. No Estado da Arte<sup>21</sup>, apuramos 28 trabalhos publicados tendo como objeto empírico as obras de Almodóvar. *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) figura em cinco pesquisas, o que indica o interesse dos acadêmicos pelo filme demonstrando, ao mesmo tempo, que se trata de uma produção ainda pouco explorada.

Todos os filmes que compõem a obra dos dois cineastas foram assistidos, de modo que o impacto afetivo resultante da experiência fílmica durante a investigação também influenciou a escolha das obras em foco. A partir da análise fílmica sugerida por Vanoye e Goliot-Leté (1994), estabelecemos os nossos métodos. Diálogo, movimentos de cena, trilha sonora, ritmo, harmonia e a temática dos filmes foram considerados aspectos relevantes.

*8½* (1963) foi selecionado por, na percepção do pesquisador, fundir normalidade e delírio em fluxo ininterrupto de acontecimentos de caráter circense - o que é marcante na filmografia de Fellini. Loucura, delírio, banalidade e o final estranhamente feliz são tão contagiantes quanto a inquietude da câmera, que, por vezes, parece ser o olho intruso do espectador. As alterações de ritmo propostas por Nino Rota em completude à montagem, especialmente no fim do filme, o contraste entre cenários barrocos e minimalistas, os banhos de luz em cenas<sup>22</sup> de fantasia, a coragem do diretor em fazer de sua crise pessoal arte, a frequente variação de mundos e espaços temporais, demonstram os traços da inteligência e maestria do cineasta.

Fellini enriquece a obra criando sentido através do paradoxo, o que resulta em uma observação analítica do próprio cinema. A partir de *8½* (1963), o diretor configura seu estilo

---

<sup>19</sup> COMENERO; SILVA. **Pedro Almodóvar: Todo Sobre Mi Madre**. Espanha: Paidós Espanha, 2001.

<sup>20</sup> JUNKER, H. **Intramedialität bei Pedro Almodóvar am Beispiel der filmischen intertextuellen Bezüge in "Todo sobre mi madre"**. GRIN Publishing, 2007.

<sup>21</sup> Documentamos toda a produção científica que abordou as obras de Almodóvar e Fellini, no período de 2010 a 2016, nos Anais dos Grupos de Pesquisa do Congresso Nacional da Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior e Anais da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. Encontramos cinco trabalhos publicados sobre as obras de Fellini. Apenas um estudo traz *8½* (1963) como parte do *corpus* de pesquisa; o filme com maior frequência é *As Noites de Cabíria* (1957), com reincidência em dois estudos. Sobre Almodóvar, apuramos 33 trabalhos publicados no período e repositórios referidos. *Fale com Ela* (2002) integra o *corpus* de três trabalhos científicos, enquanto *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) figura em cinco pesquisas. O filme mais estudado pelos acadêmicos é *A Pele que Habito* (2011), objeto de sete investigações.

<sup>22</sup> Unidade de tempo e lugar no filme (MARTIN, 2005).

autoral, criticando e refletindo sobre a poderosa máquina cinematográfica ao mesmo tempo que reivindica seu potencial radicalmente artístico ao articular magistralmente os simulacros e simulações da linguagem. *8½* (1963) apresenta a modernidade de um filme que desestrutura através das ambiguidades, sensações e vertigens que provoca, unindo Fellini às suas criaturas em um processo de legitimidade.

*Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) é a obra que se destaca nas produções de Almodóvar conforme a subjetividade e afetos do pesquisador em função do recorrente humor corrosivo, do desalento íntimo, da predominância de personagens femininos, das múltiplas sexualidades, da miséria e do sofrimento que se apresentam na trama como uma coletânea de elementos típicos do modo de fazer cinema do diretor. As fortes cores, o silêncio em cenas de diálogo, os excessos em cenários e figurinos, os enquadramentos intrigantes e a câmera cúmplice convidam o espectador à atmosfera almodovariana, o que fazem deste filme emblemático.

*Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) apresenta-se como a aldeia global almodovariana, já que abarca importantes elementos abordados pelo diretor em sua filmografia: isso permite que tenhamos a oportunidade de discutir sobre a perspectiva do diretor e suas temáticas, além de apresentar a típica galeria de personagens hiperbólicos e bem-humorados do cineasta. A tradição dos planos fechados é mantida em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), assim como os conflitos internos e as cores cheias de significado, que expressam as emoções dos personagens.

Propomos as descrições dos fragmentos fílmicos em pares, seguidas de suas interpretações. Ao descrevermos as sequências<sup>23</sup>, inicialmente as nomeamos, expressamos seu tempo de duração em segundos e a numeração dos planos. Em seguida, fizemos um breve resumo da sequência para, logo depois, realizar as descrições dos planos mais importantes em três trilhas. Após isso, as sequências foram analisadas em si mesmas e por comparação entre elas, visto que este estudo estabelece relações de aproximações e distanciamentos entre modos de expressão fílmica distintos.

A partir daí, interpretamos os fragmentos estabelecendo relações simbólicas entre figurino, cenografia, iluminação, maquiagem, atuação e sons para compreendermos os efeitos de sentido provocados pela instabilidade, assimetria e fragmentação da composição sonora e visual dos elementos de cada quadro em função da trama. Sempre que oportuno, a partir do procedimento comparativo, cotejamos o *corpus* ao universo de pesquisa para estabelecer

---

<sup>23</sup> A seleção de sequências se justifica em virtude deste trabalho examinar, de modo argumentativo, som e imagens em movimento.

relações dialógicas entre as filmografias. A documentação indireta se deu por meio da observação participante, isso se considerarmos que o sentido do filme é completado pelo interpretante, conforme Metz (1980). Ainda que a interpretação da obra seja um ato individual, intimamente relacionado à subjetividade do espectador, é importante considerar que a postura do receptor frente a ela não é unicamente pessoal, mas primordialmente constituída com base nas relações sociais estabelecidas.

Ao nos debruçarmos sobre as obras, percebemos um fio condutor que une toda a filmografia dos diretores. *8½* (1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) apresentam grandes temas recorrentes, tanto na filmografia de Fellini quanto de Almodóvar: o mal, a religião, a prostituição e o misticismo. Esses temas, que se associam e se ramificam, revelam que ambos os cineastas se utilizam de uma grande narrativa reproduzida historicamente para apresentar fissuras, deslocamentos, descontinuidades de marcas simbólicas, comportamentos e imagens através da ambivalência própria da combinação excêntrica de elementos do grotesco. As representações do Diabo, da Igreja, da puta e do sobrenatural povoam os longas-metragens dos cineastas e transformam o improvável em possível.

Em *A Estrada* (1954), por exemplo, o Diabo é representado pela figura grotesca de Zapanò; na *Cidade das Mulheres* (1980), feministas sanguinárias são sua representação. Em *Abrços Partidos* (2009), Lena é catalisadora da desgraça, como o maquiavélico Robert Ledgard, em *A Pele Que Habito* (2011). A Igreja também é vastamente representada nas obras dos artistas, como no desfile de trajes eclesiásticos em *Roma* (1972) ou na celebração fúnebre de *E La Nave Va* (1983), de Fellini. Em Almodóvar, multiplicam-se freiras drogadas, como em *Maus Hábitos* (1983) e padres pedófilos, em *Má Educação* (2004). Volpina, em *Amarcord* (1973), ou o desfile de prostitutas em *Satyricon* (1969) constroem a imagem da puta, como Cristal em *Que Eu Fiz Para Merecer Isso?* (1984) ou Isabel em *Carne Trêmula* (1997). O sobrenatural se manifesta na aparição do espírito de Irene, em *Volver* (2006) ou no retorno de Alice à vida, em *Fale Com Ela* (2002), como também nos espectros assombrosos em *Julieta dos Espíritos* (1965) e nas aparições diabólicas que Toby Dammit testemunha em *Histórias Extraordinárias* (1968).

A figuração do Diabo, da puta, da Igreja e do sobrenatural, de onde extraímos as categorias analítico-interpretativas deste estudo, tanto em *8½* (1963) quanto em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), apresentam-se através de personagens porta-vozes da efemeridade da existência. Esses seres vivem um *show* de acontecimentos únicos e manifestam-se livres para

exercer suas passionalidades teatrais. Os corpos da tela transbordam suas formas de estar no mundo, dão sentido ao insuportável, ao intolerável, ao belo demais.

A aproximação entre a arte e a vida é a tônica dominante em *8½* (1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). Em ambas as películas, os movimentos ecoam como performance, numa espécie de ações livres para a improvisação. Ainda que as cenas sejam regidas por uma prática moldada pela tradição histórica, a experiência dos personagens rejeita condicionamentos e contesta o esperado. A arte imita a vida provisoriamente, numa forma de existir própria do carnaval, de acordo com as leis da liberdade, quando as relações humanas assumem expressões da cultura popular ligadas às formas artísticas. Nesse mundo paralelo, a Irmã Rosa mantém relações sexuais com a travesti Lola e contrai HIV, Agrado prostitui-se e também é aplaudida no tablado, a esposa de Guido e Carla, sua amante, dançam e são amigas.

O limite entre o privado e público é igualmente apagado nos filmes, como na cena em que Guido, em *8½* (1963), concede entrevista à imprensa e fala, no mesmo plano, seus pensamentos em voz alta. Algo similar acontece em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), quando Agrado, de frente para a platéia, revela detalhes das cirurgias que fez para transformar o corpo, expondo, sem nenhuma hesitação, valores e minúcias das intervenções cirúrgicas e das modificações que sofreu em virtude das agressões das quais foi vítima nas ruas. A alegoria circense de Fellini coloca Guido e seu harém em um picadeiro exposto às luzes da ribalta, enquanto Almodóvar abre as cortinas e acende os holofotes do teatro sobre os seus monstros.

Ambos os filmes assumem seus personagens como contraditórios, detentores de uma franqueza velada, ambígua e complexa, como todos os coadjuvantes que transportam os personagens principais para novas experiências. Outra similaridade entre as obras é a representação da família desestabilizada, diferente do ideal familiar incansavelmente propagado pela publicidade. A figura do pai de Guido, passiva, recebe pouca atenção, assim como Lola, pai de Esteban, que só aparece ao final do filme de Almodóvar.

Ainda que haja similaridades entre as obras, *8½* (1963) se distancia de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) no que se refere à construção tempo-espço. Percebe-se no filme de Fellini a desconstrução da moldura fílmica, do plano e da narrativa linear, enquanto *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) apresenta esses aspectos muito bem definidos. As cores de Almodóvar revestem-se de significado no filme, enquanto as sombras cumprem esse papel em *8½* (1963). Os filmes apresentam códigos do cinema clássico, como a câmera subjetiva<sup>24</sup> com toques de

---

<sup>24</sup> Que nos fornece o ponto de vista do personagem, a encarnação de seu olhar no enquadramento (AUMONT, 2002).

modernidade. Fellini trabalha as imagens e os cortes de forma que sua obra imprime sutileza, ao contrário de Almodóvar, que por meio da crueza da saturação provoca e faz perceber. De formas distintas, os diretores amortecem nossas resistências e nos carregam para suas grutas inebriantes.

Partindo do princípio que Fellini retrata aspectos da sociedade italiana e Almodóvar particularidades da espanhola, podemos entender as representações como metáforas para elementos das relações sociais ocidentais, visto a influência desses países nas normas histórico-sociais do Mundo Ocidental. Por isso, nos valem das categorias analítico-interpretativas para que se possa perceber a forma como os cineastas articulam estigmas, estereótipos, narrativa e linguagem cinematográfica para criticar o modo como se deu, ao longo da história, a institucionalização dos poderes sobre o corpo em nossa sociedade.

Percebemos a existência de estudos que dialogam com nosso tema de pesquisa. Contudo, não nos deparamos com trabalhos que relacionassem os diretores, sobretudo no que se refere às questões que propomos discutir e que nos possibilitam o exame de importantes aspectos relativos à forma como categorizamos indivíduos e nos organizamos em sociedade. É nesse sentido que notamos a contribuição acadêmica e o retorno social de nosso estudo.

## 2 A INDÚSTRIA DO DIFUSO CORPO DAS ARTES

### 2.1 Um matrimônio antagônico e concorrente

O cinema pode ser um meio de expressão essencialmente experimental, flutuando sobre diferentes campos, circuitos e movimentos que têm seus limites atravessados e alargados mutuamente. Em função do avanço de sua materialidade técnica, as salas escuras manifestam o resultado das experimentações de artistas, teóricos e realizadores que tornaram possível a difusão pluridimensional de elementos da pintura, fotografia, dança, música e dramaturgia em um único evento. Ainda que seu vínculo com a arte seja inegável, o fato cinematográfico se associa intimamente à lógica mercantil dos *mass media* por obedecer aos ensejos da indústria cultural - que populariza suas formas artísticas através da articulação de modos expressivos cuidadosamente orquestrados.

Trata-se, sem dúvida, de um casamento entre oposição e concorrência, real e imaginário, plástico e performance. Vivemos a sétima arte sob efeito do encantamento, em estado de dupla consciência. O maravilhamento atmosférico proporcionado pelos sons e imagens em movimento nos transporta para um mundo de sentimentos e afinidades ancestrais da sensibilidade, pois, ainda que saibamos que durante a exibição fílmica estamos sentados na poltrona diante de um espetáculo imaginário, sofremos, amamos, somos possuídos por um fenômeno onde a ilusão de realidade não se separa da consciência de ilusão.

A reflexão acerca da situação estética vivida pelo espectador é tão vertiginosa quanto a busca pela origem do cinema. Morin (2014) aponta que este incursão nos leva aos princípios não apenas da física, mas da magia, fantasmagoria, religião e arte. O enigma não reside nos fatos, mas na incerteza produzida pelo curso ziguezagueante entre a ilusão e a realidade de produção da invenção, nas miragens do espetáculo e do laboratório, no encontro da ciência com o sonho. Essa mídia complexa parece não ter lugar específico, tentar defini-lo seria o nosso maior erro.

Em sua pluralidade, a sétima arte também atravessa o vasto campo dos estudos da comunicação, não apenas porque qualquer fato humano pode ser problematizado no campo comunicacional, mas principalmente porque o meio de comunicação audiovisual permite-nos objetivar os processos comunicacionais em perspectiva destacada, já que se trata da sociedade

conversando consigo mesma, como identifica Braga<sup>25</sup>. Se parte dos encaminhamentos oferecidos nas salas escuras retornam à mensagem cinematográfica de maneira transformada, o circuito recursivo do cinema permite que as interpretações do público intercambeiem entre si, pois fazem parte do esquema, e retornem às salas escuras.

Nesse sentido, o cinema pode ser encarado como uma aparelhagem tecnológica, empresarial, profissional e cultural orientada para a disseminação de mensagens que produzem efeitos de fruição estética com fins de entretenimento ou a cargo de outros objetivos de cunho social. Para Silva (2004), a tradicional sessão de cinema é uma experiência pública que mobiliza imaginários e exige a presença coletiva dos espectadores. Ir ao cinema ritualiza o hábito contemporâneo de celebração do entrançamento de corpos tecnológicos e orgânicos - corpos fílmicos, maquínicos e humanos.

Por atuarem no imaginário dos espectadores, as salas de cinema constituem um lugar de significação que atinge o espectador em estado de semi-onirismo, operando por meio de certa anestesia do corpo do observador em função da fruição ficcional, ainda que nosso aparato sensorial seja fundamental nesse processo. Não se trata da anulação da percepção, o espectador percebe a si e ao ambiente, contudo, há um tipo de hipnose provocada pela vivência incorporada de elementos da visão psicológica por meio da qual os dados do real contidos no filme, carregados de vigorosa subjetividade, mobilizam estruturas emocionais durante o processo. Conforme Silva (2004), a participação afetiva do espectador se relaciona a essa visão mágica, sem, contudo, torná-lo alheio ao que ocorre fora da tela.

Os complexos de magia, real e imaginário que compõem os filmes nos conduzem a reflexões que incitam a tomada de consciência de nós mesmos, nos direcionando aos progressos da alma em perspectiva individual e coletiva. Essa civilização do espírito, como indica Morin (2014), se dá por meio de uma escrita própria do cinema, uma linguagem de arte que está vinculada a outros sistemas de significação culturais, estilísticos, sociais e perceptivos. Nesse sentido, percebemos o cinema como dispositivo, que para Foucault (1979) é a união decididamente heterogênea de discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas e morais.

---

<sup>25</sup> BRAGA, J. L. Constituição do Campo da Comunicação. In: **Verso e Reverso**, São Leopoldo, p. 62-77, jan./abr. de 2011.

A noção foucaultiana é retomada e ampliada por Agamben<sup>26</sup> que afirma tratar-se de qualquer coisa capaz de interceptar, orientar ou modelar gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres viventes. A aproximação entre as noções de dispositivo e o cinema se torna mais evidente quando percebemos que existe um jogo entre elementos, funções e posições que se relacionam em função de um meio de comunicação através do qual o poder se investe nas individualidades, negociando a forma como compreendemos a nossa existência e a dos demais.

Se tudo que fazemos ou dizemos se dá a partir da relação que temos com os dispositivos, seguimos as distribuições e posicionamentos encaminhados selecionando o que nos é aceitável ou não. O pensamento de Agamben (2006) nos mostra que, por servirem a um propósito de dominação, os dispositivos capturam parte da relação do ser consigo mesmo, perda que só se torna suportável porque, em contrapartida, os dispositivos nos oferecem a possibilidade do gozo.

Essa relação de recompensa estabelecida entre homem e máquina pode ser assimilada a partir do pensamento antropológico de Morin (2014) acerca do ciclo contínuo do cinema: o espírito humano ilumina o cinema e o cinema, por sua vez, ilumina o espírito humano ao possibilitar que visualizemos nossos sonhos em suas projeções imaginativas, míticas, fantasiosas. A maquinaria cinematográfica guarda em suas raízes o desejo demasiadamente humano da felicidade - por capturar e produzir subjetivações, o cinema é, ao mesmo tempo, um realizador de paixões e uma máquina de governo.

De modo a despertar uma recíproca mudança de estado, as salas escuras articulam os corpos fílmico e maquínico ao compartilharem informações com corpos humanos. Esse acoplamento, ainda que temporário, é um ato cultural, como sinaliza Silva (2004), e também um ato comunicativo - que se dá por meio de uma linguagem própria, eficaz a partir do momento em que o domínio linguístico, gerado pelos membros de um sistema social humano, se associa à capacidade humana de reflexão. É nesse sentido que a linguagem se vincula à consciência de identidade dos seres humanos, o que significa dizer que a expressão cinematográfica atua emocional e imaginativamente na forma como estamos e pensamos nosso entorno.

Somos feitos de uma errante natureza que cria e destrói. Nossas formas de vida nômades, singulares e diversas são fruto de mãos livres que, diante das faculdades do pensamento, puseram-se a trabalhar. Somos bípedes que cambaleiam ao andar, dotados de

---

<sup>26</sup> AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Santa Maria, RS: Palloti, 2006.

poderes que ameaçam destruir a própria vida e a existência de tudo que paira sobre a Terra. Desenvolvemos armas de destruição em massa, munição química, nuclear, biológica. A indústria incansável alimenta o mercado compulsoriamente, ainda que nossa produção seja insustentável e irracional. O cinema é mais um meio através do qual se reproduz, cria e destrói formas de conduzir-se culturalmente.

Composta de povos distintos, a humanidade é dotada de visão gestora, mercantil e contábil. Somos o resultado de características orgânicas, mas também efeito da cultura, ao mesmo tempo em que a modelamos. O cinema não trata da representação do real, mas de uma incorporação antropológica dos enigmas humanos - o mal, a morte, a enfermidade, o bom, o sublime e todas as possibilidades.

Nós somos criadores e destruidores de nós mesmos, transformamos as ideias mediante os acontecimentos histórico-sociais e a nova vivência das pluralidades e formas de vida nos insere no contexto de uma sociedade dinâmica, tecnológica e inovadora. Se as condutas culturais se dão em virtude dos processos de produção e reprodução de mensagens, somos, em parte, resultado das interações linguísticas que desfrutamos, inclusive as cinematográficas. A desespecialização do corpo humano, ou a multifuncionalidade dele, a posição ereta, a proeminência do crânio e a possibilidade de desenvolvimento do cérebro tornaram o homem responsável pelo ato de criar e inventar, o que nos permite concluir que a técnica é, em parte, resultado de nossa biologia.

Pode-se afirmar que a sétima arte não corresponde apenas ao nosso instinto ou interesse voraz por jogos de luz e sombra. O cinema é parte de nossa natureza porque remete à relação originária que temos com o mundo, um mundo de necessidades, árido, onde precisamos nos desenvolver e, para isso, sonhar. A vivência atual e cotidiana da tecnologia nos permite acessar o entorno de múltiplas possibilidades de vida, mas também de repressão, ameaças e dificuldades. Há, portanto, uma manipulação ideológica, que incorpora o simbolismo do poder e reforça ou sugere novas formas de ser a partir do sentido comum de cada época.

No escuro, a celebração homem-máquina também é o encontro entre seres humanos diante das luzes que atraem os olhares para a tela. Juntos, os espectadores submetem-se à experimentação coletiva do filme e, em situação de vizinhança com o outro, contemplam suas necessidades individuais, percebem a si mesmos e por perceberem a si, percebem ao outro. Conforme Silva (2004), além de sermos nós mesmos e reconhecermos o outro nas salas de cinema, a vivência mágica permite que sejamos alguém para além de nós, ao mesmo tempo

que continuamos a ser nós mesmos. O cinema cria mundos imaginários, subverte a realidade, permite a experimentação emocional, a desconstrução de costumes e a apropriação de novo hábitos.

Silva (2004) afirma que quem assiste ao filme tem acesso a um trecho do cinema composto por um conjunto ideal da soma virtual de todos os filmes. Sua projeção através da máquina cinematográfica permite que o observador sinta as emoções dos personagens como se fossem suas, visitando lugares sociais que não correspondem ao que vivemos quando as luzes se acendem. Quem vai ao cinema permite-se ter uma vida dupla, múltipla, em completa indistinção entre real e imaginário, verdadeiro e falso. Essa existência temporária em outro plano confere o extraordinário ao trivial, uma vivência temporária dentro do nosso mundo permanente. Não raro, reelaboramos tudo que foi experimentado durante a sessão fazendo com que os filmes migrem para nossa realidade a fim de nos ajudar a seguir o fluxo de tudo aquilo que está estabelecido em terra firme.

Através da produção de sentido, a linguagem fílmica expressa e produz memórias<sup>27</sup> das infinitas possibilidades de vida humana, formas do indivíduo, da sociedade. Fellini, que aos nove anos fazia espetáculos de marionetes feitas à mão, mais tarde, também enchia cadernos com desenhos tempestuosos de mulheres com seios enormes. Muito de suas habilidades, vestígios e heranças de marcas perceptíveis migraram para o seu processo de criação no cinema, já que seus personagens, roupas e maquiagem passavam, antes de tudo, pelas mãos do artista.

Por meio de estratégias engendradas para provocar a interpretação, as significações articuladas na mensagem fílmica nos colocam no lugar do outro, mas também nos permitem revisitar nossas próprias ânsias inconfessáveis, medos e prazeres, como acontece nos filmes de Fellini e Almodóvar. Almodóvar convoca nossas perturbações para restituir a ordem em mundos ficcionais onde os personagens têm presenças genuínas, misteriosas e sedutoras na trama. O diretor busca negar a existência das leis em seus filmes, como acontece com Ricky, que ao sair do sanatório, simula a imagem do homem socialmente normal para, logo depois, sequestrar sua amada em *Ata-me* (1990). Os excessos de um homem que assume seus desejos são relativizados diante da sinceridade em expô-los, fazendo com que o espectador, que participa afetivamente do filme, viva também a vida de Ricky, vivendo, ao mesmo tempo, seus próprios conflitos em estado que beira a hipnose.

---

<sup>27</sup> Para Silva (2015), a memória social é construída por vestígios, marcas perceptíveis, testemunhais e narrativas.

Em segredo e em paralelo, os espectadores, em coletivo, assistem a uma vida representada, íntima, por poderem vivenciá-la. A representação fotográfica da realidade torna o filme um fragmento do real que é multidimensionalmente conhecido durante a exibição fílmica. Por outro lado, a realidade nunca é, de fato, representada por meio da expressão do cinema. Aquilo que está tecido no texto fílmico se vale de signos que apenas querem dizer algo, já que, com efeito, não são os próprios seres e coisas que aparecem e falam.

Como demonstra Martin (2005), é essa ambiguidade que permite que o observador desempenhe seu papel completando o sentido do filme a partir de uma crença ingênua na realidade do real representado por meio dos signos empregados como elementos de linguagem. A forma de escrever do cinema se assemelha ao modo poético porque está repleta de significantes potenciais, multiplicados pela capacidade imaginativa de cada observador.

Em sonho artificial, o tempo acelera e se esgarça, os mortos voltam à vida, a memória ali representada acontece em perfeição mecânica. A alma da máquina fala à alma do homem porque ambas falam sobre imaginações da mente humana. Juntas, a essência da coisa representada e a interpretação do observador desembocam em um mundo cujo acesso se dá por meio de um evento desterritorializante. Cedemos ao onirismo do louco em *As Noites de Cabíria* (1957), ao excêntrico mistério de Letal em *De Salto Alto* (1991). Somos transportados para um mundo clandestino, experimentando e sentindo a vida do outro.

Cedemos intrincadamente às paixões dos fantasmas que se exibem na tela, participamos delas, extasiados, em prantos. Se perdemos um pouco de nós nas salas escuras quando percebemos o cinema como aparato condicionante do que vivemos, por outro lado, ganhamos um portal temporário para outras possibilidades de existir por meio da máquina-simulacro. Ao dar sopro aos seus personagens, permitindo comportamentos que desconsideram as normas sociais, Almodóvar se vale de um dos poderes que o cineasta possui. Se a vulgaridade humana é tecida nas histórias do invulgar realizador Fellini, nos damos conta dela porque reconhecemos em nós mesmos suas nuances e potencialidades.

## **2.2 Imagens encantadas e os sons da paisagem**

Em substituição às linhas escritas, estamos vivendo, conhecendo e admirando o mundo por meio das imagens - as superfícies imaginadas são a estrutura da mediação através da qual flui a mensagem que informa valores e conhecimentos. Não estamos tratando das imagens tradicionais, abstraídas de volume, ligadas aos fenômenos do passado. Nos referimos

às imagens técnicas<sup>28</sup>, que, ao contrário das imagens produzidas com desprezo pela profundidade da circunstância, agrupam pontos que formam superfícies, em um gesto produtor que comunga da codificação simbólica socialmente estabelecida.

Afirmar que a imagem desligada da tradição é um ruído não significa condenar o aparecimento das novas imagens. O novo serve ao conhecimento e à valoração, transforma o imaginário social, servindo como uma espécie de modelo para futuras aplicações e novas assimilações sociais. A concretização virtual e visível oculta o cálculo no interior da caixa preta dos aparelhos que produzem a cena. O processo não é transparente e ocorre antes de testemunharmos a junção dos elementos em acidente programado<sup>29</sup>. O que vemos na tela já foi visto, mentalmente, por quem a cria - no caso do cinema, o diretor.

Esse processo imaterial que se dá na mente do cineasta revela que o filme é composto por processos e etapas imateriais, que, aliadas à realização material desempenhada pela câmera, possibilitam o registro. Se as imagens técnicas são tentativas de unir os pontos à nossa volta e em nossas consciências, a união desses elementos pontuais corresponde à representação, tal qual Crary<sup>30</sup> se refere. Isso quer dizer que todo processo de materialização das imagens mentais, o processo de apropriação e expressão da imagem, que deixa de ser mental para ser material, pode ser entendido como representação.

Os filmes são representações porque saem das telas interiores dos diretores para as máquinas de cinema, para, a partir disso, acoplarem os corpos maquínicos aos corpos orgânicos dos espectadores, em completude. O processo inverso, quando as imagens técnicas do cinema se transformam em pensamento também acontece e é descrito por Silva (2004), que percebe a imagem cinematográfica como um diagrama legível, através do qual se pode ver a imagem, e por trás dela. Se a imagem é parte inerente ao homem é porque as imagens mentais fazem parte da estrutura da consciência humana.

Ao mesmo tempo em que são tão essenciais para nós, as imagens também são duplos, figurações do pensamento, emanações de ausências que refletem a presença das coisas no mundo. Para que um objeto esteja presente na mente é característico que ele esteja ausente exatamente no centro de sua presença. Como aponta Morin (2014, p. 41), a imagem mental é “uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência”.

---

<sup>28</sup> Pós-escritas, feitas de grânulos, *pixels*, pontos (FLUSSER, 2008).

<sup>29</sup> Para Flusser (2008), as imagens técnicas são materializações das imagens mentais do produtor de imagens.

<sup>30</sup> CRARY, J. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Contraditoriamente, ainda que a ausência de realidade exista nas imagens mentais, é possível que através delas tenhamos acesso a uma vida mais intensa que a própria realidade, pois chegamos às raízes de uma visão alucinada, transcendental, em que quanto mais potente é a subjetividade da imagem, maior é o fenômeno que corresponde à projeção, quando damos autonomia a elas, deixando-as habitarem nosso mundo para vivermos, ao mesmo tempo, o mundo delas.

As imagens estão na essência dos seres humanos porque estão vinculadas ao pensamento e dependem grandemente de nossos instrumentos da visão. O processo através do qual percebemos as imagens é, para Aumont (2002), a percepção visual, que se manifesta em todos os modos de relação entre o homem e o mundo. Esse processo se dá por meio de operações ópticas, químicas e nervosas que comunicam aos nossos olhos uma mensagem propagada por intermédio da luz. Para Silva (2004), o olho faz parte da imagem cinematográfica, pois é sua visibilidade - o que faz do cinema um produtor de realidades.

Quando Aumont (2004) compara o espectador de cinema ao viajante do trem, ele quer dizer que ambos sofreram a remodelação espaço-tempo com o surgimento dessas máquinas. O olhar do espectador que viaja é intimidado a buscar a verdade na ficção, em uma excursão ao imaginário, para o sonho, em um lugar onde praticamente não há inibições, onde os dias podem passar em segundos e não há distância que impossibilite a visita a qualquer lugar do mundo. Em parceria com as imagens, o imaginário do espectador atua num conjunto de trocas entre imagem concreta e virtual, produzindo certa indiscernibilidade entre fantasia e realidade.

Ainda que o imaginário seja composto pelas apreensões sociais, é também fruto de mentes individuais, que têm suas próprias experiências de vida, assimilações afetivas e motivações psicológicas. Contudo, é preciso ressaltar que a homogeneidade de significado e significado estrutural da imagem a distancia da arbitrariedade do signo para vinculá-la mais fortemente ao símbolo<sup>31</sup>, já que a coesão psíquica de algumas imagens tende à polarização de estruturas de imaginação, concordância de gestos e objetos, como explica Silva (2004).

A captação do mundo objetivo se dá a partir da imagem, alicerce principal do pensamento lógico, que só tardiamente se relaciona às palavras. As imagens simbolizam para animais de atitude simbólica, em um lugar especificamente humano, onde se manifesta a cultura e suas formas arquitetônicas. Ao contrário do que possa se pensar, um símbolo humano não se dá meramente em função de sua uniformidade, mas justamente por sua maleabilidade, uma vez que podemos usar diversos símbolos para nos remeter a um mesmo

---

<sup>31</sup> Pode ser entendido como a expressão de um conceito de equivalência.

pensamento, como reflete Cassirer<sup>32</sup>. É a possibilidade de expressar desejos ou ideias por meio dos mais diversos símbolos existentes o que torna o símbolo um elemento flexível e variável.

Para além da paisagem visual, o ambiente acústico também informa e simboliza. Schafer (1977) afirma que um ambiente acústico pode ser estudado tanto quanto a imagem. Naturalmente, a câmera detecta os pontos relevantes de um panorama visual de forma evidente, o que não acontece com o microfone, que, a partir de uma amostragem de pormenores, nos oferece uma impressão semelhante a do *close*. A imagem sonora, termo cunhado pelo autor (1977), corresponde a eventos ouvidos que têm aspectos significativos em função de sua individualidade, quantidade ou preponderância.

Os sons fundamentais de uma paisagem sonora, que equivale às informações sonoras de determinado ambiente, são criados por sua geografia e clima: trovão, vento, água, canto dos pássaros. Não raro, os sons fundamentais são tidos como tons básicos e não precisam de atenção, já que são entreouvistos e funcionam como fundo, numa comparação à paisagem visual. Os sinais, por sua vez, são sons destacados, funcionando como símbolos acústicos: apitos, buzinas, sinos e sirenes precisam ser ouvidos com cautela para serem interpretados pelo ouvinte. As marcas sonoras, mais uma definição de Schafer (1977), correspondem a um som que possui significado específico para determinada comunidade e por isso, possui qualidades próprias que o tornam especialmente significativo. Vejamos o relato da paisagem sonora feito por um estudante americano em terras brasileiras:

Rio de Janeiro. Vendedores ambulantes. Pregões nos mercados. Galinhas e pássaros vivos nos mercados. Homem andando em volta e matando as moscas em restaurante. Gelo sendo cortado dos blocos (não gelo moído). Carros e caminhões nas calçadas. Garis varrendo as ruas. Estranhos sons de discar o telefone, sinal de ocupado, som de chamada. Predominância de velhos carros, dos anos 40 e 50. Cantando e dançando nas ruas; música ecoando por toda cidade (Carnaval). Velhos elevadores manuais. Máquinas a vapor no campo. Silêncio total na classe quando entra o professor. Nenhuma máquina elétrica nos estabelecimentos comerciais e nos bancos. 250 mil pessoas gritando juntas em um estádio. Papagaios. Macacos. Corte de Jacarandá (Schafer, 1977, p. 295).

Ao fazermos a leitura, nos damos conta que evocamos imagens mentais, uma vez que imaginamos<sup>33</sup> a sonoridade do ambiente, as pessoas e objetos descritos. Os sons que aderem à nossa consciência são promovidos ao *status* de figura, por isso podemos afirmar que o

<sup>32</sup> CASSIRER, E. **Ensaio Sobre o Homem**. Uma introdução a uma filosofia da Cultura Humana. Ed: Martins Fontes, São Paulo, 1994.

<sup>33</sup> Produto e função do imaginário, próprio do que é a nova experiência (Durand, G. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997).

cinema, dispositivo sonoro e visual, invariavelmente se comunica conosco por meio de imagens, mental e materialmente. A associação dos recursos sonoros às imagens mentais também pode ser percebida ao observarmos a presença do silêncio: ele procura formas de figurar-se em nosso cérebro - seja assistindo a um filme diante do aparato cinematográfico ou em quaisquer outros momentos que possamos experimentá-lo conscientemente. Diante dos apontamentos, torna-se possível afirmar, sem desprezo à sonoridade, que a essência do cinema é a imagem em movimento.

As imagens dos homens e do mundo retroalimentam o imaginário. O dinamismo do imaginário é conferido pela imaginação, que, como explica Silva (2014), possibilita que o imaginário construa e seja construído. É nesse sentido que o cinema participa incisivamente do surgimento e desapropriação das formas de ser culturalmente estruturadas, uma vez que o real só é percebido por meio das representações em função da possibilidade de registro. Pode-se perceber o enlace entre o cinema, o corpo humano e a memória social destacando o fato em comum entre eles: todos são produtos e produtores de imagens, além de serem constituídos de memórias individuais e expressões técnicas.

Quando assistimos ao filme, a imagem mental que se projeta em nossos olhos se identifica com a realidade percebida por meio do ato da percepção, distinguindo-se da realidade imediatamente, ainda que à ela faça referência por meio da rememoração, como explica Silva (2004). Por meio das paixões perceptivas, do desejo de ver e de ouvir, duas pulsões percepçionantes que acessam os imaginários visuais e auditivos, o espectador é despertado para o prazer do próprio corpo em função da ilusão de presença dos objetos ausentes, fantasmagóricos na tela.

Quando estamos nas salas escuras, há algo de proibido em nosso voyeurismo, algo próprio da cena primitiva, aquela em que não se está propriamente à vontade. Ir ao cinema significa submeter-se às pulsões e exercitar o proibido. As representações expressas no cinema pela ação humana, ou seja, a transformação de imagens mentais em imagens materiais, configuram o encanto imagético para Morin (2014) e resultam de uma complexa reconstrução do indivíduo, ao mesmo tempo que o reconstroem.

Vivemos as fantasias cinematográficas como compensadoras do desejo, e, ao mesmo tempo, como estruturadas e estruturantes narrativas dos fenômenos sociais. As luzes da tela atraem nossos olhos porque são objetos que reconhecemos. Desejamos o que vemos no cinema porque o que ali se apresenta em écran também se mantém em ausência. A formatação e distribuição técnica das imagens se dão no contexto contemporâneo de sincronização social,

ainda que o pluri-semantismo da imagem possibilite interpretações imprevistas e inimaginadas.

### **2.3 O material do cinema**

Um filme se faz de várias imagens que produzem sentido quando colocadas em contato com outras. Esse encontro acarreta em um complexo jogo de símbolos, elipses<sup>34</sup> e implicações recíprocas previamente imaginadas por cada realizador que permite que o cinema seja um meio de comunicação e, portanto, de propaganda e informação, sem que isso comprometa o seu radical caráter artístico. Se o filme é uma obra de arte, os estudos da estética frequentemente interessam aos pesquisadores de cinema, o que coloca o filme, no que se refere à estética, no mesmo patamar da fotografia, do quadro, do teatro, da música ou livro.

A linguagem de arte é organizada em elementos significativos no cerne de combinações reguladas em função da imagem, que constitui o elemento base da linguagem cinematográfica. Conforme Martin (2005), o gene da imagem é profundamente ambivalente por ser registrada por um aparelho que reproduz fidedignamente a realidade que lhe é apresentada, contudo, o resultado dessa produção técnica é capaz de corresponder existencialmente a diversos níveis de realidade. Associada aos sistemas de significações sociais oriundos de todos os cantos da cultura, a imagem cinematográfica se comunica com o imaginário do espectador, visitando lugares íntimos, do desconforto e do êxtase.

O movimento é a característica fundamental da imagem fílmica que, junto ao som, restitui ao ambiente os seres e os sentimentos que desfrutamos na vida real. Por suscitar um sentimento de realidade, por mais que a imagem cinematográfica se reporte ao passado ou a projeções futuras, ela encontra-se sempre no presente e só nos faz notar o desnível temporal a partir de sua interrupção.

Na qualidade de estilhaço da realidade exterior, a imagem do filme se oferece ao presente de nossa percepção, inscrevendo-se no agora de nossas consciências, assim como acontecem com os sonhos, pesadelos e alucinações. O grande número de imagens fixas, chamadas fotogramas, seriadamente dispostas em uma película transparente, quando passam com certo ritmo pelo projetor, dão origem às encantadas imagens em movimento que nos levam ao encontro do outro, mas, sobretudo, de nós mesmos.

---

<sup>34</sup> Fazer-se compreender por meio de sugestões e meias palavras (MARTIN, 2005).

A força quase mágica que nos dá uma visão absolutamente específica do real e os sons - que reforçam o poder de penetração da imagem - nos faz alcançar os fantasmas da tela e, sem conflito, permitimos que as projeções acessem a corrente de nossa consciência pessoal. A câmera, em seu papel de agente ativo do registro, cria a realidade fílmica a partir de sua libertação, de sua emancipação artística e criadora. Como nos mostra Martin (2005), durante muito tempo ela manteve-se fixa, imóvel, como na perspectiva do observador na plateia do teatro, até que em 1896 o *travelling* foi criado, possibilitando que a câmera, assim como o olho humano, fosse móvel. Naturalmente, existe uma série de fatores que condicionam a expressividade do cinema: os enquadramentos, planos, ângulos de filmagem e movimentos de câmera.

O enquadramento é o primeiro aspecto da participação criadora da câmera na transformação da realidade exterior em matéria artística. Trata-se de como o produtor de imagens organiza o fragmento do real para representá-lo de forma idêntica na tela, seja para deixar determinados elementos da ação fora de quadro, para mostrar apenas um pormenor simbólico ou para alterar o ponto de vista do observador. Em *Volver* (2006), Almodóvar enquadra Sole e o porta-malas do carro, o que pode simbolizar as lembranças da relação tempestuosa que a personagem tem com o fantasma de sua mãe. Tê-la carregado como uma bagagem clandestina ou um cadáver oculto traz à tona a forma secreta, mentirosa e quase criminal com que os personagens se reencontram na trama.

**Figura 1** - Enquadramento que apresenta pormenor simbólico



**Fonte:** cena do filme *Volver* (2006)

Outro recurso utilizado para produzir a realidade fílmica por meio da adequação entre a dimensão dos conteúdos materiais e dramáticos do filme são os planos, que, para Aumont (2008), correspondem a um conjunto de condições como dimensões, quadro, ponto de vista, duração, ritmo, movimento e a relação com outras imagens. O plano de conjunto, por

exemplo, assume um significado psicológico interessante, já que é capaz de tornar a silhueta de um homem minúscula na tela - o que remete à solidão humana e sua vulnerabilidade. Escolher um plano implica, basicamente, em determinar a distância da câmera para o objeto.

Os ângulos de filmagem também podem adquirir significados em particular, como é o caso do plano contra-plongée, que capta as imagens de baixo para cima e dá a impressão de grandeza e triunfo aos indivíduos que são fotografados. O plano *plongée*, inversamente, é captado de cima para baixo, podendo simbolizar uma certa inferioridade moral daquele que é representado no nível do solo. Os ângulos do plano também podem distinguir os pontos de vista subjetivos, ou seja, aqueles atribuídos ao personagem em ação, e os objetivos, que remontam o olhar do espectador. Em *A Doce Vida* (1960), Fellini usa o *plongée* para expressar a entrega de Nadia durante o *streap-tease*. Ela deixa-se no chão, assumindo a postura de um ser sub-reptício, julgável aos olhares curiosos, sem nenhum pudor.

**Figura 2 - Plano *plongée***



**Fonte:** cena do filme *A Doce Vida* (1960)

Os movimentos de câmera também desempenham funções específicas da expressão cinematográfica. Elas podem ser meramente descritivas, dramáticas - quando o movimento em si próprio tem uma significação como tal - ou ainda, coreográficas, que, como explica Martin (2005), desempenha um papel análogo ao da montagem, conferindo ritmo próprio ao filme. Quando não desempenham propriamente um papel descritivo, podem desempenhar a função de penetração no mundo ficcional apresentado ou ainda exercer a função encantatória, quando os movimentos de câmera correspondem no plano sensorial aos efeitos da montagem<sup>35</sup> rápida sobre o plano intelectual.

---

<sup>35</sup> Sistematização dos planos de um filme conforme determinadas condições de duração e ordem (MARTIN, 2005).

Uma vez que já tratamos dos caracteres fundamentais da imagem no cinema, faz-se necessária uma breve reflexão acerca dos elementos materiais que participam da criação cinematográfica, mas que não lhe são exclusivos: referimos-nos à iluminação, figurino, maquiagem, cenário e interpretação. A iluminação é dificilmente analisável, pois não se impõe diretamente aos olhos do espectador principiante, além do que, em função da preocupação de grande parte dos filmes em manter a concepção realista, existe a tendência de suprimir seu uso exacerbado. Fato é que a iluminação ajuda na criação da atmosfera desejada, produzindo efeitos diversos por meio de luzes anormais ou excepcionais, podendo revestir-se de valor simbólico por meio de fontes de luz violentas ou sombras profundas. Fellini, na cena<sup>36</sup> abaixo, utiliza uma luz que incide na região dos olhos de Julieta justo no momento em que ela obtém a comprovação da traição do marido por parte do detetive.

**Figura 3 - Iluminação simbólica**



**Fonte:** cena do filme *Julieta dos Espíritos* (1965)

Os figurinos também fazem parte do arsenal de elementos da expressão fílmica, ainda que sua utilização não seja essencialmente diferente do emprego realizado no teatro. O figurino pode ser aproveitado para valorizar gestos ou traços psicológicos dos personagens, podendo significar qualquer coisa em função da harmonia ou contraste do que está em quadro. Martin (2005) divide os figurinos no cinema em realistas, tais quais o da realidade histórica representada; para-realistas, quando a preocupação com a beleza e o estilo supera o rigor realista; e simbólicos, que traduzem tipos sociais, estados mentais e informações acerca do psiquismo do personagem, como é o caso da sensacionalista e conturbada Andrea Caracortada em *Kika* (1993).

---

<sup>36</sup> Concordamos com os apontamentos de Moura (MOURA, C. B. **A construção plástica dos personagens cinematográficos:** uma abordagem feita a partir da obra de Federico Fellini. 2010. 193 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo).

**Figura 4 - Figurino simbólico**

**Fonte:** cena do filme *Kika* (1993)

A maquiagem, assim como a vestimenta, intensifica ações e falas por meio de suas formas e cores, contribuindo para a construção da cena contemporânea. Stanislavski<sup>37</sup> contempla a fabricação da maquiagem com psicologia, enquanto o ator medita sobre a alma e a vida do papel. A exemplo das antigas máscaras de teatro gregas, um dos primórdios da maquiagem, este elemento que mais se aproxima da expressão dos personagens pode vir a desempenhar papel preponderante na encenação. A maquiagem dramática dos olhos de Lúcia, em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), contrasta com as cores leves do figurino, sugerindo o desequilíbrio emocional da personagem excêntrica, tipicamente almodovariana.

**Figura 5 - Maquiagem dramática**

**Fonte:** cena do filme *Mulheres À Beira De Um Ataque De Nervos* (1988)

Quer sejam interiores ou exteriores, os cenários podem ser reais ou construídos em estúdio por necessidade econômica ou intenção simbólica. Quando realistas, bastam-se em função de sua própria materialidade. Já o cenário impressionista, geralmente natural, se dá no intuito de refletir o estado das personagens. O expressionista, por sua vez, é criado quase

<sup>37</sup> STANISLAVSKI, C. **Manual do ator**. São Paulo, SP: Ed. Martins Fontes, 1989.

sempre artificialmente a fim de coadunar com a dominante psicológica da ação. Os mares, em Fellini, plásticos ou naturais, associam-se ao espírito dos personagens, por vezes simbolizando libertação, saudade, rompendo limites da agonia em uma espécie de epifania transcendental.

Mais um meio disponível à criação do mundo ficcional do cineasta é a interpretação dos atores. No cinema, esse elemento se associa à fotogenia e pode ser classificado em representação hierárquica, que é voltada para o sobrenatural e o épico; estática, que se baseia na presença física do ator em função de elementos da tradição cultural; dinâmica, que reflete a exuberância dos comportamentos; frenética, que implica nos excessos verbais e gestuais; e excêntrica, que tem como objetivo exteriorizar a radicalidade das ações e emoções encenadas.

Tanto os elementos específicos como os não específicos do cinema produzem sentido, o que faz do filme uma obra de arte que pode ser lida em vários níveis, a depender do grau de sensibilidade, repertório e imaginação do espectador. A composição simbólica da imagem e dos sons se dá quando o realizador reúne, mais ou menos arbitrariamente, fragmentos de realidade que, em confronto, significam mais do que o seu simples conteúdo material.

No universo pluridimensional do cinema, as possibilidades da expressão simbólica fazem despontar significados secundários, para além do conteúdo evidente da imagem e sons. A montagem, tida por Martin (2005) como o elemento mais específico do cinema, é partícipe do processo simbólico pois organiza a disposição dos planos de modo a fazer as ligações entre um plano e outro, produzindo efeito direto no encontro de duas imagens.

Os sons também são elementos da montagem e configuram-se como elementos afetivos capazes de exprimir contrapontos, aperfeiçoar e desenvolver a montagem visual, em uma espécie de osmose perceptiva. Em contraste ou contraponto à imagem, de maneira realista ou não, os sons podem corresponder a uma fonte visível no écran ou fora de campo, assumindo valor simbólico. Martin (2005) reparte os fenômenos sonoros em ruídos e música, sinalizando que o som não desempenha sempre o papel simples de complemento da imagem, já que a montagem permite efeitos mais ousados, principalmente a partir da não coincidência. Sob o ponto de vista da linguagem fílmica, os símbolos, que podem ser visuais ou sonoros, tendem a ganhar, para além da evidência realista, valores muito mais largos e profundos.

O cinema, que para Baudry<sup>38</sup> assume uma relação metafórica com a caverna de Platão, é uma máquina de simulação que se equilibra sob feixes ideológicos, psicológicos, culturais, econômicos e materiais que submetem o sujeito, a linguagem e a percepção aos fundamentos

---

<sup>38</sup> BAUDRY, J.-L. *L'effet Cinéma*. Paris: Albatros, 1978.

da representação do mundo. A plenitude ilusória provocada pela máquina ampara-se na reificação da imagem que, por meio da ocultação de seu processo de produção, assume valor ideológico agregado em função do espectador que se encontra em estado semi-onírico diante dos fenômenos imaginários.

Os efeitos do cinema ressoam nas salas escuras e fora delas, na televisão, internet, fotografia. Este poderoso dispositivo repercute socialmente, atinge as palavras, os afetos, os pensamentos, os corpos. Em total adversidade e completude, o imaginário, que é ausente, se torna visível em uma não presença proporcionada pelas miragens cinematográficas que, por meio de suas dimensões arquitetônicas e técnicas, criam e destroem modelos de representações institucionais.

O cinema começa no indivíduo e para ele retorna. Como cerne das apreensões do mundo através da representação, o corpo também é representado, vivendo e atuando por meio da cultura. No tempo e no espaço, se expressa e é registrado, produz e é produzido por memórias através de ligações simbólicas que se dão por meio do ato comunicativo. A carne humana, que claramente não é só imagem, recebe os efeitos ressonantes da simulação hipnotizadora das máquinas de cinema que apresentam as mais diversas experimentações e tendências estéticas.

Mcluhan<sup>39</sup> nos mostra que o cinema, através de suas ferramentas e técnicas, permite que o corpo humano tenha suas capacidades estendidas, produzindo um bios sobre o mundo da vida. Os dados altamente saturados da tela atingem o olho do espectador, os estrondos sonoros invadem os tímpanos. A relação entre os corpos do realizador, do espectador, do filme e da máquina é inegável, tanto quanto a participação do corpo humano como condição fundamental para a experiência - que é complexificada a partir do acoplamento tecnológico cada vez mais íntimo.

Negar a importância do corpo em nossa existência seria negar a morte; esse é o papel da cultura, conferir-nos ares de permanência. Em busca de uma experiência transcendental que desvie, ainda que temporariamente, do problema do tempo e da morte, vivemos, diante das telas, a vida do outro para morreremos momentaneamente em nosso mundo velho. Ao vivermos a vida do outro, contraditoriamente, percebemos as diferenças de ser alguém que não se é. Nesse momento, somos levados, veloz e intensamente, àquilo que somos. Há muito de Almodóvar e Fellini em nós, há muito de nós nas obras dos cineastas.

---

<sup>39</sup> MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**: understanding media. São Paulo: Cultrix, 2005.

### **3 O OBJETO DE EXPERIÊNCIA DOS SERES VISÍVEIS**

#### **3.1 Corpos do contemporâneo**

Assim como o coração está no organismo, o corpo está no mundo, alimentando-o, mantendo o espetáculo dos seres visíveis continuamente em vida. O objeto de nossa existência, ao mesmo tempo em que se volta para os estímulos, deles se desvia para retornar ao seu centro. O corpo é esse estranho objeto que utiliza partes de si como simbólica geral do mundo e, ao mesmo tempo, é através do qual podemos frequentar, compreender e encontrar uma significação para o mundo onde vivemos. O corpo próprio é, ao mesmo tempo, objeto constituído e constituinte em relação a outros objetos, constrói o meio e por ele é construído.

Nas artes, a presença do corpo se faz em toda a existência do ser humano enquanto produtor e criador de imagens. Ele sempre foi e continua sendo representado por meio de símbolos, traços dos mais diversos tipos de linguagem - como os corpos cinematográficos de Fellini e Almodóvar, tantas vezes representados figurativamente em pedaços através do plano detalhe. A matéria de que somos feitos está em constante construção e desconstrução ao longo da história, mudando de estado sempre que há ação.

Toda informação que chega ao corpo entra em negociação com as informações preexistentes, como um sistema que interage com o ambiente. Longe de ser um produto acabado, porque não há aspectos que lhe possamos discernir próprios, o corpo não pode ser considerado natural, já que mesmo despido, isento de adereços, está repleto da cultura. Greiner (2005) considera que nem mesmo o corpo livre de artifícios, como maquiagem ou tintura para cabelos, é exclusivamente natural porque a contaminação simultânea entre os sistemas simbólicos do corpo biológico e da cultura são inevitáveis.

A troca de informação que constitui o processo de construção do corpo resulta em uma existência ímpar, individual, que se constrói em determinado tempo e lugar. Objeto da biologia, das expressões psicológicas, dos fantasmas culturais, e, sobretudo da história, o corpo é o lugar da realidade multifacetada. Assim como a língua, os corpos estão avassalados à gestão de determinada sociedade, construindo e ultrapassando a própria estruturação social. Os códigos da cultura se imprimem no corpo, registro das habilidades tecnológicas e limites científicos próprios de cada época. Assim, fabrica-se o material humano ao longo do tempo.

O culto contemporâneo ao corpo é resultado das repressões que lhe foram constringidas ao longo dos séculos, mas também da interiorização das novas formas de

controle de conduta. Os modos de controle do corpo, estruturadas em pilares técnicos e científicos, se dão paralelamente às novas obrigatoriedades normativas e suas incertezas, riscos e mistérios. Os avanços da medicina possibilitaram o coração transplantado, mas até que ponto podemos considerá-lo um indicador emocional próprio de cada indivíduo? Os órgãos doados, vendidos, roubados ou transplantados ilustram a dispersão corporal que incita discussões bioéticas que respingam sobre debates religiosos e políticos de outrora. A exemplo disso, em *A Pele Que Habito* (2011), Almodóvar representa a síndrome de Frankenstein, quando trata do transplante de órgãos que nasceram fora do corpo e parecem não ter alma.

A desumanização aparente de nosso tempo também encontra refúgio nos corpos obesos ofuscados e desmerecidos de justiça social. O excesso carnal dos gordos, facilmente reconhecido nas prostitutas de Fellini, contraria a leveza, lisura e velocidade dos indivíduos que se tornaram atletas, modelos que aliam tecnologia à estetização dos gestos para alcançar a graça. A multiplicidade de imagens condensadas na mídia exhibe o reino das superfícies lisas, das peles milimetricamente projetadas pela modernidade científica. Os corpos midiáticos, livres de gravidade, são apenas imagens que nos afetam sem sequer nos imitar ou nos repetir.

Historicamente, as anatomias consideradas defeituosas encontraram correção por meio da técnica para salvar a aparência, comprimir e sustentar o corpo. No século XVII, a cirurgia passa a multiplicar as variações de aparelhagens corretivas - os espartilhos e tutores, maquinaria para correção postural, são empregados para casos de acidente ósseo ou articular, mas também serviram para pressionar pacientemente as deformações do corpo a fim de refazer a simetria. Já nessa época, o processo curativo busca contrabalancear as deformidades do corpo, que é percebido como um conjunto ramificado conforme as leis de uma estética harmoniosamente geometrizada.

Durante a segunda metade do século XVIII, Sant'Anna (2005) assinala o surgimento da categorização de novos desvios, essencialmente de origem muscular. O excessivo relaxamento, as assimetrias dos músculos passam a exigir - ao invés do trabalho investido na imobilidade do corpo - tratamentos cuja anatomia humana passa a exercer força sobre os engenhos e dispositivos. Ao invés de receber pressão, o corpo passa a exercê-la em função de um novo entendimento acerca das eficácias corporais.

O final do século XVIII traz consigo a estigmatização dos corpos presos em espartilhos, já que a rigidez e a afetação da postura do nobre tornaram-se excessivamente antiquadas. Com as mudanças de concepção acerca dos espaços de trabalho e das funções da carne, percebe-se claramente no século XIX o processo de maquinização da estrutura física,

que passou a aplicar forças previamente orientadas e contabilizadas sobre os aparelhos. Os velhos mecanismos de contenção impositores de antigas pressões pedagógicas exercidas sobre a anatomia, dão lugar às atividades formadoras a favor da robustez da aparência por meio de movimentos mecânicos pouco relacionados às gestualidades do dia a dia.

A nova cultura do corpo não se vê mais na cerimoniosa instrução dos livros de civilidade, mas nos escritos de higiene que passaram a solicitar as forças corporais como meios de medir os vigores. A nova codificação dos corpos é outorgada pela valorização orgânica das forças humanas frente à rigidez calculada. Ainda que essas proposições remotas tenham estabelecido pedagogias corporais até hoje aceitas, percebe-se o triunfo das educações que planejam o crescimento do vigor da anatomia humana, onde o domínio e controle interiores predominam.

Nas culturas do Ocidente o corpo humano está fundado no arremate da carne sobre ela mesma. Ele é veículo da individualização, fronteira da identidade pessoal - emaranhar a esta ordem simbólica que firma a posição de cada indivíduo na tessitura social é desconsiderar os limites distintivos do fora e do dentro, de si e do outro. Aqueles que ousam acrescentar ou subtrair elementos para além do comum aos seus corpos, os que apresentam mutilações ou deformidades em sua matéria, destinam-se a uma existência discriminada pelos que testemunham sua diferença.

O imaginário social aponta para o fato de que as alterações corporais implicam na alteração moral do homem - abrem-se possibilidades infindáveis para a passagem a outros tipos de humanização autorizados pelo julgamento do olhar do outro. Apenas os corpos comuns desfrutam do privilégio aristocrático da discrição, já que não estamos materializados senão por meio das formas de nossa anatomia colocada no mundo. Qualquer modificação estrutural dos organismos induz a outras definições da humanidade.

A definição de nossos corpos é traçada pelos limites da carne que nos compõe. Reconfigurar os componentes dessa estrutura por meio de acréscimos ou recortes implica na alteração do símbolo social que, ameaçado sob sua forma, afeta simbolicamente o vínculo social. As extremidades do corpo delimitam sua escala na ordem moral e significativa do mundo, tirá-las do comum engaja perturbações introduzidas em sua coerência. Portanto, os excessos corporais, como a adiposidade abundante dos obesos, fazem destes indivíduos transgressores - já que eles parecem violar constantemente as regências sociais do comer, do trabalho, do lazer, do esforço, do controle de si.

A obesidade nos faz pensar a respeito da violação das normas de distribuição dos alimentos, de forma que os corpos gordos estão sob a constante e implícita acusação de subverter os fundamentos da organização social, o que os remete à animalidade. O excesso de peso implica na cobrança social, que reivindica a restituição coletiva do que lhe foi usurpado - por isso os gordos são coagidos a restituir o que devem à sociedade por meio da zombaria e do espetáculo que acontece, muitas das vezes, em seu próprio detrimento. Os obesos que não realizam essa troca simbólica são tidos como malignos, associados às diversas nuances da mitologia negativa representadas pela figuração grotesca do ser feroz e perverso. A voracidade desses seres ultrajantes os aproxima do personagem do bicho papão, que se delicia da carne e sangue de outrem.

O volume dos corpos vastos se opõe à velocidade, palavra que figura desde meados do século XIX nas competições esportivas. Em 1909, o manifesto lançado por Filippo Marinetti<sup>40</sup> - que acentua a necessidade de acelerar o movimento dos corpos - inspira o trabalho de fotógrafos futuristas na desmaterialização da anatomia, substituindo a duração de captação da imagem pelo instante. Sant'Anna (2001) explica que pelo menos desde a década de 1920 as sociedades ocidentais passam a abominar os gordos, dedicando ares de admiração apenas aos esbeltos.

É importante que se diga que a magreza excessiva, por outro lado, também causa repulsa - já que gordos e magros não são, via de regra, vistos da mesma maneira. Antigos desafetos pela magreza convivem com a ojeriza pelos gordos, especialmente quando os magros comem de tudo sem nada reter em seus corpos. Simbolicamente, o magro é mesquinho, pois esconde os resultados de seu grande apetite. Surge, então, a desconfiança de que o magro é ruim, avarento e corruptor das normas de repartição dos alimentos.

O corpo doente também assume outros significados em função das novas relações entre o homem e a tecnologia. Sant'Anna nos diz que quando a anestesia surgiu, em 1846, o corpo doente, que sente dor, não exerce mais, por meio da enfermidade, o seu papel enobecedor. Resistir bravamente à dor não aprimora mais o caráter, visto que a dormência possibilitada pela anestesia permite o alargamento dos limites de cada corpo. A medicina e os avanços tecnológicos fizeram com que o discurso sobre a dor se tornasse cada vez menos tolerável. Resta-nos saber se as novas tecnologias serão capazes de curar os recentes receios e expectativas dos pacientes e especialistas: a potência técnica ainda não é capaz de nos livrar

---

<sup>40</sup> O poeta italiano publicou seu Manifesto Futurista no jornal francês *Le Figaro*, proclamando a ruptura do homem com o passado para assemelhá-lo à máquina, ao dinamismo e à velocidade do século XX.

definitivamente dos acidentes e das doenças, mas será capaz de retirar dos corpos debilitados o ar obscuro e antinatural que a contemporaneidade lhes atribuiu?

A densidade da matéria deteriorada também se faz nos corpos velhos, que não servem ao perfil leve da anatomia esguia coagida pelos elixires que descongestionam e aceleram as funções orgânicas. Velhas máquinas não têm disposição para trabalhar mais rápido, transformar prontamente os alimentos em energia produtiva. O aspecto termodinâmico dos organismos que funcionam como motores a todo vapor combina o viço desses corpos à redução dos volumes e das dobras. O modelo adolescente dos corpos ideais veste-se de uma moda aerodinâmica, simples combinações de linhas sobre superfícies planas que oferecem ao observador formas que não se demoram no passeio do olhar.

O automatismo e a juventude dos corpos que oferecem cada vez menos resistência ao ar são valorizados com a emergência das *lingeries* e dos cabelos fáceis de pentear. Sant'Anna (2001) nos diz que mesmo antes dos anos 1920, o cinema de Hollywood já trazia adolescentes representando papéis de adultos, num desfile de rostos livres das marcas do tempo, ágeis, frescos - como a bela face de Louise Brooks, que interpretou Lulu em *A Caixa de Pandora* (1929), filme alemão. Os cabelos rigidamente curtos emolduram o rosto sinteticamente belo da jovem, que paira sobre o pescoço nu e alongado. O alongamento, a rejeição ao acúmulo de curvas, o polimento e a leveza se fazem presentes nas roupas, nos objetos de uso pessoal.

A matéria humana passou a ser recorrente campo das investigações médicas, da biotecnologia e dos investimentos de mercado em perspectivas opostas - se por um lado cultua-se a estética e a saúde do corpo, por outro, despreza-se a fragmentação do organismo na dispersão de genes, células, órgãos. Sabemos que, a todo o momento, o corpo é redescoberto sem nunca se revelar inteiramente. A potência humana de manipular a vida e a natureza conquistada na modernidade exigiu que os nossos corpos fossem libertados da vontade divina, nos oferecendo voo livre por sobre as fronteiras de gênero e de espécie.

A infinita liberdade de manipulação dos corpos nos permitiu conviver com seres pós-gênero. Haraway<sup>41</sup> nos diz que o fim das delimitações entre cultura e natureza não é o marco do final do século XX, mas sim a transição veloz entre o que já existe de híbrido na tecnologia, biologia, no real e no virtual. As últimas descobertas da biotecnologia desconstruíram os muros erguidos em torno das singularidades biológicas dos seres vivos para estabelecer pontes entre homem e máquina, homem e mulher, homem e animal. Ao diluirmos essas fronteiras, estamos constituindo um novo entendimento a respeito do indivíduo.

---

<sup>41</sup> HARAWAY, D. **Modest Witness of Second Millennium**. Nova Iorque: Routledge, 1997.

### 3.2 As múltiplas possibilidades de existir

Nós realizamos a utopia científica e ela também está em renovação porque é multidimensional. Conforme Morin<sup>42</sup>, estamos percebendo que o conhecimento científico ultrapassa a complexa dialética entre a filosofia e o progresso, rompe fronteiras, abandona a especialização das disciplinas, dialoga entre complementaridade, antagonismo, imaginação e racionalismo. Durante muito tempo, julgou-se o universo como um ecossistema totalmente conhecível, impecável, mas o enriquecimento de nosso entendimento sobre ele desemboca no enigma de sua origem e de seu futuro.

Assim como o conhecimento que produzimos, estamos nós embebidos de um espírito cultural e histórico, de nossos paradigmas e ideologias. O que se revela aos olhos do homem é sempre uma das verdades, diante de todas as verdades do mundo. Os múltiplos aspectos culturais que flutuam sobre os mais variados campos da existência humana interferem no modo como nos enxergamos e somos representados. Vivemos uma realidade aberta, incompleta, que permite as existências mais variadas. Trata-se da liberação corporal, da transformação de nosso aparato físico, pulsional, temos a necessidade de nos desenvolver em muitas direções. E é a cultura que vai nos dar as possibilidades de existir de múltiplas formas, em distintos círculos culturais para, dentro de cada círculo, viver conforme suas subculturas.

A definição aristotélica do ser humano como animal cidadão ou político era referente ao contexto das cidades gregas, onde as mulheres e os escravos estavam excluídos como membros plenos. Esses, não tinham direito ao voto ou à palavra: as mulheres estavam fechadas nos apartamentos, os escravos eram apenas criaturas destinadas ao trabalho compulsório. Goffman (1978) nos diz que foram os gregos que criaram o termo estigma. A terminologia é empregada para designar os sinais corporais marcados a fogo ou à lâmina, que serviam para comunicar o fato do portador ser um escravo, traidor, criminoso, pessoa ritualmente poluída, que devia ser evitada, sobretudo em locais públicos. Os meios de categorizar as pessoas são estabelecidos pelos ambientes sociais e a difusão da cultura abriu um caminho libertador para aqueles que se atrevem a desafiar as normas, buscando a redefinição da consciência individual, ainda que ela se reporte à consciência social.

As sociedades humanas encontram formas de classificar as pessoas mediante atributos considerados comuns e naturais para os membros de grupos específicos. Os estigmas, marcas simbólicas presentes ou não no aparato físico, são meios de comunicar a identidade social de

---

<sup>42</sup> MORIN, E. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

alguém. Goffman (1978) menciona três diferentes tipos de estigma: as abominações do corpo; as culpas de caráter; e os estigmas tribais, de raça e religião. Para o autor, as marcas simbólicas configuram a deterioração identitária e fazem dos estigmatizados indivíduos que afastam os demais.

Ao passo que Goffman se reporta aos tempos da escravidão na Grécia para tratar da forma como os humanos se relacionam e se classificam, Paris (2002) nos apresenta uma visão mais atual do indivíduo contemporâneo: voltada para o projeto individual a partir da radical implantação da liberdade de transitar, uma vez que não possuímos natureza fixa. Se nossa realidade é algo que necessariamente devemos conquistar, são as nossas escolhas que nos realizam e escolher aceitar os desvios normativos como parte indissociável do ser humano significa compreender sua essência dispersa, antagônica e complexa.

No sentido contrário aos projetos individuais para onde tende o homem, há forças que reprimem e alienam, como é o caso do consumo e da informação, que convergem para o fortalecimento de padrões imagéticos, das maiorias satisfeitas e dos normais aos quais se refere Goffman (1978). Nesse sentido, os aparatos midiáticos, parte de nossa natureza, sociedade e cultura, propagam discursos pelos mais diversos meios de comunicação, contribuindo fortemente para o entendimento dos mecanismos de organização social.

Em interface com a Antropologia, Psicanálise, Sociologia, Filosofia e Comunicação, os discursos midiáticos e os estigmas sociais se comunicam. Estamos tratando de um fenômeno específico das mídias (SOARES, 2009) que opera construindo e desconstruindo as grandes narrativas e os estereótipos associados às marcas simbólicas - o que nos faz refletir sobre o modo como as subculturas operam no interior dos círculos sociais e como as marcas simbólicas de cada grupo se associam a um padrão estereotipado de seres humanos.

Os estigmas, que podem ser um sinal infamante ou aspecto natural do corpo, provocam distinção e isolamento, mas, ao mesmo tempo, reúnem os possuidores do mesmo atributo. Os estereótipos, imagens ou comportamentos vinculados a cada grupo de estigmatizados, se dão no processo estereotípico, num contexto de gravação e reprodução, uma espécie de chavão que, de maneira recorrente, se dá em discursos jornalísticos, nas representações audiovisuais, na publicidade. Os estereótipos são identificáveis a partir de relações que estabelecemos entre determinadas posturas e modos de ser através dos quais, automaticamente, enquadrados as pessoas em categorias previamente definidas.

Os seres detentores das marcas de diferença podem ser alvo de preconceito, que depois de socialmente instituídos e individualmente internalizados, passam a existir

independente dos estigmas que possam tê-lo originado, podendo gerar ódio e aversão. Soares (2009) nos diz que o conjunto de estigmas sustenta o estereótipo e o preconceito. A partir da perspectiva de que os atos de discriminação segregam e incompatibilizam os possuidores das marcas distintivas, é importante entender como o cinema de Fellini e Almodóvar caracteriza e representa o campo multifacetado dos estigmatizados através de suas narrativas.

De maneira geral, os estigmas sociais, aqueles propagados nas mídias, trazem em sua base uma grande narrativa que os sustenta, temas ao longo da história que podem modificar-se também a partir de discursos midiáticos desviantes, que recobrem os discursos dominantes. O cinema traz possibilidades para pensarmos os estigmas e os estereótipos a partir de uma perspectiva humanista, é o que fazem os diretores Fellini e Almodóvar. Ambos desconfiguram o socialmente estabelecido, quebrando expectativas ao romperem as associações entre estigma e suas representações predominantes.

Ao considerarmos as tramas de *8½* (1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), é importante perceber que a imagem, a figuração, esse duplo que tem forte ligação com o estereótipo, desconstrói nosso imaginário, atuando de modo a reconfigurar as hierarquias entre os grupos sociais representados. Soares (2009) explica que as obras que tematizam os estigmas podem apresentar os estigmas de reforço, que mantém os lugares sociais culturalmente estabelecidos a determinados grupos na trama, ou os estigmas de transposição, que, por sua vez, deslocam estes lugares em função da narrativa. As filmografias dos cineastas apresentam a indubitável presença dos estigmas de transposição, o que poderá ser constatado a partir da análise das amostras fílmicas em nosso estudo.

Certamente as salas escuras são capazes de nos revelar indícios do modo como incluímos e excluimos indivíduos em determinados grupos. A subversão desses limites pode ser vista em produções que desconfiguram padrões imagéticos e nos levam à uma reflexão mais complexa acerca do quanto podemos transitar entre círculos sociais ou mesmo ressignificá-los. Se as formas de vida humana são plurais, nos resta descobrir a melhor forma de lidar com nossas incompletudes e singularidades, hiatos e ausências.

### 3.3 Abertos e irregulares

Ao cinema, que é também fusão da arte com a tecnologia, jamais pode ser negado o potencial técnico de produção e realização de fenômenos estéticos. Considerando a Estética<sup>43</sup> como um campo geral que inclui todas as categorias pelas quais os artistas e os pensadores trafegam - dentre elas o Belo, caracterizado pelo senso de medida, também chamado de clássico - percebemos o incurso das produções cinematográficas de Fellini e Almodóvar ao Feio<sup>44</sup>, ao horrível, ao monstruoso. Se a estética europeia é a exposição das reações psíquicas diante da Arte Clássica, percebe-se o descumprimento da fruição serena e tranquila do gosto clássico nas filmografias dos cineastas.

Como já dissemos, nota-se que a tematização dos estigmas sociais se dá nas obras de Fellini e Almodóvar, invariavelmente, pela representação de situações em que o corpo representado se associa ao grotesco, categoria estética que Sodré e Paiva (2002) demonstram abarcar toda sorte de combinações desastrosas, que provocam deslocamentos espalhafatosos de sentido pela exploração de situações absurdas, da animalidade, da representação das partes baixas do corpo e seus dejetos.

A repulsa e o estranhamento do gosto é algo que se fez presente na Antiguidade e também se dá nos tempos modernos. Como uma constante supratemporal, o grotesco atravessa tempos diversos, o que pode ser percebido na antiquíssima identificação mítica e figurativa do homem com animal, tão recorrente nas fábulas e nos sistemas morais. Não raro, o excremento é uma metáfora para o rebaixamento de valores relativos à moralidade, à sexualidade civilizada, à alimentação regrada com o propósito de reivindicar a condição de grau zero da humanidade.

Da ausência de situação social surge a animalidade básica, onde reside o homem verdadeiro, um conglomerado de carne vermelha cujas descrições do corpo humano estão fortemente associadas às formas dos animais ao longo da história. Nos sistemas fabulosos, a disposição do céu e a animalidade dos seres indicam o destino dos homens - as imagens expressas em função dessas narrativas assumem forma pictórica por meio dos trabalhos de artistas como Ticiano, Leonardo da Vinci, Le Brun, entre outros, que transgridem os limites entre natureza, cultura e as espécies.

---

<sup>43</sup> Ver na Iniciação à Estética, de Suassuna (1975).

<sup>44</sup> Tradicionalmente identificado como mau, já que o belo corresponde ao bom (SODRÉ; PAIVA, 2002).

O mundo onírico, muitas vezes manifesto nas criações grotescas, embaraça os recônditos da matéria tanto quanto os corpos de excessiva humanidade orgânica ou cerebral. O grotesco não se compromete com a restauração da razão clássica, mas está a favor da dissonância que provoca o espanto e o riso, o horror e o nojo. Essa categoria estética demonstra, de forma ferozmente sarcástica, que os afortunados também se prejudicam, assim como todos os outros seres miseráveis que habitam a Terra. As partes presumidamente inferiores têm no grotesco, finalmente, a oportunidade de rir das partes consideradas superiores, num jogo de contrários que desafia o conceito de existir através da hibridização desordenada que se abre para o outro.

Grotesco, palavra originada do italiano *grotta*, que significa, gruta, porão, surge no fim século XV, quando escavações feitas no palácio romano de Nero e nos subterrâneos das termas de Tito, dentre outros lugares variados da Itália, revelaram objetos bizarros na forma de caracóis, vegetais e abismos que fascinaram artistas da época. A novidade não demorou a entrar na moda. Em um texto da época de 1502, o cardeal Piccolomini solicita ao pintor Pinturicchio que a biblioteca de Siena seja ilustrada com as cores e formas fantásticas que hoje se chamam grotescas.

No século XVI, o admirável torna-se monstruoso, já que se opõe à própria tradição clássica, além do que, a autoridade cristã passa a rejeitar os ardilosos jogos figurativos, fazendo deles pertencentes ao mundo das sombras. Essa antiga valorização do grotesco é percebida por Bakhtin (1999) a respeito da concepção grotesca do corpo no romance da cavalaria e na epopéia antiga. O estudo que o filósofo russo faz sobre o livro de Rebelais mostra que as feridas dos corpos despedaçados eram descritas em ricos detalhes, assim como as figuras carnavalescas.

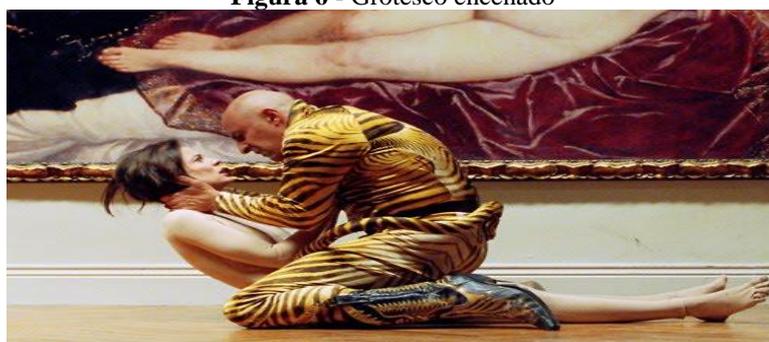
A palavra grotesco sempre se vinculou ao disforme e ao onírico, sofrendo transformações metafóricas ao longo do tempo. Ao final do século XVII o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como tudo que é ridículo, bizarro e extravagante, e assim, a palavra vai ganhando matizes geralmente associadas ao desvio de uma norma expressiva dominante. É somente no século XIX que o fenômeno é apresentado como categoria estética.

Sodré e Paiva (2002) sugerem uma taxonomia das manifestações dessa categoria estética, classificando-a em natureza, gênero e espécies. Do ponto de vista da forma discursiva, o grotesco apresenta-se, genericamente, como: representado, aquele que se dá em

situações de comunicação indireta<sup>45</sup>; e atuado, que é vivido na existência comum ou nos palcos. O grotesco atuado divide-se em três naturezas, essa forma discursiva também se divide em quatro espécies, assim como o grotesco representado.

A natureza espontânea do grotesco atuado pode ser percebida nos episódios estapafúrdios da vida cotidiana, casos que geralmente são expostos na mídia para apontar para o rebaixamento espiritual do homem ou o absurdo da realidade. A natureza encenada se revela nos jogos cênicos, como por exemplo, nas formas tipicamente grosseiras dos anti-heróis rústicos do velho teatro popular. Almodóvar explora essa natureza, também chamada de burlesco, por exemplo, através de Zeca, irmão de Robert Ledger em *A Pele Que Habito* (2011). O personagem, fantasiado de tigre, estupra Vera por meio de violentas contorções e atrevimentos, gestos e trejeitos descompassados. Vejamos um frame da cena.

**Figura 6 - Grotesco encenado**



**Fonte:** cena do filme *A Pele Que Habito* (2011)

A natureza encenada do grotesco em Fellini pode ser vista, por exemplo, na falta de ar nobre, de decoro e de pudor de Eumolpus, poeta que convida Encolpio para um bacanal após conhecê-lo em uma galeria de arte, em *Satyricon* (1969). Vejamos a figura do poeta.

**Figura 7 - Grotesco encenado**



**Fonte:** cena do filme *Satyricon* (1969)

<sup>45</sup> Exigindo, portanto, suporte escrito ou imagístico.

A natureza carnavalesca do grotesco aparece nos ritos e festividades comandadas pelo espírito circense e carnavalesco, próprios das festas pagãs da Idade Média europeia. Fellini faz de seus personagens lunaticamente superiores porque os torna palhaços, figuras que não precisam impor respeito, e por isso estão mais próximos de suas verdades indigestas. Gelsomina, a versão Charles Chaplin de Fellini em *A Estrada* (1954), vira posse do artista mambembe Zapanò, despertando no bruto coração do homem paixão e indiferença.

**Figura 8** - Natureza carnavalesca do grotesco



**Fonte:** cena do filme *A Estrada* (1954)

Almodóvar nos dá uma demonstração da mesma natureza em *Maus Hábitos* (1983), quando, no convento das redentoras humilhadas, as religiosas parecem utilizar das vestimentas como fantasias que lhes permitem, em segurança, aprontar impensáveis loucuras.

**Figura 9** - Natureza carnavalesca do grotesco



**Fonte:** cena do filme *Maus Hábitos* (1983)

Quanto às espécies, tanto as formas representadas quanto atuadas assumem expressões do escatológico, que faz referência às secreções, dejetos e partes baixas do corpo humano. Podemos notar esse apelo estético em *Má Educação* (2004), quando o plano detalhe nos fornece vista privilegiada da púbis de Ignácio durante o banho de piscina com Enrique.

**Figura 10** - Escatológico, modalidade expressiva do grotesco



**Fonte:** cena do filme *Má Educação* (2004)

Fellini também transita pelo escatológico, como pode ser visto na cena em que a dona da tabacaria aparece em momento íntimo dentro do próprio estabelecimento, em *Amarcord* (1973) - comédia dramática do cineasta italiano.

**Figura 11** - Escatológico, modalidade expressiva do grotesco



**Fonte:** cena do filme *Amarcord* (1973)

Teratológico é a espécie do grotesco em que os artistas exploram risíveis referências a monstros, bestialidades, deformidades e aberrações. Fellini produz, notadamente, essa modalidade em *Os Palhaços* (1970), vejamos.

**Figura 12** - Teratológico, modalidade expressiva do grotesco



**Fonte:** cena do filme *Os Palhaços* (1970)

O teratológico também ganha vida no rosto assimétrico de Juana, em *Kika* (1993). A beleza disforme da atriz questiona a percepção do observador, desafiando o belo através do desequilíbrio das forças tensionadas nos ângulos da face da atriz.

**Figura 13** - Teratológico, modalidade expressiva do grotesco



**Fonte:** cena do filme *Kika* (1993)

Seja teratológico ou escatológico, o grotesco também pode ser chocante, quando voltado à provocação superficial do choque perceptivo. No caso do grotesco crítico, percebe-se que o artista busca o discernimento formativo a respeito do que é representado para além da privada percepção dos fenômenos, mas mais fortemente, trata-se do desvelamento reeducativo daquilo que se tenta tradicionalmente ocultar. A charge e a caricatura servem à modalidade expressiva crítica, acentuando recursos estéticos que visam desmascarar convenções e ideais. É possível que nosso leitor, a partir do recurso das imagens, já tenha percebido que dificilmente as classificações dessa categoria estética apresentam-se isoladas.

Em cada imagem ou em cada texto existem incontáveis pontes entre a expressão criadora e a existência cotidiana.

Podemos encarar o grotesco como outra parte da consciência humana, que nos permite a experiência de lucidez absoluta, já que atravessa a realidade das coisas, convulsionando o real desvelado e livre da desfaçatez banal. Essa categoria estética retira os eufemismos visuais do idealismo cultural expondo o que é libidinalmente baixo, fazendo emergir o mal-estar do corpo dentro da linguagem, já que o grotesco resulta, quase sempre, do conflito entre a cultura e a matéria visceral.

## 4 MÉTODOS PARA FELLINI E ALMODÓVAR

### 4.1 Epistemologia do analista

Analisar um filme significa decompô-lo em seus elementos constitutivos, desconstruí-lo para que se faça perceber isoladamente o que não pode ser enxergado quando o tomamos em sua totalidade. O texto fílmico, para ser desintegrado, exige do analista certa distância que o permite constatar elementos distintos do próprio filme, aqueles que emergem a partir de desconstruções menos ou mais seletivas, a depender dos objetivos da pesquisa. Depois da decomposição do material fílmico, é necessário estabelecer vínculos entre as partes apartadas para que se possa conceber suas associações, conveniências e imbricações. A partir daí, faz-se emergir o significante do todo, mediante a compreensão dos elos que estabilizam os fragmentos do que passa na tela.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) apontam para o fato de que a reconstrução dessas partes não implica na constatação concreta de realização do filme, mas se constitui como uma elaboração de responsabilidade do analista, uma espécie de criação ficcional daquele que examina, que nenhum ponto tem em comum com a realidade de produção da obra. O processo de reintegração dos elementos separados possibilita a criação própria daquele que, ao seu modo, faz com que o filme exista e seja compreendido. Ainda que essa invenção seja incumbência de quem examina, existem limites para a criatividade analítica relativos a um princípio fundamental de legitimação - deve-se, a partir do que foi desconstruído, retornar ao filme, evitando a tentativa de extrapolá-lo, criar para além do representado. Invariavelmente, a obra é o ponto de partida e de chegada da análise fílmica.

Naturalmente, existem muitos obstáculos à análise. A pluralidade dos códigos fílmicos impossibilita a mera descrição das projeções, o que exige a necessidade de averiguações sistemáticas, já que a memória do cinéfilo trai e engana. O texto fílmico, fugidio, implica que seja revisto mediante anotações e estabelecimento de uma rede de observação fixas e organizadas em função dos eixos fílmicos escolhidos. É preciso que o analista execute, hierarquicamente, as duas fases da análise: a descrição dos registros perceptivos e o exame técnico dos fragmentos, mantendo-se descomprometido com suas hipóteses o suficiente para que se possa aceitar a existência de imprevistos capazes de mudar o rumo da pesquisa a qualquer tempo.

Diante da análise, as significações do filme transitam, se mexem, causam impacto. O analista, que trabalha o filme, é também trabalhado, pois reconsidera suas hipóteses e impressões causadas pelo deslumbramento participante. As intuições, as emoções brotam a partir da relação do observador com o filme, contudo, não é possível alicerçar a análise nas primeiras impressões. O contato bruto e inicial com a obra deve dar lugar à averiguação concreta do processo de análise, por meio da desintegração e reconstituição dos retalhos fílmicos.

A decomposição está relacionada à imagem no que se refere à descrição dos planos, enquadramento, composição ou ângulo; ao som *off* e *in*, assim como à estrutura do filme, sejam planos, cenas ou sequências. O objetivo é perceber, após a decomposição dos elementos, a forma como eles foram associados para produzir sentido dentro da obra, primeiro a partir da descrição de suas partes constituintes, depois, restabelecendo os elos separados. É importante observar as relações sociais, culturais e temporais que o filme evoca para produzir efeitos de sentido e provocar determinada ideia, associação ou emoção.

O analista, diferentemente do espectador normal, deve manter-se conscientemente ativo, ouvindo, observando e examinando tecnicamente, em busca de indícios que permitam-no submeter o filme aos seus instrumentos de análise e às suas hipóteses. O distanciamento do objeto se faz para que o filme permaneça no campo da reflexão, da produção intelectual e, para isso, é necessário que se busque romper o poder hipnótico dos sons e das imagens em movimento. O analista deve questionar a obra, atacá-la para lutar contra suas forças de dominação valendo-se do tempo e da determinação de resistir à sedução do que se assiste.

O filme deve ter suas formas cinematográficas localizadas num fundo cultural através do qual os cineastas se inspiram para que se possa contextualizá-lo historicamente, observando a influência das escolas e movimentos estéticos na obra. As narrativas clássicas, por exemplo, estão subordinadas à clareza, à linearidade e à coerência que dá continuidade aos encadeamentos espaço-temporais, como é o caso de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). A narrativa moderna, por outro lado, apresenta lacunas, acontecimentos menos ligados organicamente, confundindo, por meio de elementos visuais e sonoros, as fronteiras entre subjetividade e objetividade, como em *8½* (1963).

No momento em que descrevemos um filme, já o estamos, de algum modo, interpretando-o. Por esse motivo o texto fílmico autoriza as mais diversas análises. Vanoye e Goliot-Lété (1994) destacam duas possibilidades, a análise sócio-histórica e a análise simbólica. A primeira é oportuna para os filmes que tratam da época em que foram

produzidos, o que oferece ao analista a possibilidade de acrescentar ao seu trabalho aspectos sociais encenados na obra. Já a análise da interpretação simbólica apresenta três classes de filmes passíveis desta leitura: os que se distanciam de qualquer contexto sócio-histórico conhecido; películas que se desviam de uma estética realista; ou ainda, filmes que apenas se oferecem a uma leitura simples, realista e literal.

Quando os filmes expressam um quadro social ou possibilitam a descrição dos contornos de um movimento estético, podem oferecer informações parciais, fragmentos que podem ser relacionados a informações extra-textuais, de contexto biográfico, sociológico, histórico, que permitem a compreensão de onde vem o sentido produzido na análise. Como produto cultural concebido em específico contexto, o filme se relaciona com outros setores da atividade social, seja econômica, técnica, política ou relativa às artes do seu período de produção. É nesse sentido que a análise sócio-histórica pode explorar diversas relações e interpretações do conteúdo fílmico.

A representação da sociedade aparece por meio da encenação de papéis ficcionais e sociais, revelando os esquemas culturais que identificam os lugares sociais assumidos pelos personagens e suas ambições individuais, pela maneira como as hierarquias, relações e organizações sociais se estabelecem, revelando tipos, fatos, eventos. A abordagem simbólica, por outro lado, se situa no que é dito para mostrar sua relação com outro sentido. Essa leitura é solicitada para abarcar um mundo possível, para provocar questionamentos sobre a coerência realista, ainda que essa esquematização seja orquestrada por referências culturais nítidas. Por isso, as obras de Almodóvar e Fellini também são profícuas a este tipo de análise: suas produções simbólicas nos conduzem a novos pontos de vista do real, agindo por meio de redes metafóricas, que, através da insistência - primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos - e da amplificação - deformações visuais, aumentos e efeitos sonoros - conferem a incongruência de suas imagens à norma narrativo-realista. Como sempre há um sentido por trás do sentido, cabe ao analista fazê-los reluzir.

Existem propostas de parâmetros estabelecidos para a descrição do texto fílmico, com a numeração dos planos, suas durações em segundos ou o número de fotogramas. Não raro, as análises apresentam uma listagem dos elementos visuais representados, oferecem uma escala dos planos, descrevem os movimentos dos atores no campo e os movimentos da câmera, levando em conta a passagem de um plano a outro, os cortes, as fusões, a trilha sonora, incluindo diálogos, ruídos, música e intensidade, assim como as relações entre imagem e som. Naturalmente, a forma de descrever, assim como de interpretar o que foi decomposto na

primeira fase, deve respeitar aos interesses da pesquisa e do objetivo pretendido pelo pesquisador.

Para os fins do nosso estudo, examinamos trechos extraídos de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) e *8½* (1963) com base na identificação das sequências fílmicas que apresentam maior apuro estético dos elementos do grotesco. Assim, foi possível estabelecer possíveis discussões acerca do tipo de representação estética do Diabo, da Igreja, da puta e do sobrenatural nos filmes e estabelecer relações entre marcas simbólicas, imagens e sons acionados como forma de desconstrução de estereótipos e estigmas sociais em função das narrativas.

Ao descrevermos as sequências, as nomeamos e expressamos seu tempo de duração em segundos, seguido da numeração dos planos. Adiante, fizemos um breve resumo da sequência para, logo depois, realizar em três trilhas as descrições dos planos mais importantes. A trilha de imagem 1 contém um *frame* relevante do plano descrito; a trilha de imagem 2 apresenta a descrição do plano e dos códigos cinematográficos; a trilha sonora expressa os diálogos - mero recurso oferecido ao nosso leitor - ruídos e música. As sequências foram analisadas por si mesmas e em comparação entre elas.

Sendo assim, propomos as descrições dos fragmentos fílmicos em pares, seguidas de suas análises. Desse modo, pudemos descrever as representações a partir das categorias analítico-interpretativas, estabelecendo paralelos entre as filmografias dos cineastas. Ao realizarmos as interpretações, buscamos relacionar informações extraídas do texto fílmico e aspectos sociais, temporais e históricos, assim como também nos valemos de instrumentais semióticos durante a fase de reconstituição dos trechos decompostos, visto que as obras exigem a ressignificação do representado para a compreensão do mundo ficcional dos artistas. Nossa análise se estrutura, portanto, em um eixo histórico-social-simbólico.

Durante as fases da análise, dedicamos atenção à maquiagem, iluminação, cenário, encenação e sons, além dos códigos próprios da linguagem cinematográfica. Os elementos não específicos foram acionados apenas quando forneceram indícios relevantes à nossa discussão, que não pretende explorar em profundidade aspectos técnicos de cada elemento, mas compreender o sentido dos filmes a partir de uma perspectiva geral de associações para colocar em evidência determinadas redes de significação. Antes de partirmos para as análises das obras, convidamos o leitor a uma breve apresentação dos instrumentais que nos auxiliaram neste processo.

## 4.2 A linguagem visual e outras cores

Assim como o alfabetismo verbal universal foi criado pela invenção do tipo móvel, a câmera e suas variações continuam desenvolvendo o alfabetismo visual universal. A expressão visual é produto de uma inteligência humana de alta complexidade, cuja nossa compreensão é primária e pouco explorada. Para examinar os elementos<sup>46</sup> visuais básicos, as estratégias e possibilidades das técnicas visuais considerando os efeitos psicológicos e fisiológicos da composição criativa das imagens fílmicas, nos valeremos dos métodos de compreensão e uso da expressão visual desenvolvido por Dondis (1997).

A linguagem, recurso de comunicação inerente ao homem, progrediu da forma auditiva primitiva até às habilidades da escrita e leitura. Nesse sentido, a evolução também se dá em todas as nossas capacidades que se associam à pré-visualização, planejamento e criação dos objetos visuais. Os símbolos, as imagens, obedecem a prerrogativas exclusivas de quem os cria, mas também são construídos a partir do compartilhamento do significado atribuído a um corpo comum de informações. O modo visual constitui grupos de dados, que assim como na linguagem, são utilizados para produzir e decodificar mensagens de diversos graus de utilidade e importância, desde a sinalização do banheiro aos mais sofisticados modos de expressão artística.

Neste trabalho, o conteúdo da forma será investigado em seu nível mais simples, a partir da importância dos elementos individuais e suas técnicas de interação conforme Dondis (1999) e Guimarães (2004) para que possamos compreender os efeitos cumulativos dos elementos selecionados e sua relação compositiva na construção do significado. A potência universal do cinema como vetor cultural de configuração da autoimagem humana solicita a compreensão do alfabetismo visual para que possamos relacionar as formas representadas aos aspectos sociais, culturais e históricos que embasam nossa argumentação.

Considerando que a experiência visual é nossa aliada no processo de aprendizagem desde nossas primeiras experiências no mundo, passamos a organizar necessidades, medos e preferências conforme aquilo que vemos. Além de fundamental ao aprendizado, a informação visual é o mais antigo registro humano: as pinturas rupestres representam a percepção humana do mundo daquela época.

Os elementos visuais são articulados a partir das técnicas de comunicação visual a favor do objetivo da mensagem que está sendo concebida. A técnica mais dinâmica é o

---

<sup>46</sup> Para Dondis (1999), ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão e movimento.

contraste, que funciona de modo contrário à harmonia. O grotesco, categoria estética (SODRÉ; PAIVA, 2002) operada em função da combinação exasperada de elementos heterogêneos, causa repulsa ao quebrar a harmonia, mas não equivale, necessariamente, ao feio - como por exemplo é o caso dos Esboços Fisiognômicos desenhados por Leonardo Da Vinci: faces humanas assemelhadas a macacos, leão, águia. A oposição da harmonia é articulada nesta categoria estética para provocar efeitos de antagonismos no contemplador por meio do exagero, irregularidade, profusão, sempre na polaridade oposta às composições harmônicas.

Muitas aplicações de uso das técnicas de harmonia e contraste podem ser empregadas para propor soluções visuais, sempre em fontes adversas. O grotesco se revela, por exemplo, na instabilidade, agente contrário ao processo compositivo da técnica de comunicação harmônica, que se dá por meio do equilíbrio. A percepção humana tem sua mais importante influência física e psicológica estruturada pelo equilíbrio. Trata-se da referência visual mais forte para o homem, a base consciente e inconsciente de que dispomos para realizar avaliações visuais.

Interiorizamos que o equilíbrio, tão fundamental para nós e para a natureza, é o estado oposto ao colapso porque a todas as coisas vistas atribuímos um eixo vertical e horizontal, numa constante inconsciente. Ainda que muitas coisas na natureza não tenham aparente estabilidade - como o círculo, por exemplo - no ato de ver, lhes impomos os eixos que determinam seu equilíbrio enquanto forma. Quando uma imagem irregular não se ajusta ao eixo visual invisível, perturba o senso humano de equilíbrio, constituindo a tensão, um fator compositivo que, por meio do inesperado, complexo, irregular e instável aspecto das formas, atrai o olhar.

Nesse sentido, torna-se possível afirmar que o grotesco pode ser observado na tensão visual provocada pela aplicação da técnica de contraste a elementos visuais heterogêneos, o que atrai a atenção do espectador pois é não-concordante, espontâneo e inesperado. Fellini e Almodóvar utilizam a linguagem cinematográfica para tensionar o olhar do público através de suas composições artísticas, que comunicam por catástrofe. Por meio da instabilidade de suas imagens, repelem para criar conflito e, por meio dele, nos fazem perceber que não somos feitos da perfeição lustrosa das imagens disseminadas pela grande mídia, mas principalmente compostos de distorção, justaposição, do acaso e da agudeza próprios da complexidade humana.

O aguçamento (DONDIS, 1999), estabelecido pela disposição assimétrica dos elementos visuais, mostra nos filmes de Fellini e Almodóvar a tensão das composições exageradas, distorcidas e emocionais criadas pela técnica do contraste. A complexidade, a distorção e fragmentação tensionam o visual como forma de denúncia - obrigando o espectador a identificar o que foi condicionado a evitar. O ponto, que justaposto cria ilusão de tom, quando unido a outro ponto sem que seja possível identificá-lo individualmente, se transforma em outro elemento individual distintivo: a linha. Nas obras dos cineastas, as linhas revelam a potência de sua energia através da descrição de formas híbridas derivadas das formas físicas da natureza e das infinitas possibilidades da imaginação humana que se expressam em três direções visuais básicas.

Os tons correspondem às variações de luz, meios pelos quais identificamos a intensidade da claridade ou obscuridade do que é representado. Na natureza, há múltiplas gradações sutis, mas os nossos meios de produção são limitados na representação do natural, tanto no cinema como nas artes em geral. Os pontos aglomerados dos objetos representados servem para dar à linha uma ilusão convincente de realidade através da sensação de luz refletida e sombras projetadas. No ambiente, os tons possibilitam que vejamos o movimento abrupto, a profundidade e as distâncias e por isso está associado a questões de sobrevivência, enquanto as cores estão vinculadas à emoção.

A profusão cromática faz parte do nosso cotidiano, sobretudo em função da disseminação imagética da mídia. O uso das imagens e das cores está sempre associado às práticas culturais e, quando a comunicação se dá por imagens de exuberante colorido, podem estar a favor da manifestação de forte potencial simbólico. Para os fins de nosso estudo, buscaremos compreender a cor como um código específico da comunicação humana, que respondem às variantes e invariantes culturais de suas aplicações, como propõe Guimarães (2004).

Esta pesquisa propõe que a cor, elemento indissociável da filmografia almodovariana, desempenhe seu papel de informação cultural na função de elemento primário da cultura - carregado de simbolismo. Manteremos-nos diante da construção da linguagem específica das cores, que se relaciona com a unidade biológica, mas também com a diversidade cultural humana - onde reside nosso interesse. Nosso foco está nos códigos terciários de comunicação das cores, os códigos culturais, que são alicerçados em uma estrutura binária, organizada em polaridades assimétricas.

A binaridade branco e preto, por exemplo, é polarizada e assimétrica, já que a tessitura cultural atribui valor positivo ao branco e negativo ao preto. Não há uma fidelidade absoluta na oposição cultural das cores, o que significa dizer que pode haver valores positivos e negativos para a mesma cor, é dessa forma que encontramos violência e amor como possíveis significados para o vermelho. A cor pode admitir muitas interpretações, por isso, é importante que a justificativa da significação seja determinada mediante específico contexto histórico.

A textura, elemento visual que nos permite à mão uma sensação individual quando a apreciamos e reconhecemos; e o movimento, que se dá no vídeo em função da persistência da visão do espectador, são outros elementos visuais que serão mencionados na análise fílmica sempre que oportuno. Lembramos que os instrumentais e seus elementos só serão explorados na análise das sequências fílmicas quando servirem de subsídio à nossa discussão, não constituindo obrigatoriedade da aplicação dos auxiliares semióticos a todas as sequências.

### 4.3 As obras, em aberto

Agora que discutimos a base teórica de nosso estudo, é chegado o momento da análise. Inicialmente, faremos a descrição do enredo dos dois filmes, em seguida, apresentaremos a ilustração e descrição minuciosa das sequências fílmicas coletadas como amostra para, a partir disso, fazer a interpretação do que foi descrito.

*8½*<sup>47</sup> (1963) não é um filme fácil de ser sintetizado. Podemos dizer tratar-se da história de Guido, um cineasta que enfrenta um bloqueio criativo. O diretor, atolado em dívidas, imerso na pressão do *set* de filmagem, passa por uma crise de inspiração, mas também pelo esgotamento de situações pessoais, como o casamento com Luisa. Diante da tela, testemunhamos um emaranhado de relações entre passado, presente, memória e os sonhos do diretor.

*8½* (1963) inicia com um sonho: Guido está preso em um congestionamento e nós ouvimos apenas o silêncio, que é rompido pelo gás que vaza dentro do carro. Batidas do coração, respiração ofegante, corpos no trânsito. Mãos e braços vistos da janela. Apatia. Em desespero, Guido bate nas janelas do carro até que consegue escapar pelo capô. Ele sai da clausura, abre os braços e voa, quando é puxado para o chão por uma corda amarrada ao pé. A

---

<sup>47</sup> Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claude Cardinale. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tulio Pinelli, Brunello Rondi. Música: Nino Rota. Itália: Embassy Pictures Corporation, 1963. DVD (138 min), preto e branco, som. Título original: *Otto e mezzo / 8½*.

visão subjetiva da queda denota a aflição da cena seguinte, quando Guido solta um grito ao ser examinado por médicos já no hotel, onde busca refúgio para dar vazão à inspiração e resolver seus problemas.

A enfermeira e os médicos lhe medem a pressão e fazem perguntas, enquanto a câmera exhibe a nuca do protagonista, oferecendo, por vezes, a perspectiva do personagem. A suposta realidade é interrompida por um delírio do cineasta com Claudia Cardinale entregando-lhe um copo de água, Fellini não utiliza elementos cinematográficos para demarcar o sonho, apenas articula o som, que cessa, e algumas mudanças nos movimentos dos personagens - a artificialidade e estranheza dos movimentos são próprias da irrealidade do sonho. Guido desperta quando encontra o roteirista do filme, que o critica pela fragilidade da proposta e neste momento não há recursos que indiquem o que é delírio e o que é real na história. Fellini constrói o conflito a partir do que é real ou onírico para o espectador. Ao se deparar com um velho amigo e sua nova namorada, Guido, satisfeito, desvia do assunto e deixa o roteirista.

Guido vai ao encontro de Carla na estação de trem. Ele hospeda a amante em um hotel modesto e os dois praticam um jogo erótico, em seguida Guido adormece. Enquanto Carla lê gibí, ele sonha com mãe. A moldura espaço-temporal é quebrada e os planos são acionados para sublimar o olhar do espectador para o sonho construído dentro da cena. A mãe de Guido está no mesmo ambiente do casal, apenas a iluminação e a movimentação da personagem denunciam não tratar-se da realidade, o que é confirmado quando, na cena seguinte, o cineasta encontra os pais e o produtor no cemitério.

De volta ao hotel, Guido encontra o Cardeal no elevador, produtores, jornalistas e atrizes no saguão. Os personagens exploram a extensão do olhar do espectador, transitando pelo espaço cênico, que é diversas vezes filmado em plano sequência<sup>48</sup>. A câmera, em *8½* (1963), quer ser percebida para reforçar a simulação e artificialidade do cinema, para negociar com a percepção do público por meio de efeitos múltiplos, combinados para acentuar a artificialidade do que é vertiginosamente representado.

O jantar oferecido pelo hotel à Guido e sua equipe é mais um dos momentos em que o protagonista é abordado pelos jornalistas, atores e produtores. Esquivando-se entre atitudes infantis, dissimuladas e mentirosas, Guido jamais esboça uma argumentação consistente ou defesa às interpelações. Ainda nesta sequência, o mágico e a adivinha aparecem para revelar os pensamentos dos convidados e acabam levando Guido a uma experiência mística de volta à

---

<sup>48</sup> Que se dá sem cortes.

infância. Quando a adivinha pronuncia as palavras ASA NISI MASA, também os espectadores são transportados para o imaginário infantil de Guido, repleto de conflitos, como por exemplo o desejo pela prostituta, o pecado, o castigo da Igreja.

O filme prossegue com Guido ainda em crise, discutindo com o assistente de produção que o acusa de não compartilhar o que vem pensando sobre o filme. Ao encontrar seu quarto, o cineasta cai em devaneios quando imagina Claudia Cardinale, a moça que lhe deu um copo com água da fonte em outro sonho, no início do filme. Para Guido, ela representa a pureza, a inocência que logo é rompida na cena seguinte, quando ele conversa com o bispo no jardim e é levado às lembranças do encontro com Saraghina.

Saraghina, demonizada, é alvo das lembranças da infância do diretor, repletas de desejo, medo e curiosidade. Ela dança para Guido criança, que é repreendido pela Igreja e pela mulher, representados pelos padres e pela figura da mãe. Logo depois, Guido, em um restaurante com o roteirista, recebe críticas sobre a forma como pretende polemizar o catolicismo na Itália utilizando pequenas recordações tão cheias de nostalgia. Percebemos que os comentários de Daumier se referem à cena que acabamos de descrever: o filme de Guido já está acontecendo diante dos nossos olhos.

Na sequência das termas, o limite tênue entre delírio e realidade nos permite contemplar corpos velhos, gordos, suados, vestidos de branco. A inebriante fumaça cobre todo o labiríntico ambiente que poderia ser uma convincente representação do umbral. As pessoas vagam pelos corredores, se organizam em filas, caminham ao som da voz feminina que convoca Guido ao banho de imersão junto ao Cardeal, uma criatura das sombras. Em seguida, Guido encontra a esposa, Luisa, com quem vai junto com alguns amigos à plataforma construída para o filme.

Na manhã do dia seguinte, enquanto Guido, a irmã e Luisa estão sentados na mesa de um restaurante, Carla surge e senta-se próximo a eles. A esposa fica furiosa, desfere xingamentos em voz baixa. Outro delírio: Carla começa a cantarolar e Luisa se aproxima para elogiá-la. As duas dançam, trocam elogios, enquanto Guido, satisfeito, aplaude. Esse delírio dá vazão à cena do harém, uma completa fantasia do diretor, num lugar onde ele dirige as mulheres da sua vida com total domínio e segurança. Ele chega presenteando-as, elas o adoram e depois se rebelam. Sua esposa faz as vezes de serviçal, Carla dá ao seu amante uma pequena mulher negra e saltitante. A miséria da vida de Guido se revela na relação infantil e mimada que estabelece com o elenco feminino.

Como é comum, a música desempenha importante papel no ritmo dos filmes de Fellini. Em *8½* (1963), o diretor mantém a tradição. O harém de Guido é como um espetáculo de variedades, todos estão para entreter entre o grotesco e o sublime. O real e o imaginário permanecem indistintos para que possamos existir junto a estes seres que povoam em profusão de possibilidades. A força de Guido parece começar a cessar, dando lugar à angústia do diretor - corta! Na cena seguinte, Guido se reúne no auditório para decidir-se sobre a escolha de algumas atrizes, quando Daumier, o roteirista, começa a criticá-lo. É nesse momento que Guido ordena o seu enforcamento, o que se dá no plano da imaginação, já que no plano seguinte o diretor aparece sentado próximo ao crítico durante os testes.

Percebemos que as atrizes estavam fazendo o papel dos personagens da vida real de Guido - Carla, Saraghina, Luisa. As atrizes representam a representação. Agora ao contrário, Claudia Cardinale, sempre presente nos delírios de Guido, aparece desta vez na realidade para atuar no filme de Guido. Ela o pergunta sobre seu papel e eles saem para um passeio de carro, para que o encanto acabe. Guido, ao se deparar com a verdadeira Claudia, desiste do filme ao se decepcionar com a mulher da realidade.

O filme continua com uma coletiva de imprensa mundial. Guido, numa atitude infantil e ridícula tenta escapar de várias maneiras ao som da música circense. O pobre palhaço está exposto ao fracasso cercado pelos produtores e pela imprensa sanguinária, até que é avisado sobre haver a resposta para os seus problemas no bolso do seu paletó - uma arma, que eles dispara contra si. O suicídio simbólico aponta para o renascimento diante da derrota, quando o mágico traz um sopro de alegria ao cineasta derrotado. Através do campo deserto, caminham seus personagens, com certa calma e satisfação, vestidos de branco. Acende-se uma faísca de felicidade e ela soa como o circo.

Reconhecemos os personagens no desfile, algo nos conforta em seus rostos. Aceitamos, junto a Guido, a imperfeição da vida, não queremos julgar Luisa, Carla ou Saraghina porque nos percebemos gostando delas, querendo encontrá-las fora da tela. Aceitamos as mazelas, os desencontros, com a mesma leveza do Guido criança, que toca flauta. Damos as mãos a todos os personagens, que juntos, cirandam em harmonia. Este é o fim do filme de Guido e de Fellini, uma obra-prima que retrata a indústria voraz do cinema e o sentido universal de sermos humanos, complexos, imperfeitos e, ainda assim, irretocáveis.

Tudo *Sobre Minha Mãe*<sup>49</sup> (1999), décimo terceiro filme de Almodóvar, também nos inspira à aceitação. Os primeiros movimentos de câmera atraem o olhar do espectador para o plano americano preenchido pelo espaço cenográfico. A câmera, em *travelling*, exhibe o ambiente maquínico, nos conduzindo até uma embalagem de soro. A imagem nos mostra que estamos observando uma unidade de terapia intensiva (UTI), as palavras *oxígeno* e *vacío* aparecem diante do olho apático da câmera, que parece captar o vazio.

Na cena seguinte, um paciente repousa sobre a cama. A enfermeira, Manuela, percebe a morte cerebral, se desloca até a Unidade de Coordenação de Transplantes e disca um número. A secretária atende ao telefone e é avisada sobre um possível doador. A câmera nos dá acesso à pasta, que é manuseada pela moça. O ato parece rotineiro, até mecânico, mas há um certo dissabor no silêncio, um desagrado velado de impessoalidade. A próxima cena se inicia em plano médio<sup>50</sup>, na coloridíssima cozinha de Manuela. Ela prepara dois pratos de salada, um para ela e outro para Esteban, seu filho, que a chama para vir à sala, pois *All About Eve* (1950), o filme, está prestes a começar.

Em plano médio eles aparecem sentados lado a lado, no mesmo sofá. Mãe e filho conversam, o rapaz sempre tomando notas em sua caderneta. O plano-detalhe revela que ele escreve o título homônimo ao filme: *Tudo Sobre Minha Mãe*. A relação transpira segredos e uma intimidade imprópria, há algo de subliminar e agonizante. O tema da prostituição surge em diálogo e é tratado como uma situação possível para ambos, ainda que seja observado pelos personagens com certa carga negativa. Observamos diferenças entre o que vemos e o convencional jantar em família - a autoridade materna, por vezes, corresponde ao seu sentido e em outros momentos é ressignificada, invalidada, torna-se questionável.

Enquanto assistem ao filme, Esteban pergunta à mãe se ela gostaria de ser atriz, é quando Manuela, a protagonista, lhe mostra pela primeira vez um pouco de quem foi um dia, apresentando ao rapaz uma foto sua rasgada ao meio. Em plano detalhe, vemos Manuela jovem, trajando uma camisa masculina e chapéu de feltro. O filho passa o dedo sob as ranhuras da foto rasgada, como que se perguntando pela outra parte.

A cena seguinte se dá em plano aberto, no quarto de Esteban. Ele aparece sentado na cama, com a caderneta em que escrevia. Manuela entra no quarto e dá para o filho de presente de aniversário um livro, ele pede que a mãe leia para ele, como quando ele era garoto. Mais

---

<sup>49</sup> Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Toni Contó, Eloy Azorín, Candela Peña, Antonia San Juan. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha: El Deseo, 1999. DVD (101 min), color., som. Título original: *Todo Sobre Mi Madre*.

<sup>50</sup> Quando o personagem é enquadrado da cintura para cima (AUMONT, 2002).

uma vez, incomoda a forma como Esteban fala com a mãe, assim como o excessivo modo como ela se doa a cada gesto e palavra. Esteban pede para comemorar seu aniversário assistindo a atuação de Manuela nos seminários e também para irem assistir a uma peça de teatro.

A câmera que aparece no plano conjunto é um indício de que o que está por vir é uma encenação. Manuela faz o papel da mulher que recebe a notícia dos médicos sobre a morte de seu marido. Em *raccord*<sup>51</sup>, a câmera mostra a presença de Esteban, em seguida, a equipe do corpo clínico, eles assistem à simulação. Como Manuela havia prometido ao filho quando lhe deu o presente à meia noite do dia anterior, eles vão ao teatro assistir à peça *Um Bonde Chamado Desejo*. Ao atravessar a rua para entrar no teatro, Esteban, por pouco, não é atropelado.

Enquanto a câmera flagra os olhos impressos de Huma na parede do teatro, o som *off* de dentro do auditório envolve nossos ouvidos. Estamos, assim como em *8½* (1963), assistindo à dupla representação. As atrizes que atuam no palco de *Em o Bonde Chamado Desejo* revezam entre a vida real de Manuela e àquela que ela também interpretará nos palcos do teatro. A câmera nos mostra o espaço e a encenação de Huma e Nina, personagens importantes de agora em diante. Agora Esteban e Huma, do lado de fora do teatro, esperam as atrizes saírem: Esteban quer um autógrafo de Huma. Enquanto esperam, Manuela revela que já havia encenado com o pai de Esteban a peça que acabaram de assistir e ela promete revelar os segredos que nunca contara ao filho sobre seu pai. Mas, não há tempo para isso.

O tempo está chuvoso. As atrizes discutem enquanto o táxi vem apanhá-las. Esteban atravessa a rua para pedir o autógrafo a Huma, que já está dentro do carro. Ele bate na janela, mas o táxi está de partida, o rapaz insiste, corre atrás do carro e é atropelado. Revivemos a cena interpretada por Manuela nos seminários clínicos, mas dessa vez, ela é a mãe que perde o filho no dia do seu aniversário. Ela autoriza o transplante do coração de Esteban e vive, na realidade, o que encenou mais cedo. Somos levados à casa do paciente que receberá o órgão, Manuela descumpre a norma ética profissional, descobre o nome do paciente transplantado e vai vê-lo, escondida, em Curuña.

Em crise, Manuela decide reviver o passado e viaja em busca do pai do filho, o segundo Esteban desta história. Somos transportados para Barcelona, imagens da Igreja Sagrada Família enchem a tela, para adiante, contrastarem com as imagens de uma zona de prostituição. A personagem Agrado é apresentada ao espectador no aterro de uma ponte, em

---

<sup>51</sup> Movimento de câmera que dá ilusão de continuidade, produzindo efeito semântico-narrativo.

luta corporal com um cliente. Manuela, ao perceber uma travesti em apuros, coloca uma pedra na bolsa e atira contra o agressor de Agrado, uma amiga de longa data.

Manuela e Agrado vão à farmácia e, em seguida, à casa da travesti, que bastante ensanguentada recebe os cuidados da enfermeira Manuela. O plano aberto mostra os excessos da sala, em tons de vermelho, verde e azul. Sob as luzes, sombras e reflexos das cores primárias, Agrado conta a Manuela como Lola a havia deixado na miséria, fugindo com o dinheiro para, supostamente, usar em uma seita satânica ou algo do nível. Agrado mostra-se, apesar da coragem para enfrentar os desafios da profissão, sensível, beirando a ingenuidade.

Na manhã do dia seguinte Manuela estende roupas no varal e prepara um café da manhã generoso para Agrado, que reclama dos inchaços no rosto, consequências da briga. Agrado decidiu abandonar a prostituição e procurar outra função, junto com Manuela. Ambas vão à procura da irmã Rosa, freira que oferece apoio a prostitutas. Quando Agrado apresenta Manuela como conterrânea de Lola, a irmã Rosa pergunta pela travesti, comentando que havia estado por lá para se desintoxicar durante quatro meses - a figura ausente de Lola se presentifica em toda narrativa.

Como Manuela diz que tem experiência como cozinheira, irmã Rosa a leva até a casa de sua mãe para sugeri-la como cozinheira e cuidadora de seu pai doente, o que não agrada à mulher preconceituosa e falsificadora de quadros. Ironicamente, a suposta prostituta que ela renega será a pessoa que mais apoiará sua filha, a irmã Rosa, em um futuro breve. Mas antes de novos desafios, Manuela volta a encontrar Huma, visitando seu camarim. Ela, que era para Huma uma estranha, ajuda a encontrar Nina e, por esse motivo, termina sendo contratada pela atriz como assistente pessoal.

O filme segue quando a irmã Rosa toca a campainha da casa de Manuela para lhe pedir abrigo em sua casa, já que a religiosa está grávida e precisa se afastar dos olhares alheios para evitar escândalos. Manuela nega o favor quando sabe que o pai da criança é Lola: os tons de vermelho e laranja expandem-se do sofá, da toalha, da cadeira, das paredes. No momento, Manuela nega-se a ceder um quarto, mas ela voltará atrás nesta decisão. Depois do primeiro dia de trabalho como assistente de Huma, Manuela acompanha a irmã Rosa no médico e conta como Esteban se transformou em Lola, um ser medonho que arruína a vida das pessoas, trazendo doenças, morte, roubando, trapaceando, fingindo.

Manuela chega ao camarim de Huma trazendo a notícia de que Nina não tinha condições de se apresentar no teatro e termina por assumir o seu lugar no palco, salvando a noite de espetáculo. Das imagens do auditório, vamos à casa de Manuela, que recebe a irmã

Rosa com a notícia de que é soropositiva, quando Manuela decide deixá-la ficar. Outro momento desagradável espera Manuela no camarim de Huma e Nina, elas, que formam um casal, suspeitam que Manuela agiu dissimuladamente para assumir a posição na peça. Em sua defesa, a protagonista diz que interpretou o papel de Nina por seis anos e que tinha ido ao encontro e Huma como que para recuperar a última memória com seu filho.

A cena seguinte mostra Huma sentada nas escadas do prédio de Manuela, ela veio deixar o pagamento pelos serviços e pedir desculpas pela acusação. O encontro entre Manuela, irmã Rosa, Huma e Agrado, que chega mais tarde, é uma representação memorável dos encontros entre as mulheres, mais uma homenagem de Almodóvar ao feminino. Algumas pequenas mentiras são descobertas nesta noite, nada que afetasse a confiança entre elas. Nessa noite, fica decidido que Agrado assumirá o cargo de assistente pessoal de Huma, no lugar de Manuela.

O primeiro dia de Agrado nos camarins do teatro revela o fetiche que os homens e mulheres têm com o seu corpo. Nina pede para ver sua genitália e a toca nos seios assim que estabelece intimidade. O riso provocado por esta cena se desfaz na seguinte, quando a irmã Rosa pede que, caso morra, Manuela cuide de seu filho e lhe conte toda a verdade sobre o pai, Lola. Agora, o riso de novo: Agrado está em cena. Na companhia de um ator do elenco da peça, a personagem oscila entre malícia e infantilidade, força e fragilidade - que demonstra quando chora ao receber a notícia de que Huma e Nina estavam no hospital após uma briga e não poderiam contracenar esta noite.

Dessa vez, os holofotes estão sobre ela, Agrado sobe ao palco para comunicar ao público o cancelamento da peça, mas se propõe a entretê-los. O plano aberto mostra as cortinas vermelhas fechadas e uma pequena Agrado, quase indefesa, diante da plateia. A fragilidade da personagem se desfaz nas primeiras palavras cheias de confiança. Ela abre um botão da blusa cor de rosa e convida o público a ouvir a história da sua vida, que promete não ser monótona. A realidade espetacularizada da busca de Agrado pela autenticidade conquistada e emociona o público e o espectador, que é levado para a sequência do parto da irmã Rosa.

O plano aberto mostra Manuela conduzindo a cadeira de rodas da religiosa, que teve recomendações médicas de absoluto repouso durante a gravidez. Mesmo doente, a irmã Rosa manteve-se firme no propósito de viver a vida que lhe restava em plenitude, podendo, inclusive, ter a oportunidade de dar a luz. Antes de irem ao hospital, ela faz um pedido: ir à praça encontrar o pai. Mais alguns segredos se desfazem entre as duas, até que o terceiro Esteban da vida de Manuela venha ao mundo. A irmã Rosa não resiste e morre.

A suavidade das cenas anteriores dá lugar ao peso do luto. Pela primeira vez, Almodóvar nos mostra Lola, em vermelho e preto, chegando ao velório da irmã Rosa. Manuela vai ao seu encontro e desata os últimos nós: conta que teve um filho seu quando fugiu, desatina em raiva, chora, perdoa. A construção bestial de Lola se desfaz em lágrimas, mostra suas garras douradas e compridas. Os fluidos que transbordam de Lola na tela parecem veneno, ou pelo menos, um material contagioso.

Agora Manuela leva Esteban, o filho de Lola e da irmã Rosa, para conhecer o pai. Almodóvar nos mostra duas figuras femininas, em comunhão e irmandade - esta é a última vez que vemos Lola no filme. O clima de comoção permanece porque Manuela foge outra vez, deixando para Agrado um *bouquet* de flores e uma carta de despedida. Almodóvar usa legendas para indicar a passagem do tempo, dois anos se passaram para Manuela encontrar Huma e Agrado novamente.

O encontro das mulheres nos conta o desfecho da história, o espectador é convidado para esta conversa. Então elas nos dizem: a criança negativou o HIV e está sendo objeto de estudos científicos que procuram a cura para o vírus, a mãe de Rosa se tornou alguém melhor e quer estar próxima ao neto, Lola faleceu e Nina abandonou Huma para casar e viver no interior. Huma fita o espectador em primeiro plano. Fecham-se as cortinas, fim do espetáculo.

Agora que contamos a história dos filmes, vamos descrever as sequências fílmicas coletadas como amostras. Como desejamos compreender como Fellini e Almodóvar se valem da técnica do contraste - própria do grotesco - para criticar a categorização social e a forma de organização ocidental dos indivíduos, nos valeremos das categorias que nomeamos O Diabo É Mulher; Queimando No Fogo Da Igreja; Sou Mais Puta Que Muito Macho; e O Que Há De Humano No Sobrenatural.

#### **4.3.1 O Diabo É Mulher**

Esta categoria busca localizar a representação do ser detentor do mal nas narrativas fílmicas de *8½* (1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), por isso, a denominamos O Diabo É Mulher. Para entendermos porque as representações dos seres malignos estão ligadas ao feminino nos filmes, precisamos considerar as construções sociais que aproximam a mulher ao mal. Sabemos que a feminilidade foi distintamente encarada ao longo dos séculos pela sociedade Ocidental. Contudo, invariavelmente, a religião criou e disseminou o estigma da mulher como ser potencialmente maléfico.

Lilith foi, para o judaísmo, a primeira de esposa de Adão, aquela que se rebelou contra a submissão. Eva, a primeira mulher de Adão para a Igreja Católica, quem encorajou o homem a pecar, fazendo com que fossem expulsos do paraíso. Outra associação entre mal e o feminino de responsabilidade do catolicismo foi a inquisição<sup>52</sup> realizada na Idade Média, que queimou milhares de mulheres, ditas feiticeiras, seres especialmente inclinados às sombras. A supremacia masculina, concedida por Deus, fez das mulheres criaturas voluptuosas, representantes do prazer, da vivacidade, da fertilidade e das fraquezas de espírito.

Os pressupostos religiosos, além de influenciarem o imaginário popular, eram utilizados como argumento por advogados e juízes no século XVII, como relata Badinter (1985). Os escritos religiosos, como os textos do Gênesis e a Epístola aos Efésios, tinham valor de jurisprudência, incontestável condenação que o próprio Deus já havia dado às mulheres. As histórias de Lilith, as narrativas bíblicas sobre Eva e a caça às bruxas afetaram e ainda afetam o imaginário popular e, por conseguinte, o modo concreto de significação social da figura feminina.

Fellini e Almodóvar se valem dessa referência para, por meio de combinações insólitas, exageradas e descabidas de elementos de som, imagem e acontecimentos das narrativas para criticar o mito da maldição que ronda a feminilidade. Em *8½* (1963), o demônio é representado por Saraghina, a prostituta obesa que dança para as crianças em troca de algum dinheiro - o padre que escuta a confissão de Guido chega a questioná-lo: não sabe que Saraghina é o demônio? Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) Lola é a travesti que engravida a freira, que espalha doenças, a morte, que é capaz da traição e de proliferar todos os tipos de desgraça. O ser sombrio que analisaremos na produção de Almodóvar só se exhibe à luz da tela quase ao final do filme. Vejamos a descrição das sequências fílmicas separadamente nos quadros abaixo.

**Figura 14** - Descrição da sequência Demônio Felliniano

Sequência: Demônio Felliniano.
Tempo de duração: 1:01:20 a 1:04:11.
Número de planos: 16.

<sup>52</sup> Conforme Auad (2003), no final do século XIV até metade do século XVIII, aconteceu na América e na Europa uma verdadeira caça às mulheres, já que 90% dos queimados correspondem ao sexo feminino.

<p>Resumo da sequência: Guido e outras crianças da escola buscam o <i>show</i> particular de Saraghina, a prostituta que mora em uma pequena construção na praia. Depois de entregá-la o dinheiro, os meninos assistem à mulher dançar rumba, quando são surpreendidos pelos padres da escola.</p>		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Fellini recorre ao plano geral aberto, utilizado para localizar exteriores e interiores amplos. Vemos o horizonte, o mar e seis meninos que correm na areia. A câmera acompanha o <i>travelling</i>, da direita para a esquerda.</p>	<p>Música instrumental e melancólica.</p> <p>Ruído do mar.</p> <p>Menino 1: (grito) Saraghina, Saraghina!</p>
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O plano sequência começa fitando a janela de cimento da construção onde vive Saraghina. A imagem só nos dá acesso ao cabelo da personagem. Saraghina esforça-se a cada movimento, sempre precedido pelo apoio das mãos na porta, limpando o suor, apoiadas nas ancas. A forma côncava como anda não nos deixa ver seu rosto, que está apontado para o solo. Brevemente contemplamos um perfil exacerbado em volumes, texturas, desproporções. O figurino apertado revela a massa corporal densa, rude, pesada. A criança entrega o dinheiro, amedrontada. O menino, diante da prostituta, assemelha-se à miniatura de um homenzinho, enquanto ela, gigantesca, parece um ser mitológico e predador. Saraghina põe-se na ponta dos</p>	<p>Ruído do mar do se confunde com o som de uma trovoadas.</p> <p>Menino 2: Saraghina, a rumba! Tome o dinheiro!</p> <p>Inicia música que corresponde à rumba, gênero musical festivo relacionado à cultura cubana e latina em geral.</p> <p>Não há mais som ambiente.</p>

	pés, como que para ver mais longe, guarda o dinheiro no decote e sai de quadro.	
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Outro plano sequência começa filmando os garotos de costas para o mar, de frente para a câmera. O quadril de Saraghina surge tomando quase todo quadro, de costas para a câmera, de frente para os meninos. Lentamente, ela passa a mão aberta sobre as curvas, como que para secá-la na roupa. Saraghina se vira para o espectador: temos a primeira visão clara do rosto da mulher, que aparece quando o diretor executa o <i>tilt</i>, movimento sobre o próprio eixo da câmera, neste caso, de baixo para cima. O rosto é visto levemente de baixo para cima, emoldurado pelas linhas curvas e assimétricas dos fios de cabelo. A boca, contorcida, forma uma curva descendente no rosto, dramatizado pelo olhar tingido de negro. Saraghina vira-se de costas para ter o corpo recortado: vemos seus braços, cotovelos, quadril, coxas. A instabilidade dos movimentos, que oscilam entre rápido e devagar, dão um ar patético à personagem, que exhibe o perfil roliço frente ao cenário erodido pela maresia.</p>	A música continua.
<b>Plano 4:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	<p>Em primeiro plano, quando a personagem é enquadrada do busto para cima, Saraghina exhibe o excesso das mamas, o volume dos cabelos descontrolados ao sabor do vento. Outro contraste: a grandeza severa da mulher abriga, por um momento, a brandura infantil de um olhar inseguro. Saraghina vira criança. Com muita força ela ergue os braços para realizar o gesto ingênuo de afastar a blusa a fim de exhibir uma pequena área dos ombros roliços.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 5:</b>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>O plano aberto mostra seis meninos reunidos, assistindo Saraghina dançar rumba para eles. Ao fundo, sem definição, o mar e o céu se fundem.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 6:</b>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>O primeiro plano mostra Saraghina contorcendo a boca, mostrando os dentes, a língua. Os olhos, para baixo e para cima, numa ridícula tentativa de remeter à sensualidade. Saraghina parece estar debochando dos movimentos suaves associados ao feminino e se divertindo com isso.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 7:</b>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>

	<p>O plano detalhe, que comumente é utilizado para mostrar partes do corpo e objetos, mostra o quadril de Saraghina, que veste uma saia preta de franjas bem justa ao corpo. O <i>tilt</i> percorre o corpo curvilíneo até chegar ao rosto que está contra o sol, deixando alguns raios escaparem por entre o emaranhado de cabelos volumosos.</p>	<p>A música continua.</p>
<p><b>Plano 8:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Fellini nos fornece mais detalhes sobre Saraghina. A sobrancelha reta, aguda, se distancia dos olhos excessivamente delineados em pequenas curvas. A boca exibe um sorriso assimétrico.</p>	<p>A música continua.</p>
<p><b>Plano 9:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>O plano conjunto aberto, aquele que enquadra três ou mais personagens, mostra os meninos em alvoroço, uns pulam, outro, sentado, levanta as mãos e os pés, em euforia.</p>	<p>A música continua.</p>
<p><b>Plano 10:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>O <i>zoom in</i>, aproximação, e <i>zoom out</i>, afastamento do ser filmado, dão ainda mais dramaticidade a este plano sequência. Saraghina aparece de boca aberta, bem de perto. Depois, o quadro mostra as</p>	<p>A música continua.</p>

	<p>formas de seu corpo arredondado movendo-se na praia. Com as mãos abertas e os braços estendidos, Saraghina faz movimentos circulares. Na ponta do pé ela dança de um lado para o outro, ergue a perna desequilibrada e pateticamente. Ela se encosta-se a um muro em destroços, como que para servir de ambientação à sua performance. Saraghina passa os dedos pela textura grosseira do muro, acariciando-o às gargalhadas.</p>	
<b>Plano 11:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Mais uma vez os meninos aparecem em êxtase, no plano aberto compartilhado. Um deles bate no próprio rosto, outros aplaudem.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 12:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O plano detalhe mostra o olho arregalado que, por vezes, se confunde com um olhar de doçura. A câmera desce para oferecer uma visão privilegiada do quadril, que pula do corpo. Quando a traseira de Saraghina sai do quadro, temos a visão de uma fresta no muro, por trás de onde brilha o mar.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 13:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	O plano aberto geral mostra Saraghina pegando Guido pelas mãos para dançar. Enquanto ele dança rumba com a prostituta, os outros garotos aplaudem.	A música continua.
<b>Plano 14:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Guido e Saraghina são filmados do busto para cima, em primeiro plano. A câmera mostra que o contato mais íntimo de Guido com a mulher se dá quando ele toca seu braço. A câmera gira em seu próprio eixo, de baixo para cima, quando Saraghina o ergue como um bebê.	A música continua.
<b>Plano 15:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano aberto geral mostra dois padres surgindo no horizonte e se aproximando do observador em <i>zoom in</i> .	A música continua.
<b>Plano 16:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Sozinho, Guido corre em disparada, fugindo do padre que entra no plano sequência. O movimento acelerado dos personagens constrói uma atmosfera de irrealidade. Um segundo padre entra no quadro. Eles caem um por cima dos outros, atrapalhados como palhaços desengonçados.	A música continua.

Fonte: análise nossa, imagens do filme *8½* (1963)

A sequência Demônio Felliniano inicia com uma música instrumental melancólica, como que nos preparando para o som ambiente das vozes do mar. A carícia das águas remete ao útero aquoso de nossa mãe - na mitologia grega, como explica Graves (1955), o oceano deu origem ao homem, aos deuses e a todas as criaturas vivas. O feto, quando se move no líquido amniótico, acostuma os ouvidos ao marulho das águas gestantes. Contudo, o som do mar em Fellini é de ondas que se quebram em fúria, produzindo açoites de espuma, ainda que a imagem, entre, neste ponto, em desacordo.

O som das ondas avassaladoras imita a força do pulmão, das batidas do coração dos seis meninos que correm na areia, ansiosos para ver Saraghina. A variação tonal reduzida diminui a percepção de profundidade, imprimindo uma atmosfera irreal, onírica. Funde-se a este som frequências sonoras que não se assemelham às chuvas da costa ocidental, mas a algo como as violentas tempestades das planícies da Rússia ou do centro da América do Norte. A paisagem sonora entra em desacordo com o clima da imagem, mas em contiguidade com a presença do corpo pesado que se aproxima.

O cenário simbólico mostra uma construção abaixo do nível da terra, uma espécie de gruta subterrânea onde mora a prostituta, ser à margem social que é simbolicamente representado vivendo às margens do mar - Fellini também se vale desse recurso para representar a morada distante e isolada da prostituta Cabíria, em *As Noites de Cabíria* (1957). A construção lembra um pequeno forte cimentado e negro, uma toca com ares de fortaleza, a fortaleza de Saraghina.

As mãos precedem o corpo, como tentáculos de seres que vivem nas profundezas do oceano e estão habituados ao escuro. O grotesco teratológico é percebido nas formas bestiais da figura. As curvas irregulares de seu corpo dançam diante do eixo horizontal imaginário que tentamos estabelecer com os olhos, produzindo tensão visual, que é acentuada pelos diferentes tipos de textura: cabelos embarçados e excessivamente volumosos e instáveis; a viçosidade da pele ao contrário das solas dos pés castigados; o tecido áspero do figurino; esses são elementos visualmente articulados para nos servir às qualidades do tato e sugerir sensações divergentes.

Quando a rumba começa a soar, Saraghina passa as mãos no quadril, secando-as, como que se preparando para uma atividade rotineira. A direção curvilínea do movimento que ela repete com mãos junto à traseira sugere abrangência, recorrência, reiteração da área que aparece em destaque no quadro - o que chama a atenção do espectador para formas humanas

que evocam temas como fertilidade, abundância, o excesso, as vísceras, as excreções, a humanidade orgânica que beira a animalidade. A escatologia pula aos nossos olhos.

A ausência de situação social de Saraghina revela sua animalidade através da forma do nariz, dos olhos tingidos de maquiagem dramática, da composição do conjunto maltratado pelas arrumações do destino e do mundo. A combinação extremada de formas heterogêneas organiza-se em acidente do gosto clássico, colocando-a como uma criatura instável, odiosa, fonte e objeto de injustiças. A estrutura pedregosa da mulher, quando vista em *contraplongée*, parece ainda mais excessiva. E quando esperávamos ver o rude, o descabido e o feio nos debatemos com o inesperado: a vez do olhar ingênuo e sensibilizante que repousa na figura monstruosa.

Para cima e para baixo, a personagem mexe os olhos em interpretação frenética, convidando os meninos ao riso. Ela debocha de si mesma ou do que deveria ser, esse é o seu espetáculo. O quadril, mais uma vez recortado, rebola chacoalhando as franjas da saia, que lembram farrapos, ou a pele despedaçada de um animal ferido. Saraghina, vasta em orifícios, abre a bocarra - os gregos e latinos, conforme Sodré e Paiva (2002), guiam-se fortemente pelo saber de que uma boca desmesuradamente aberta e rasgada, como as bocas dos cachorros, corresponde a uma pessoa cruel, voraz e ímpia.

Os movimentos da personagem fazem nossos olhos percorrerem a tela diante da espontaneidade dos arcos, círculos e retas que desenha com os braços e, mais uma vez, a quebra de expectativa proporcionada pela brandura do olhar inofensivo. Fellini segue desconstruindo a impressão inicial construída para o personagem, a cada gesto e comportamento. De ser das trevas, Saraghina assume uma postura maternal ao pegar Guido pela mão para dançar. Cuidadosamente, ela dá, a uma distância segura, passinhos para frente e para trás, erguendo o menino nas alturas, até que a presença atrapalhada dos padres põe fim à diversão. O grotesco crítico nos força a perceber a prostituta com outro olhar. Abaixo, vejamos a desconstrução da sequência extraída de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999).

**Figura 15** - Descrição da sequência Planos Diabólicos De Almodóvar

Sequência: Planos Diabólicos De Almodóvar.
Tempo de duração: 01:23:00 a 01: 26:08.
Número de planos: 13.

<p>Resumo da sequência: Lola aparece pela primeira vez no filme durante o sepultamento do corpo da irmã Rosa. De longe, Manuela a vê e se afasta do grupo para falar com a travesti. Manuela tem um ataque de fúria, que regride à medida que Lola confessa estar morrendo - nessa altura, uma mosca lhe pousa próximo à boca. Manuela se aproxima, é quando lhe conta sobre o filho que tiveram e ela manteve segredo. Lola fica sabendo que não teria chance de conhecer o filho já morto.</p>		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Lola aparece pela primeira vez em plano aberto geral, descendo uma escadaria entre as lápides do cemitério. Mesmo em plano aberto a personagem parece gigante, em traje preto. De costas, a figura exhibe sua peruca de longos fios vermelhos. O sol os faz cintilar na tela.</p>	<p>O som ambiente é suave, com a predominância do ruído dos pássaros. Há também uma trilha instrumental do que parece ser o som produzido por uma escaleta.</p>
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O mesmo plano é utilizado para ambientar o espectador: estamos assistindo ao enterro da irmã Rosa, que está sendo sepultada de frente para o mar.</p>	<p>O solo do instrumento permanece.</p>
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	<p>Em plano geral fechado - comumente utilizado para mostrar a ação do ator em relação ao espaço cênico - Lola desce as escadas, um guarda-chuva lhe serve como bengala.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 4:</b>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Manuele a vê de longe, como nos mostra o plano conjunto compartilhado.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 5:</b>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Lola desce as escadas comedidoamente, em plano geral fechado, olhando para baixo, talvez para não mostrar o rosto, talvez para não tropeçar nos degraus.</p>	<p>A música continua.</p>
<b>Plano 6:</b>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>A mãe da irmã Rosa aparece em plano conjunto compartilhado trajando um <i>blazer</i> estruturado, que lhe garante ombros muito mais largos que os de sua estrutura física.</p>	<p>O som do instrumento ambiente a voz e murmúrios dos presentes.</p>

<b>Plano 7:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Agrado, Manuela e Huma choram. Em prantos, Manuela gesticula com a mão que segura o lenço para comunicar que precisa se retirar.	O som do instrumento ambienta a voz e murmúrios dos presentes.
<b>Plano 8:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano geral fechado mostra as personagens Lola e Manuela, uma de frente para a outra.	A música permanece.  Lola: - Manuela, fico feliz de ver você. É uma pena que seja aqui.
<b>Plano 9:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Almodóvar faz uma tomada <sup>53</sup> em plano e contraplano, muito utilizada em diálogos. Lola se aproxima sempre rente ao muro, onde se apoia para escorregar pela construção pedregosa e sentar no degrau da escada. Enquanto elas conversam, uma mosca pousa sobre o rosto de Lola, próximo à boca da personagem.	A música permanece.  Manuela: - Não poderia ser em outro lugar. Você não é um ser humano, Lola. Você é uma epidemia.  Lola: - Sempre fui excessiva. E estou muito cansada. Manuela, estou morrendo. Venha. Estou me despedindo de tudo. Roubei Agrado para pagar a viagem à Argentina, queria ver nossa cidade pela última vez. O rio, nossa rua...

<sup>53</sup> Para os efeitos deste trabalho, vamos considerá-la como dois planos, este e o anterior.

<b>Plano 10:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O excesso de maquiagem reforça os vincos na testa de Lola, que formam feixes de linhas em desarmonia. A boca, contornada para além dos limites dos lábios, oferece ares de falsidade à expressão da personagem, que está sempre entre o choro e o riso. A barba, que se anuncia, adiciona mais uma textura ao primeiríssimo plano. Os olhos se arregalam, a boca abre em surpresa e se contorce.</p>	<p>A música permanece.</p> <p>Lola: -... E fico feliz de também poder me despedir de você. Só me falta conhecer o filho da irmã Rosa. O meu filho. Sempre sonhei em ter um filho, você sabe disso.</p>
<b>Plano 11:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Manuela chora<sup>54</sup> e esfrega o lenço no olho esquerdo enquanto responde à parte da conversa balançando a cabeça.</p>	<p>A música permanece.</p> <p>Manuela: - Quando parti de Barcelona, estava grávida de você.</p> <p>Lola: - O quê? Quer dizer que você também... você o teve?</p> <p>Manuela: - Um menino precioso.</p> <p>Lola: - Eu quero vê-lo, você</p>

<sup>54</sup> Vamos considerar a tomada em plano e contraplano como dois planos suficientes aos objetivos de nossa pesquisa.

		<p>o trouxe com você?</p> <p>Manuela: - Está em Madrid, mas não pode vê-lo.</p> <p>Lola: - Mesmo que seja de longe, prometo que ele não me verá. É a última coisa que lhe peço.</p> <p>Manuela: - Não pode vê-lo.</p> <p>Lola: - Manuela, por favor.</p> <p>Manuela: - Há seis meses um carro o atropelou e o matou. Eu vim a Barcelona só para contar a você. Eu lamento. Lamento.</p>
<b>Plano 12:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Em plano americano, filmado do joelho do personagem para cima, Manuela desce os últimos degraus da escada e atravessa a rua para voltar à cerimônia.</p>	<p>A música permanece. Ouvimos o ruído do carro que passa na rua.</p>
<b>Plano 13:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O <i>close</i> fechado mostra o rosto de Lola, aumentando a carga dramática da encenação. Lola leva as mãos ao rosto exibindo unhas afiadas e mãos gigantescas. Excreções nasais derramam-se das</p>	<p>A música permanece.</p>

	narinas.	
--	----------	--

**Fonte:** análise nossa, imagens do filme *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999)

Na sequência Planos Diabólicos De Almodóvar, percebemos a ênfase ao som dos pássaros e a presença da poderosa música, que nos leva às dores fúnebres do sepultamento. Schaeffer (1977) nos diz que Francisco de Assis, frade católico e santo patrono dos animais, adotou o canto dos pássaros como símbolo da docilidade - o que não pode ser atribuído à figura intrigante no topo da escadaria. Lola, que um dia fora Esteban, ao dar vazão à sua feminilidade, libertou também poderes diabólicos que causaram catástrofes na vida de todos a sua volta.

Ela parece ter enfeitiçado a irmã Rosa e exerce o mesmo fascínio sobre Manuela, que percebe a sua presença de longe. O cenário simbólico representa os efeitos causados àqueles que se deixam seduzir: morte e sofrimento. Por entre as sepulturas, vemos o vermelho dos cabelos da personagem. Amplamente utilizada nos filmes de Almodóvar, a cor, construída a partir de códigos da cultura que podem significar opostos, simboliza nas madeixas rubras de Lola violência e paixão, guerra e amor, ao mesmo tempo. O cineasta, que faz uso abundante do vermelho em suas produções, também escolheu a cor para o monocromático traje da *drag queen* Letal, durante sua apresentação em *De Salto Alto* (1991).

Na história das civilizações, o vermelho está quase sempre vinculado ao sangue e ao fogo. Sua agressividade se dá por questões biofísicas - já que o comprimento de onda está no limite da cor visível, de 630 a 760 milimicrons<sup>55</sup> - que, somada à identificação com o elemento mitológico fogo, cor da proibição, assume significações com base em códigos culturais. No caso de Lola, o vermelho assume ambas as polaridades significativas. O vermelho em Lola é as paixões que desperta, mas também o sangue contaminado pelo vírus HIV.

Os movimentos suaves da travesti entram em desacordo com sua estrutura grandiosa e quadrada, que transitam pela teratologia. O enfado, associado a esta forma geométrica, é quebrado pela ação de movimentos suaves e graciosos. Fazendo as vezes de uma bengala, o guarda-chuva em que Lola se apoia sugere o peso de trazer sempre consigo a tempestade. Ao perceber Manuela, vagorosamente, a personagem se deixa escorregar até o chão, quando indica a sua vulnerabilidade. Ao se colocar no nível do solo, Lola assume simbolicamente a condição de ser rastejante, moralmente inferior.

<sup>55</sup> Informação disponível em Guimarães (2003).

Da cara maquiada brotam traços masculinos e femininos - estes claramente forjados, como as curvas exageradas que fazem o contorno da boca pintada. Rímel, batom e sombra se misturam a pelos que se precipitam, a olheiras que denunciam sofrimento. Durante o diálogo, uma mosca lhe pousa próximo à boca, nos dando a impressão de estarmos assistindo a um ser em estado de putrefação e escatologia. Agora que estamos preparados para agonizar diante dos efeitos de desprazer causados pela personagem, surpresa: ela sorri com um certo ar de pureza que lhe ilumina a face. As expressões de Lola, sempre contrárias, variam entre o riso e o choro, a satisfação e o desagrado.

Em *close*, temos mais detalhes. As linhas de expressão irregulares do rosto da personagem misturam-se, retas e curvas em profusão, produzindo um aguçamento acentuado pela moldura rubra dos fios artificiais. Neste momento, nos damos conta de que a imagem não condiz com o que a narrativa até então nos contava. Apesar da estranheza produzida pela composição visual deste ser ultrajante em tamanho e desproporções, assistimos a gestos honrosos acompanhados de palavras cheias de calma e maturidade - eis a fúria do grotesco crítico.

Em primeiríssimo plano, Almodóvar é generoso quanto às imperfeições da boca, que se rasga em prantos. As lágrimas escorrem para transfigurar ainda mais o rosto caricatural e preceder os fluidos que escorrem pelas narinas. As longas unhas douradas de Lola são como as garras de um raro predador abatido pelo ódio daqueles que não o permitiram exercer a sua própria natureza selvagem.

Ao assistirmos aos seres diabólicos de Fellini e Almodóvar, percebemos um resgate à associação entre o feminino e o ser ativo, ardiloso, física e emocionalmente fraco - o que é reforçado a partir das representações do corpo gordo de Saraghina ou na matéria doente e debilitada de Lola. As marcas distintivas articuladas no texto visual funcionam como iscas, símbolos que permitem ao espectador identificar as narrativas hegemônicas ocidentais que produziram aversão à mulher e o padrão imagético a elas associado para descaracterizá-lo por meio do exagero, da ridicularização, da oposição.

Nos filmes, a caricatura dos personagens diabólicos assume aspectos femininos para acionar as imagens que povoam o imaginário retroalimentado pelas narrativas religiosas do Ocidente. A ideia da malignidade intrínseca à mulher nos faz retornar às imagens das bruxas senis e grávidas de Bakhtin (1999), às imagens de Lilith - que fora criada por Deus a partir do barro sujo, e de Eva, disseminadora de forças ocultas, sexuais e instintivas. A partir dessas

referências, Fellini e Almodóvar desconstruem tudo que reconhecemos e identificamos, propondo um novo olhar sobre o que é representado.

Enquanto a mulher atraente e amedrontadora ganhou espaço como a representação do mal nas produções de Hollywood, reproduzindo gestos que insinuavam sensualidade, Fellini e Almodóvar apostam no exagero e no disforme da diversidade humana para evocar as narrativas que reforçam o estigma do feminino. A desarmonia do gosto é articulada para além das imagens, uma vez que a simbologia sonora se apresenta como mais um recurso de contraste.

Em Fellini, o Diabo dá as mãos à Igreja na grande ciranda, ao final de *8½* (1963). Almodóvar também simboliza essa união através do filho de Lola e da irmã Rosa. Se o Diabo realmente existe nos filmes dos cineastas, eles não nos deixam saber se ele é a mulher ou a Igreja. A exagerada marcação que os diretores fazem sob os corpos dos seus personagens, repletos de escaras do corpo e da alma, perde o poder distintivo à medida que a narrativa avança e nos desterritorializa comportamental e imagetivamente.

#### **4.3.2 Mais Puta Que Muito Macho**

O discurso religioso que atribui à mulher a qualidade de pecadora, a caça às bruxas no período da Idade Média, o discurso jurídico que contribuiu para a inferioridade da mulher, cujas noções de matrimônio derivam do direito romano, e o discurso médico somaram forças para restringir a sexualidade feminina à reprodução humana. A construção histórico-social que vem determinando o padrão hegemônico das condutas consideradas desviantes para mulheres convergem para o controle do corpo feminino, que, como nos explica Foucault (1988), foi instruído a exercer o papel de mãe e esposa.

No sistema matrimonial, o adultério condenável só era aplicado em benefício do homem traído (FOUCAULT, 1988). Aos homens, no século XIX, eram permitidas as relações extraconjugais. Sendo assim, o foco das atenções pairava, e ainda deixa rastros, sobre o comportamento, os costumes e a imagem das esposas. À mulher cabe o pudor - ela não deveria tomar iniciativa nas relações sexuais, já que isso reportaria à ousadia das cortesãs, sem, contudo, se negar às investidas do marido, já que isso soaria prepotente.

Desde a Grécia Antiga, a diferença entre homens e mulheres se faz presente a partir do estabelecimento de condutas norteadas por padrões socialmente estabelecidos. A histeria é, desde a época, associada à feminilidade porque se acreditava que o útero se deslocava dentro

do corpo da mulher, causando ataques convulsivos, febres e outras variações. As mulheres que demoravam para engravidar ou ainda as que ficavam viúvas eram deflagradas histéricas. Essas narrativas povoaram o imaginário coletivo de seres execráveis, incontroláveis e aptos ao surto a qualquer tempo (BIRMAN, 2001).

As representações do cristianismo, ao retratarem as uniões conjugais, subjugaram a mulher ao mostrarem seus corpos virados, sempre com o dorso voltado para o chão, como explica Roudinesco (2003). O prazer feminino era proibido e a inversão desta posição ameaçaria a subversão da ordem do mundo. Contudo, novas imagens e narrativas, sobretudo as midiáticas, vêm abrindo brechas para ressignificar a relação entre o feminino e a sexualidade, como é o caso dos filmes de Fellini e Almodóvar.

As determinações comportamentais desviantes do modelo de controle tensionado pelos feixes de poder das instituições sociais à sexualidade da mulher correspondiam a significação do feminino subtraído da sensualidade, atribuído às forças do mal e do pecado. As mulheres decentes eram as rainhas do lar, reprodutoras robustas e devotas incansáveis dos maridos. Do contrário: putas, histéricas - essas que se desviam do modelo adestrador de controle da sexualidade. A vigília sobre as roupas, a expressão e o comportamento da mulher foi e ainda continua incisiva, numa relação direta entre imaginário e concretude.

Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), Agrado é uma travesti e prostituta. Em *8½* (1963), Carla é uma mulher casada e rica, que trai o marido com Guido, o protagonista do filme. Por desviarem do padrão comportamental da sexualidade feminina ocidental, as sequências dessas personagens são analisadas nesta categoria, que chamamos de Mais Puta Que Muito Macho. Percebe-se que os diretores resgatam esteticamente elementos desses seres marginalizados para criticar o modo de categorização da mulher em função do exercício de sua sexualidade. Vejamos, nos quadros abaixo, as sequências fílmicas descritas em separado.

**Figura 16** - Descrição da sequência Guido, O Útero É Meu

Sequência: Guido, O Útero É Meu.
Tempo de duração: 00:13:35 a 00:19:46.
Número de planos: 22.
Resumo da sequência: Guido vai à ferrovia encontrar Carla, sua amante. Ao não percebê-la na estação, fica aliviado. O que dura pouco, já que Carla acena, chamando sua atenção. Ele se desculpa por não instalá-la no mesmo hotel onde está hospedado, colocando-a em um

pequeno estabelecimento em frente à ferrovia. Eles chegam ao hotel de Carla e lá realizam um jogo erótico.		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em plano geral fechado, Guido espera por Carla na estação de trem. O <i>travelling</i> , da esquerda para a direita, coloca a câmera de frente para o trem, que acaba de chegar.	Ruído metálico do atrito do trem no trilho e de esguicho de fumaça.
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Guido, em primeiro plano, olha por cima dos ombros, como que na tentativa de ser discreto quanto à sua procura por Carla.	Ruído das máquinas e movimentos dos passageiros.
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano geral fechado não nos dá evidências da chegada da mulher.	Ruído das máquinas e movimentos dos passageiros.
<b>Plano 4:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	As características psicológicas do personagem aparecem em primeiro plano. De modo jocoso, ele tira e coloca os óculos.	Ruído das máquinas e movimentos dos passageiros.

<b>Plano 5:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Surge um braço no plano geral fechado. Na mão, a placa que sinaliza o desembarque de passageiros. Não vemos Carla.	Ouve-se um forte apito.
<b>Plano 6:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Fellini nos mostra Guido reagindo em primeiro plano. Ele vira-se para ir embora, sem muito se esforçar para constatar se sua amante realmente havia chegado.	Guido: - Não chegou, melhor assim.
<b>Plano 7:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Novamente a expressão de Guido na tela. O plano sequência capta a decepção do personagem ao perceber que Carla, de fato, estava na estação. Ele vira-se para trás, revelando o seu desagrado e então se afasta da câmera, indo em direção à mulher que acena e solta um grito agudo para chamar sua atenção. Carla se aproxima a passos exageradamente largos, a câmera capta o excesso de pelúcia, flores e pérolas no figurino. Ela se dirige ao carregador de malas. Então, eles caminham enquanto Guido, cauteloso, checa se eles estão sendo observados na estação. Quando ele diz pra	Carla solta um grito agudo, que é antecipado pelo barulho do trem.  Carla: - Como vai?  Guido: - Mais ou menos.  Carla: - Tem algum conhecido aqui?  Guido: - Não. Por que tantas malas?  Carla: - Só cinco vestidos. Os longos ocupam muito espaço. Trouxe um tão lindo. Pegou

	<p>Carla que ela se instalará em um hotel diferente do seu, mais modesto e reservado, ela faz um bico infantil, que se desfaz em um sorriso quando Guido olha para o seu traseiro e pergunta como ele está.</p>	<p>tudo?</p> <p>Carregador de malas: - Tudo!</p> <p>Guido: - Carla, aqui todos dormem à noite. Não acontece nada.</p> <p>Carla: - Mas é uma estância tão na moda! Deve haver algum desfile, algum lugar perto do nosso hotel, não? Comportou-se?</p> <p>Guido: - Sim, mas preciso lhe dizer uma coisa. Não há vagas no meu hotel. Além disso, todos lá me conhecem. Pensei em deixar você em outro lugar, é um hotel ótimo e bonito.</p> <p>Carla: - Como assim?</p> <p>Guido:- E ele, como vai?</p> <p>Carla: - Está ótimo! (risos).</p>
<b>Plano 8:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Em <i>travelling</i>, da esquerda para a direita, temos acesso aos últimos passos dos amantes na estação de trem.</p>	<p>Carla: - Por que está pálido assim?</p> <p>Guido: - Viu? O hotel é aqui em frente.</p>

<b>Plano 9:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O plano seqüência nos transporta para o hotel que vai receber Carla. Uma senhora joga cartas sozinha. Diversas cadeiras aparecem empilhadas no salão repleto de lugares vazios. Enquanto joga cartas, a mulher, que trabalha no local, grita pela responsável do estabelecimento. Carla se abana e avança hotel adentro, quando se junta à senhora que distribui o baralho na mesa. A dona do estabelecimento se apresenta formalmente a Guido, enquanto as mulheres se falam como antigas amigas. Ao lhe perguntar se o diretor está feliz em vê-la, Carla simula um golpe de boxe no rosto do diretor e, em seguida, toma caminho para o banheiro. Carla bate seu exorbitante chapéu em um enfeite preso no teto e ri de si.</p>	<p>Senhora que joga cartas: - Senhora, tem gente aqui!</p> <p>Guido: - Como falei, não é luxuoso, mas é muito tranquilo. Se tiver fome, mandarei sanduíches para o seu quarto. Aqui é meio melancólico, não?</p> <p>Carla: - Não, é pitoresco. E eu estou com fome. Você comeu, eu não.</p> <p>Dona do hotel: -Bom dia, engenheiro.</p> <p>Carla: - Bom dia.</p> <p>Dona do hotel: -Bom dia, senhora. A suíte está pronta. Fique tranquilo, ela está em casa.</p> <p>Guido: - Tem alguma coisa para comer?</p> <p>Carla: - Onde é o banheiro?</p> <p>Dona do hotel: - Ali. Vou preparar algo.</p> <p>Carla: - O trem deixa as mãos imundas! Está feliz por eu estar aqui?</p> <p>Guido: - Claro!</p>

		<p>Carla:- Muito feliz ou meio feliz?</p> <p>Guido: - Felicíssimo!</p> <p>Carla: - BAQUE! (onomatopeia para o barulho do golpe que finge dar em Guido). Hum, que cheirinho bom! Sabe Guido, achei que esse veludo ia amassar.</p>
<b>Plano 10:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Enquanto Carla vai ao banheiro, Guido serve-se de uva em primeiro plano.	<p>Guido: - É mesmo? Muito bem.</p> <p>Carla: Mas não fez nenhuma prega! (som <i>off</i>).</p>
<b>Plano 11:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano geral fechado exhibe Carla lavando as mãos, cantando e sorrindo.	<p>Ouvimos um apito vindo da estação de trem.</p> <p>Carla cantarola.</p>
<b>Plano 12:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	<p>Em plano e contraplano<sup>56</sup>, a descuidada proprietária do estabelecimento tece, na presença de Guido, elogios à aparência de Carla.</p>	<p>Carla: - Mas você nem me disse se gostou dele. Gostou Guido? (som off).</p> <p>Dona do hotel: - Que bela mulher, engenheiro!</p>
<p><b>Plano 13:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Guido responde às perguntas da mulher sem muito entusiasmo.</p>	<p>Guido: - Hum...</p> <p>Dona do hotel: - O que é aquilo na cabeça dela? Pelúcia?</p> <p>Guido: - Pelúcia, pelúcia.</p>
<p><b>Plano 14:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Pelo espelho do banheiro, Fellini nos mostra os amantes em uma conversa íntima em plano sequência. Guido lhe aperta os seios e o traseiro, Carla parece se esquivar. Ela seca as mãos e coloca a aliança. Ele confessa ao espelho sua insatisfação com o fato da amante sempre fazer referência a Snàporaz, seu marido.</p>	<p>Carla: -Nem imagina o quanto procurei esse vestido! Estava desesperada. Mas você me conhece, quando cismo com uma coisa... Li uma história tão legal do Pato Donald! Tinha um dinossauro...</p> <p>Guido: - Aqui está a bela bundinha!</p> <p>Carla: - Comportese! Guido, quieto! O que quer fazer</p>

<sup>56</sup> Para os efeitos deste trabalho, vamos a tomada como dois planos, este e o próximo.

		<p>afinal? Comportou-se mesmo?</p> <p>Guido: - Como assim?</p> <p>Carla: - A bela bundinha está com fome. Esqueci a aliança! Guido, sobre aquilo que você me prometeu...</p> <p>Guido: - Que coisa? Ela vai falar de novo no marido, quer ver só? Acha que não? Você vai ver, velho Snàporaz.</p>
<b>Plano 15:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Em plano e contraplano<sup>57</sup> eles conversam enquanto Carla come uma coxa de frango com as mãos. A mulher faz bico, agita os ombros e seca os seios suados por cima do decote. Enquanto Carla come, Guido brinca com a bolsa da mulher, rodopiando-a levemente.</p>	<p>Carla: - Pobre Luigi, não está nada feliz. Meu marido não é uma pessoa de iniciativa, sabe? Ele fica deprimido. Não que seja burro, ele é muito inteligente. Nossa, que calor! Ele sabe toda a história de Roma de cor, só precisa de um impulso. Continua no pólo petroquímico...</p>
<b>Plano 16:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

<sup>57</sup> Para os fins deste trabalho, vamos considerar a tomada como dois planos, este e o próximo.

	<p>A contragosto, Guido repousa a bolsa de Carla sobre a mesa, sem dar ouvidos às suas solicitações. O diretor cantarola, como se não ouvisse o que a amante lhe fala. Guido apenas retoma o interesse quando a mulher lhe conta sobre o sonho que tivera com o marido e o amante.</p>	<p>Guido: - É mesmo?</p> <p>Carla: - Largue essa bolsa, vai quebrá-la! Gosto dela, foi presente dele. Porque não arruma um emprego pra ele? Conhece tantas pessoas... você já me prometeu tantas vezes! Guido! Até já sonhei com isso, imagine. Só que ele ficou doido e matou nós dois.</p> <p>Guido: - Matou quem?</p> <p>Carla: - Você e eu! Sabe onde? Naquele beco de Via Della Croce, onde comprei a gravata que sua mulher deu igual depois e, quando você usava, eu nunca sabia se era a dela ou a minha. Estávamos ali, abraçados, nus, e ele chegou e matou os dois com uma vassoura.</p>
<b>Plano 17:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O plano geral fechado mostra que Guido está segurando a bolsa novamente.</p>	<p>Ouvimos um apito vindo da estação de trem.</p>
<b>Plano 18:</b>		

Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Guido e Carla fazem um jogo erótico, ele dirige, ela atua. O plano sequência começa com a nuca de Carla, que usa um véu negro sobre os cabelos. Ela olha no sentido da câmera e sorri a caminho do banheiro, onde se mira em um espelho oval, envolto por ramos de rosas negras. Carla se diverte com as instruções do amante, que lhe pede para desenhar sobrancelhas de porca. Carla oferece o rosto à pintura, enquanto admira o lustre. Enquanto fuma o cigarro, Guido conversa com a amante e lhe traça retas diagonais no lugar das sobrancelhas. Enquanto Carla faz cara de porca, Guido solta a fumaça do cigarro pelas narinas.</p>	<p>Guido: - Feche mais, isso mesmo, assim. Agora saia, e depois entre como se fosse o quarto errado e eu um desconhecido.</p> <p>Carla: - Que legal, nunca tentamos isso.</p> <p>Guido: - Pare, deixe olhar você. Não, precisa de um pouco mais de maquiagem.</p> <p>Carla: - Mais o quê?</p> <p>Novamente, ouvimos um apito vindo da estação de trem.</p> <p>Guido: - Mais de porca. Dê-me o lápis de sobrancelha. Quieta.</p> <p>Carla: - Este lustre é bonito. Quero um igual em casa.</p> <p>Guido: - Quieta, vamos.</p> <p>Carla: - Como se chama esse hotel?</p> <p>Guido: - Hotel da Ferrovia.</p> <p>Carla: - Vou escrever para o meu marido, assim ele responde logo. Precisa ver que cartas lindas! Depois eu deixo você ler.</p> <p>Guido: - Sim, mas</p>

		<p>fique parada! Faça cara de porca.</p> <p>Carla: - Grrrr!</p> <p>Guido: - Agora saia, vamos.</p> <p>Carla: - Então vou ter de representar? Eu lá sou uma de suas atrizes?</p> <p>Guido: - Saia!</p>
<b>Plano 19:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Carla <sup>58</sup> levanta-se e vai em direção à porta.	Carla: - Acha que não sou capaz? Pois eu não gostaria de levar aquela vida. Eu gosto de ficar em casa.
<b>Plano 20:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Enquanto Guido se acomoda na cama, Carla o fita da porta. Ela sai do quarto e se depara com a mulher que cuida do hotel. Ele fuma um cigarro enquanto ouve a conversa entre a amante e a dona do hotel nos corredores.	<p>Guido: - Vamos, saia, eu vou dormir.</p> <p>Carla: - Se eu fizesse isso de verdade, você ficaria com ciúmes?</p> <p>Guido: - Por quê? Você faria de verdade?</p> <p>Carla: - Quem sabe?</p> <p>Dona do hotel: - Quer alguma coisa? (som <i>off</i>).</p>

<sup>58</sup> Consideramos a tomada em plano e contraplano como dois planos, este e o próximo.

		<p>Carla: - Não, eu só... (som <i>off</i>).</p> <p>Dona do hotel: - Quer tomar banho? (som <i>off</i>).</p> <p>Carla:- Não, é que... (som <i>off</i>).</p> <p>Dona do hotel: - Tem sede? Quer água mineral? (som <i>off</i>).</p> <p>Carla: Não, obrigada. (som <i>off</i>).</p>
<b>Plano 21:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Carla retorna <sup>59</sup> , às gargalhadas.	Risada de Carla.
<b>Plano 22:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Carla se afasta da porta, abre o lençol que segura junto ao corpo e se joga em cima de Guido.	<p>Guido: - O que ela queria, o que ela disse?</p> <p>Carla: - A dona do hotel queria me dar água mineral.</p> <p>Guido: - Venha. Abra o lençol.</p>

<sup>59</sup> Consideramos a tomada em plano e contraplano como dois planos, este e o próximo.

		<p>Carla: - Guido, gosta mesmo de mim?</p> <p>Guido: - Claro que sim.</p>
--	--	---

**Fonte:** análise nossa, imagens do filme *8½* (1963)

A sequência Guido, O Útero É Meu se inicia ao som do metálico atrito do trem nos trilhos de ferro, seguidos de esguichos de fumaça. É certo que o som do trem, de todos os trazidos pela Revolução Industrial, foi o que mais assumiu prazerosas associações sentimentais. A forma como conquistou o mundo reflete-se nas contribuições de pintores, como a obra *Rain, Steam and Speed*, de J. M. W. Turner, da época de 1844 - suas locomotivas apontavam diagonalmente para o espectador. Já em 1920, como nos diz Schafer (1977), as principais linhas ferroviárias da Europa passaram a ser eletrificadas, quando começa a escassez dos ricos e característicos apitos, o sino, o resfoguear das máquinas na partida.

Os apitos dos trens da Europa, agudos e sibilantes, cumprem a função de sinal sonoro, nos transportam, por meio de seus sons estridentes, a lugares da imaginação que ressoam um tímido prazer de se ter anunciada a chegada de algo ou alguém por quem se espera. Essa paisagem sonora, já em conflito com o desejo oculto do protagonista que preferia que Carla não tivesse chegado à estação, nos desloca quando percebermos o grito da personagem, em uníssono com a máquina. O agudo da voz de Carla atinge os ouvidos de modo que nos remete a uma pesada locomotiva que guincha, faz escândalos e avança implacável, na direção de seus objetivos.

A bagagem circular que Carla carrega junto ao corpo acentua os movimentos curvos e risíveis do quadril, o excesso das vestimentas lhe garante uma natural instabilidade em função da interpretação frenética da personagem, a irregularidade das formas heterogêneas aumenta a tensão visual também provocada pelo corpo em desequilíbrio. A exorbitância de Carla se manifesta nas forças direcionais curvas do corpo representado, que reforça a intenção compositiva do ser indistinto, repetitivo e abrangente. A textura da pelúcia no chapéu e na gola dos trajes sugere a constituição do material macio em oposição à fina rede de fios tensos e negros que lhe caem por sobre os olhos.

A figura excessiva da personagem se apresenta em um cenário simbólico da relação entre ela e o protagonista. A estação de trem, lugar de infindáveis idas e vindas, encontros e

desencontros, simboliza a irregular relação dos amantes - cheia de prazeres e despedidas. Carla é uma mulher que toma iniciativa, checa as malas, marcha ao encontro do amante, e ao vê-lo, apita. A mesma autonomia pode ser percebida na forma como ela decide exercer sua sexualidade: livre das amarras sociais que instituem poder sobre a mulher. O mesmo desvio de comportamento é representado por Fellini, por exemplo, nas atitudes da proprietária da tabacaria, em *Amarcord* (1973) - quando ela decide fazer sexo com um jovem rapaz dentro do próprio estabelecimento.

A ruptura do modelo de mulher santa, rainha do lar e materna se dá pela manifestação da indisciplina, seja na forma como Carla faz um bico infantil ao ser contrariada ou no modo como, contraditoriamente, organiza a sua vida prática e conduz suas escolhas conforme sua própria verdade. Quando chegam ao hotel, é ela quem responde ao bom dia destinado ao suposto engenheiro, tão prontamente quanto desfere um golpe imaginário no queixo de Guido, sugerindo a superioridade do vencedor sobre o oponente. Assistimos à inversão dos papéis socialmente estabelecidos como masculinos e femininos no aberrante estilo felliniano.

Da mesma forma que ao homem foi concedida a permissão social para os relacionamentos extraconjugais, Fellini e nós permitimos a Carla o mesmo direito por meio da subversão e redirecionamento proporcionados pelo grotesco crítico. A sensação de que a personagem assume o papel sexual historicamente masculino é reforçada pela participação do próprio Guido, que assumindo às vezes do feminino, se diz cansado de tanto ouvi-la falar do marido, o velho Snàporaz. Carla exige a refeição e enquanto come, Guido a espera jogando cartas na mesa e girando, entre os dedos, uma bolsinha. Quem é a puta agora? A feminilidade das curvas de Carla contrasta com o comportamento altivo da personagem. O excesso de pérolas, flores e pelúcias não condizem com a autoridade da mulher que repreende o amante, ainda que isso se inverta na cena seguinte.

No quarto do hotel Carla está completamente submissa, entregue aos caprichos de Guido, mesmo que o véu negro dos cabelos nos remeta à ameaça do desconhecido e ao medo. Conforme Guimarães (2004), a origem da simbologia ocidental do preto tem correspondência cromática com a binaridade vida-morte. A morte, desde os primórdios, é vinculada ao negro das roupas do vampiro, ao demônio, ao lobisomem, quando, em oposição ao luto, o branco assume a simbologia da paz. Carla obedece às ordens de Guido, deixando visível a gruta de sua bocarra aberta e escatológica. Ao pintar a sobrancelha da mulher para deixá-la com ares de porca, ele traça no rosto da amante duas retas diagonais por cima dos olhos - a mais instável das forças direcionais que significa ameaça e provocação.

Badinter (1985) nos diz que textos escritos no século XVI relatam que na pequena aldeia de Montaignou, França, a mulher era tratada pelo marido como coisa vil, como porca. A submissão da mulher, inclusive da puta em relação ao macho, certamente encontra raízes nos fundamentos da Epístola aos Efésios, escrito por São Paulo, que demarcou que cabe ao homem governar a vida do casal, enquanto à mulher resta a existência marcada pelo silêncio, pela obediência e pela modéstia.

Ao identificarmos esta referência histórica, estamos prontos para testemunhar a soberania masculina triunfar no filme, mas ela é mais uma vez subvertida quando Carla cogita a possibilidade de entrar no quarto de desconhecidos para um jogo sexual. Enquanto Guido encontra-se deitado na cama, passivo, Carla sai aos corredores seminua e, ao voltar para o quarto, nos oferece o contrário das representações católicas da mulher no leito de amor: Carla joga seu corpo por cima do Guido, reivindicando o seu prazer e sugerindo a inversão de poder entre masculino e feminino.

**Figura 17** - Descrição da sequência Agrado Brinca De Boneca

Sequência: Agrado Brinca De Boneca.		
Tempo de duração: 01:07:25 a 01:10:07.		
Número de planos: 7.		
Resumo da sequência: Enquanto costura a roupa da boneca que faz partes das encenações de <i>Um Bonde Chamado Desejo</i> , Agrado decora as falas da personagem de Nina na peça. Ao se deparar com a situação em seu camarim, Nina a confronta, mas termina recebendo conselhos de Agrado. Em pouco tempo, Nina e Agrado se tornam amigas e Nina toca o corpo da travesti sem reservas.		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em plano detalhe vemos o texto da peça em cima da mesa e o colo de Agrado ao fundo, onde repousa uma boneca de braços. Agrado costura sua roupinha, enquanto repete as falas do texto também reproduzidas em um rádio portátil. Em <i>tilt</i> , de baixo pra cima, assistimos às mãos	O ruído do rádio reproduz o texto da peça.  Agrado: - E ele veio me pedir desculpas com um ramo de rosas. Perdão, dizia. Mas há coisas que são imperdoáveis. A

	<p>pequenas de Agrado terminadas em unhas vermelhas e curtas. O movimento nos mostra seu busto coberto por um comportado suéter em listras diagonais vermelhas, azuis e pretas. O rosto da travesti apresenta um nariz torto e queixo protuberante. A maquiagem é vermelha nos olhos e na boca, os cabelos fazem pequenas curvas ruivas na testa. Agrado lê o texto no papel e repete, tentando dar emoção às falas.</p>	<p>crueldade não merece perdão. É a única coisa que não se pode perdoar.</p>
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O primeiro plano mostra a porta lilás que se abre: Nina entra em seu camarim.</p>	<p>Nina: - E aí?</p>
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O plano detalhe mostra agrado virando o texto para baixo, como que para evitar que Nina percebesse que ela está decorando o seu papel na peça.</p>	<p>Ruído do papel sendo manuseado.</p> <p>Nina: - Também está aprendendo o papel? (som <i>off</i>).</p> <p>Agrado: - Claro que não. (som <i>off</i>).</p>
<b>Plano 4:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	<p>Em plano e contraplano<sup>60</sup>, assistimos à reação dos personagens em diálogo. Nina, enquanto fuma, abre a bolsa para pegar a heroína.</p>	<p>Nina: - Pois deveria, para garantir...</p>
<p><b>Plano 5:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Sentada, Agrado gentilmente aconselha Nina sobre o seu problema com as drogas. Nina entra no banheiro e fecha a porta.</p>	<p>Agrado: - Você acha?</p> <p>Nina: - Importa-se de me deixar sozinha?</p> <p>Agrado: - Para quê? Para tomar sua heroína? Não pode esperar até o fim?</p> <p>Nina: - Se sabe por que pergunta?</p> <p>Agrado: - Se quiser que eu não diga nada a Huma, use o banheiro, onde eu não veja. Não tenho porque ver isso.</p> <p>Nina: - Certo, vigie essa porta.</p>
<p><b>Plano 6:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Em primeiro plano, vemos Agrado encostada na porta do camarim, para acobertar o ato de Nina no banheiro. Ela segura a boneca nos braços, o olhar passeia pelo espaço. Enquanto fala sobre as qualidades de Nina, Agrado</p>	<p>Agrado: - Já sei que quando se é jovem... bom, você também não é nenhuma criança... essas coisas não têm valor. Você é bonitinha, bem proporcional.</p>

<sup>60</sup> Vamos considerar a tomada como dois planos, este e o próximo.

	<p>fecha um pouco as mãos, de modo que elas ficam côncavas, apontadas uma para outra.</p>	<p>Pequeninha, mas bonita. Você emagreceu, bem, com todas essas drogas... o importante é que emagreceu. Tem talento, meio limitado, mas tem seu talento e, principalmente, uma mulher que ama você. E você troca tudo pela heroína. Você acha que compensa? Pois não compensa. Não compensa.</p>
<p><b>Plano 7:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>O plano sequência mostra Nina saindo do banheiro e guardando a droga na bolsa. Agrado entra no quadro para vestir o figurino em Nina, abre-lhe os botões do vestido, tira-lhe os enchimentos dos seios. Nina toca as próteses de Agrado. Em <i>zoom out</i>, quando a câmera diminui o <i>zoom</i>, temos acesso ao camarim e às personagens do joelho para cima. De costas para Agrado lhe desatar a barriga falsa, Nina se esfrega na pélvis de Agrado, rindo das represálias da travesti. A câmera gira um pouco para a esquerda para nos mostrar Agrado pegando o figurino e retorna à posição de onde partiu. Agrado ajuda Nina a se vestir e novamente tem as mãos da moça em seus seios. O <i>zoom in</i> aproxima-nos do perfil das personagens, uma de frente</p>	<p>Nina: - Eu troco por um pouco de paz. Vamos, me ajude.</p> <p>Agrado: - Você está ficando lisa.</p> <p>Nina: - Comparada com você, lógico.</p> <p>Agrado: - Que hábito tão feio o seu!</p> <p>Nina: - Agrado, nunca pensou em se operar?</p> <p>Agrado: - As operadas não têm trabalho. Os clientes gostam das pneumáticas e bem dotadas.</p> <p>Nina: - Reumáticas?</p>

	<p>para a outra. Agrado prepara a boneca, veste-a, cobre sua cabeça e a coloca nos braços de Nina. Pela terceira vez, Nina toca Agrado nos seios. Nina sai do quadro deixando o rosto incrédulo de Agrado diante do espectador.</p>	<p>Como os homens são estranhos.</p> <p>Agrado: -Reumáticas não, pneumáticas. Um par de seios duros como pneus e uma boa bunda.</p> <p>Nina: - Agrado, mostre-me seu pau.</p> <p>Agrado: - Essa heroína não te faz bem...</p> <p>Nina: - Talvez eu também goste.</p> <p>Agrado: - Você já tem bastantes problemas e não precisa de mais nada. Vamos. Você tem que entrar e cuidado para não vomitar nada lá em cima.</p> <p>Nina: - O público adora. Eu interpreto uma grávida, eles acham que é por causa do papel.</p> <p>Agrado: -Na próxima cena não está grávida, já pariu o boneco.</p> <p>Nina: - É verdade. Vou entrar, depois me mostra o pênis?</p> <p>Agrado: - Eu mostro e deixo você lambar. Essa juventude não tem nojo de nada.</p>
--	---	--

**Fonte:** análise nossa, imagens do filme *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999)

A sequência *Agrado Brinca De Boneca* se inicia com a reprodução sonora da voz humana advinda de um instrumento eletroacústico. Antes do século XX, os sons eram originais - isso quer dizer que o máximo que a voz humana chegava era aos ouvidos os quais o grito pudesse alcançar. Os sons eram individuais, únicos, ao passo que hoje podemos armazená-los e transmiti-los, por menores que sejam, em qualquer parte do mundo, transportando-os, movimentando-os, assegurando-os para futuras gerações. Depois da Segunda Guerra Mundial, o gravador passou a costurar materiais gravados a qualquer contexto, transformando um ambiente sonoro em qualquer outro ambiente. Esse recurso é utilizado por Almodóvar para gerar contrastes entre o timbre, a pausa e a interpretação de Nina da versão comicamente representada por Agrado.

Enquanto isso, a câmera nos mostra uma boneca de bruços, tendo a roupa costurada por mãos longilíneas, cobertas de vermelho nas unhas, em consonância com o tecido de fundo da mesma cor do suéter de Agrado. As linhas diagonais da estampa, forças direcionais instáveis, imprimem formulações visuais provocadoras, assumindo significações relativas à perturbação e à ameaça. O contraste entre o bebê de plástico despojadamente distribuído no colo de Agrado, sua roupa delicada e infantil sendo manipulada em oposição à tensão visual proporcionada pela composição dos elementos visuais do figurino de Agrado, provocam conflitos que não nos permitem distinguir o que é artificial ali e o que não é.

O dorso do nariz torto, a maquiagem de fundo vermelho e as ondas rubras que se fazem franjas são o resultado de uma combinação de elementos dissonantes articulados para gerar aguçamento e fixar o olhar do espectador por meio da teratologia. Narizes irregulares, vastamente encontrados nas obras de Almodóvar e Fellini, questionam padrões de beleza, funcionando como elementos visuais da personalidade das personagens, como é o caso da traficante de drogas interpretada por Rossy de Palma em *Ata-me* (1990). O nariz deformado de Agrado fala sobre as surras que levou como prostituta nas ruas. Esta marca do corpo, causada pelas vicissitudes da prostituição, simboliza sua condição de miséria social e marginalidade.

A textura da pele erodida e excessivamente maquiada causa certa insatisfação às sensações provocadas pela informação visual que também repercutem no sentido tátil. Há uma certa ausência de sensualidade em seus modos, um ar infantil, ingênuo, que não condiz com seu suéter ou com os padrões imagético-comportamentais que povoam o imaginário

ocidental acerca da puta. Se puta é a mulher pecadora, demoníaca e sem pudores, Agrado vai na contramão ao repreender Nina pelo uso de drogas e pela libertinagem sexual.

Os traços andróginos de Agrado parecem inofensivos, não há o que temer ao testemunharmos suas diferenças e contradições. Quando Nina a toca nos seios ou se esfrega em seu pênis, Agrado a estapeia maternalmente. Almodóvar nos revela a pureza da puta, como Fellini faz com Cabíria, em *As Noites de Cabíria* (1957). A ingênua Agrado é, e nunca pensou em deixar de ser, uma puta fálica, um corpo híbrido - e por isso desejado, uma atração ambulante do *show* de horrores. A forma como cuida da boneca, que só tem vida na imaginação das crianças, nos faz pensar que ela, ao mesmo tempo em que vive a crua realidade, habita um mundo ilusório e docemente fantasioso.

Ao deturparem a noção ocidental das diferenças biológicas como determinantes do feminino e do masculino, Fellini e Almodóvar desconsideram os aspectos fisiológicos do corpo como elementos centrais da hierarquia social entre os gêneros, possibilitando o intercâmbio de papéis sociais tidos como próprios para mulher e para o homem. Carla, em *8½* (1963) é, para os padrões comportamentais de nossa cultura, puta, mas não corresponde à ideia que fazemos das mulheres que transgridem a norma por viverem à margem social, mas sim porque assume o papel sexual atribuído ao macho. Já Agrado, corresponde à fisiologia masculina, contudo, vive o papel da travesti pobre que vende o corpo para sobreviver.

O cumprimento das saias, o tamanho dos decotes, a forma de andar, as pinturas do rosto e dos cabelos são elementos constantemente vigiados, avaliados como indícios do comportamento sexual da mulher. A binaridade mulher-puta e mulher-santa coloca os modos de existência do feminino sob constante suspeita. O modelo sexual que estigmatiza as mulheres que reivindicam a autonomia sobre o próprio corpo se vale das figuras maltrapilhas, descabeladas, demoníacas, para determinar a norma e estipular estereótipos.

É nesse sentido que Fellini e Almodóvar sublinham as marcas simbólicas de seus personagens - para que o exagero da representação provoque a imediata identificação das referências imagéticas e comportamentais acionadas nas narrativas ocidentais. A bestialidade das mulheres desviantes é representada através do corpo híbrido de Agrado em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) e da animalidade de Carla, que ronca feito porca em *8½* (1963). Depois de forçar a identificação das imagens e do discurso dominante, a segunda manobra dos artistas consiste em desobedecer a lógica, desconstruindo a relação entre as marcas simbólicas e os padrões imagético-comportamentais a elas associados.

Dessa forma, os cineastas representam putas puritanas e casadas, produzem novas imagens, novos finais para as histórias que ouvimos desde sempre. As narrativas, elas próprias heterogêneas e contra-hegemônicas, promovem o deslocamento dos lugares sociais assumidos pelas putas no imaginário social ocidental - Agrado sai das ruas e se estabelece como assistente pessoal de Huma; Carla se torna amiga da Luisa, a esposa de Guido, rompendo com as noções de rivalidade e disputa pelo macho. As putas de Fellini e Almodóvar fazem parte de ordens mundiais inerentes aos universos generosos dos cineastas. Sempre que podemos adentrar às suas cavernas, percebemos que o preconceito é um erro repetido diariamente no nosso mundo.

### 4.3.3 Queimando No Fogo Da Igreja

Comprendemos por discurso cristão as formulações e enunciados propagados por clérigos, teólogos e autoridades da Igreja no âmbito da Europa ocidental com o objetivo de problematizar, reiterar e legitimar determinado corpo doutrinário religioso que difunde pensamentos, diretrizes e comportamentos cristãos a partir de uma lógica institucionalizante da norma em favor do controle social. Os princípios do discurso religioso, impregnados de elementos simbólicos específicos de cada época, sofreram alterações consideráveis ao longo da história para orientar e processar a compreensão humana acerca da realidade para além do que é palpável e lógico.

Nos primeiros séculos da Idade Média, o discurso cristão católico afirmava-se como mecanismo de poder e asseveração da doutrina e dos princípios teológicos, o que funcionou como poderoso instrumento de catequização da sociedade amplamente dominada pelo pensamento mágico<sup>61</sup> herdado dos cultos pagãos fortemente alicerçados pelos sistemas simbólicos de representação da compreensão do sobrenatural contido na existência humana. Pensadores como Agostinho, no século IV e Regino de Prüm no IX, propagaram o caráter ilusório e demoníaco da magia - quando a Igreja se dedica compulsoriamente a desvendar os planos do Diabo, que a todo custo visa atrapalhar o ir e vir da cristandade.

A manipulação de ervas para a fabricação de poções, sortilégios e a conjuração de espíritos eram compreendidas pela Igreja como meios através dos quais os demônios corrompiam a humanidade. A solicitação do homem às forças da natureza e aos seres etéreos

---

<sup>61</sup>A visão católica da magia a coloca como uma arte que produz na natureza, com a ajuda de demônios, efeitos superiores ao poder dos homens (DE PLANCY, 1969).

era tida pelos teólogos cristãos como feitiçaria<sup>62</sup>, quando, principalmente a partir do século XII, os seres mágicos passaram a ser associados ao pacto diabólico, à trapaça e às enganações. Delumeau (1996) explica que o homem do ocidente medieval, plenamente estruturado no caráter pré-científico da magia, vivia à beira de crenças reais ou imaginárias capazes de sustentar o equilíbrio dos acontecimentos que o cercava.

O sentimento religioso cristão e a magia conviviam em adaptação e medo, até que no final do século XIV a representação da bruxaria medieval assumiu contornos nitidamente femininos. A inferioridade da mulher foi frequentemente afirmada, desde o início da institucionalização da Igreja, mas as diferenças de gênero acentuaram-se paulatinamente entre os séculos XI e XV. Gradual e massivamente, os teólogos cristãos propagavam a natureza pecaminosa, maléfica, fraca e corruptível da mulher, ser constantemente assediado pelo Diabo. Desde então, as mulheres vivem sob constante suspeita, alvo de desconfiança e controle. Nas fogueiras da Inquisição, inúmeras mulheres queimaram por carregarem marcas simbólicas tecidas entre a carne e o imaginário.

Chamamos esta categoria de Queimando No Fogo da Igreja porque buscamos analisar o modo como Fellini e Almodóvar representam essa instituição religiosa em seus filmes por meio de estigmas e padrões imagético-comportamentais que a própria Igreja instituiu no imaginário coletivo ocidental como demoníacos. Os elementos cenográficos, os corpos e os contextos em que se inserem os personagens representativos da fé católica são articulados para fazer o feitiço virar contra o feiticeiro - já que o poder divino representado pela cristandade nas obras se dá a partir da figura maquiavélica e mística do cardeal em *8½* (1963) e do corpo feminino da freira aidética em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). Vejamos as descrições e interpretações das sequências extraídas dos filmes.

**Figura 18** - Descrição da sequência Balde De Água Benta

Sequência: Balde De Água Benta.
Tempo de duração: 01:11:55 a 01:13:01.
Número de planos: 8.
Resumo da sequência: Guido vai ao encontro do Cardeal em seu banho de imersão para conseguir junto à Igreja as concessões que precisa para o filme, mas acaba por confessar

<sup>62</sup> Pode ser entendida como o exercício, a prática da magia (NOGUEIRA, 1995).

suas fraquezas. Ele recebe as orientações do Cardeal, que faz suas pregações.		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em plano geral fechado Guido caminha pelo corredor úmido e enevoado das termas, que o levará até a sala de imersão onde se encontra o Cardeal.	Música melancólica.
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano sequência mostra a ação de um membro eclesiástico de frente para o espectador. Ele diz quanto tempo Guido tem para falar com o Cardeal. Fellini nos fornece detalhes da sala repleta de figuras grotescas na parede. Uma cadeira vazia recebe iluminação direta, a fumaça enche o ambiente. O olho da câmera mira uma janela que se abre, revelando um aglomerado de batinas negras e pés cobertos por fumaça. Homens vestidos de branco transitam no recinto erguendo um lençol branco para cobrir o Cardeal sentado na cadeira.	Membro eclesiástico: - Somente 5 minutos.  Ouvimos o ruído do vapor forte que ambienta o espaço e o barulho da janela abrindo.
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	<p>O plano detalhe mostra a sombra do Cardeal contra a luz. Há deformidades aparentes nos contornos do homem, principalmente no crânio e nas mãos exageradamente alongadas.</p>	<p>Guido (som <i>off</i>): - Eminência, eu não sou feliz.</p> <p>Cardeal: - E por que deveria ser feliz?</p>
<p><b>Plano 4:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Em primeiro plano, temos o rosto harmonioso de um dos homens de branco na sala. Em <i>tilt</i> da direita para esquerda, vemos os contornos do Cardeal ainda através da sombra no lençol. Conforme o tecido branco vai sendo abaixado para cobrir o corpo do religioso, aumentam as deformações provocadas pelo jogo de luz e sombra, até que temos acesso ao perfil do homem - que não corresponde às deformidades vistas através do tecido.</p>	<p>Cardeal: - A sua tarefa não é essa. Quem disse que viemos ao mundo para sermos felizes?</p>
<p><b>Plano 5:</b></p>		
<p>Trilha de imagem 1:</p>	<p>Trilha de imagem 2:</p>	<p>Trilha sonora:</p>
	<p>Fellini nos fornece detalhes do Cardeal em plano sequência. A cabeça prova sua normalidade anatômica, ornamentada pelo solidéu<sup>63</sup>, um barrete semelhante ao quipá que os judeus usam. Ele caminha olhando para baixo.</p>	<p>Cardeal: - Orígenes diz em suas homilias: <i>extra ecclesiam...</i></p>
<p><b>Plano 6:</b></p>		

<sup>63</sup> Disponível em: <<https://www.ocatequista.com.br/index.php/catequese-sem-sono/item/15971-o-que-anda-na-cabeca-do-clero-entenda-os-chapeus-catolicos> . >. Acesso em: 30 de janeiro de 2018.

Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano geral fechado nos oferece a visão de membros do clero focados em segundo plano, enquanto um figurante manipula um material lamacento próximo à câmera. O cardeal veste branco e outros dois religiosos, preto.	Cardeal: - <i>Nulla salus. Fora da Igreja não há salvação.</i>
<b>Plano 7:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Temos acesso à sala de banho em plano conjunto, que, conforme os personagens e a câmera se movimentam em cena, revela a presença de dois membros do clero e do Cardeal, sendo imerso no vapor das águas ao fundo.	Cardeal: - <i>Extra ecclesiam nemo salvatur. Fora da Igreja ninguém se salva. Salus extra ecclesiam non est.</i>
<b>Plano 8:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	A figura cadavérica do Cardeal é pouco a pouco tomada pela fumaça, que ocupa todo o quadro, fazendo-o desaparecer.	Cardeal: - Não há salvação fora da Igreja.

**Fonte:** análise nossa, imagens do filme *8½* (1963)

A sequência Balde De Água Benta se inicia com mais uma engenhosidade de Nino Rota, célebre compositor italiano, em parceria com Fellini. A paisagem sonora inebriante para onde somos transportados coincide com as imagens do cineasta. Por todos os lados vemos fumaça e poças de água que, magicamente, alternam entre os estados líquido e gasoso. O chão permanentemente molhado provoca desconforto no sentido tátil, sugerindo a insalubridade do lugar.

Quando o membro do clero comunica o tempo que Guido dispõe para falar com o Cardeal, os rostos grotescos de cimento que decoram a parede da sala parecem estar ouvindo

em segredo. A cadeira vazia e iluminada ao fundo chama a atenção do espectador para a presença de um possível ser invisível, até que um caldeirão de pedra dispensa fumaça nos nossos olhos. A visão subjetiva da câmera nos conduz para a janela, que oferece vista para o recinto onde se encontra o Cardeal - somente ele aparece por inteiro, sentado em uma cadeira idêntica à cadeira vazia da sala de espera. A forma como se debruça sobre o próprio colo nos remete à postura das bruxas corcundas, às feiticeiras anciãs que povoam o nosso imaginário.

É certo que a Igreja até hoje se sustenta em elementos de caráter mágico, tais quais a transubstanciação do vinho e da hóstia no sangue e no corpo de Cristo. Mas Fellini atribui à Igreja representações de fenômenos extraordinários, próprios daqueles incitados por práticas que interferem nas forças da natureza e invocam influências do mundo invisível. Ainda que a tentativa de colocar magia, religião e ciência em diferentes níveis de desenvolvimento do homem seja um equívoco - já que elas coexistem e por vezes se completam - a visão católica medieval da magia relaciona a prática aos caprichos dos demônios.

Aos poucos, o Cardeal vai ganhando ares de feiticeiro. As vestes eclesiásticas contrastam com a atmosfera pagã construída pelo cenário anuviado, pelos objetos quase vivos. Os ruídos do vapor e da janela se abrindo remetem à ambientação dos filmes de terror, o que vemos é, entre o santo e o profano, uma aparição do além. A sombra do perfil do Cardeal nos lençóis nos oferece a primeira faceta do representante de Deus: suas deformidades dançam no tecido, a irregularidade da cabeça e do nariz é tão exorbitante quanto o exagero das mãos inumanas, teratológicas. O balançar do lençol nos impede de estabelecer os eixos vertical e horizontal da figura que tensiona o olhar do espectador.

Russel e Alexandre (2008) nos dizem que as práticas da feitiçaria, no contexto da sociedade medieval, compreendem as adivinhações e previsões futuras. É nesse sentido que mais uma vez o Cardeal assume ares de pagão ao adivinhar a missão de Guido - que não é ser feliz. Generosamente, Fellini nos oferece a segunda face do Cardeal no plano sequência, que inicialmente o capta bem de perto. O toque de Deus é simbolizado pelo solidéu que lhe cobre a cabeça, os óculos pesados sugerem a sabedoria do ancião religioso, contudo, observa-se que a simbologia das vestes eclesiásticas ganha novos sentidos, se aproximando de elementos identificáveis do perverso e da corrupção, como em *Roma* (1972), no desfile de moda religiosa cheio de pompa, decadência e ironia. O Cardeal caminha, enquanto recita ameaçadoras palavras em latim: não há salvação fora da Igreja. As vestes dos teólogos cristãos, ao invés de salvação, remetem à coerção e à ameaça.

Os dois membros do clero que o acompanham cobrem a nudez do Cardeal ao estenderem o pano diante da câmera. Então, a autoridade religiosa é mostrada sentada ao fundo. Todos parecem entorpecidos, idiotizados, incapazes de agir para além das ordens de Deus. A Igreja lhes confiscou as expressões, o humor, os indícios de humanidade, só lhes restam seus corpos frágeis comandados por forças superiores. O vapor se alastra como um veneno sorrateiro e é inalado sem nenhuma resistência ou desagrado.

Em primeiro plano, Fellini nos oferece a terceira face do Cardeal: que é rapidamente coberta por nuvens de fumaça. Ficamos, então, com a luz refletida nas linhas desordenadas que se formam entre os ossos da clavícula em aparente estado de decomposição. Buracos se abrem entre o pescoço e os ombros do Cardeal, seu corpo cavernoso, escatológico, repleto de orifícios, parece encontrar conforto no calor das águas, como se a elas pertencesse. Nesse instante, vemos a figura cristã como um ser capaz de trafegar entre os mundos.

Podemos resgatar o modelo primitivo da feitiçaria na figura de Hécate, que é tida pela mitologia grega como a deusa tríplice, representada com três faces olhando em diferentes direções - como nas estátuas do Museu de Chiaramonti, do Vaticano, ou no Museu de Glyptothek, em Munique, Alemanha. Sabe-se, conforme Grimal (1997), que Hécate é conhecida como a temível inventora da magia e da feitiçaria, aquela que transita entre os mundos com suas facetas lunar, infernal e marinha.

Partindo dessa referência, percebemos as relações entre o arquétipo grego da feiticeira e a representação da autoridade cristã personificada na figura do Cardeal. O corpo decadente do religioso, imagem e semelhança de Deus, é representado em suas formas protuberantes, íngremes, cavernosas, infernais. A sombra dele, projetada no tecido, revela o lado negro do padre contra à luz - as sombras, a noite, que assume associações à Lua. Por fim, o terceiro lado de Hécate no Cardeal: o ser marinho, aquático, que repousa em seu reino, as termas por onde todos os personagens do filme caminham, uns implorando, outros sofrendo.

**Figura 19** - Descrição da sequência Contaminaram O Sangue De Cristo

Sequência: Contaminaram O Sangue De Cristo.
Tempo de duração: 00:55:00 - 00:56:55.
Número de planos: 8.
Resumo da sequência: A irmã Rosa vai à casa de Manuela depois de ir ao médico e

descobrir que é soropositiva. Manuela recebe a freira em casa e tenta ajudá-la a enfrentar a descoberta do vírus HIV em estado avançado.		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano médio mostra a irmã Rosa do lado de fora da porta de Manuela. Formas quadrangulares povoam a tela enquanto a freira, sem hábito, espera. Manuela abre a porta sorrindo, elas se cumprimentam e a irmã Rosa entra no apartamento.	Ruído agudo da campainha.  Manuela: - Rosa!  Rosa: -Olá, Manuela.
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Manuela e a irmã Rosa dividem o plano conjunto fechado. Ao fundo, flores laranja no papel de parede contrastam com os tons sóbrios dos figurinos das personagens. A proximidade da câmera permite-nos ver o rosto inchado da freira. Manuela fecha a porta, enquanto ajuda o corpo frágil da irmã Rosa adentrar ao recinto, amparando-a, conduzindo-a em seus braços. De frente para a outra, a religiosa retira da bolsa o resultado dos exames de sangue. Enquanto Manuela desdobra o papel, a irmã Rosa sai do quadro. Ficamos com o olhar arregalado de Manuela.	Rosa: - Parabéns por ontem à noite. Disseram-me que você estava ótima.  Manuela: - Não, imagina. Pena não poder ter vindo.  Rosa: - Eu me sentia péssima. Agrado me ligou para contar.  Manuela: - Deve ter ligado para meia Barcelona. E você, está fazendo tudo que o médico mandou?  Rosa: - Acabo de vê-lo.  Manuela: - E então?  Rosa: - Fui buscar os exames.

		Manuela: - Esqueci que era hoje.
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O primeiro plano mostra a gola volumosa e folgada do suéter da irmã Rosa. Seus olhos vermelhos repletos de olheiras roxas imprimem um brilho marejado, que também se faz presente no buço úmido e nos cabelos lustrosos da mulher.	Rosa: -Sou soropositiva.
<b>Plano 4:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Almodóvar nos mostra Manuela, em uma profusão de tons de fundo laranja do cenário. O primeiro plano capta as feições de raiva da mulher.	Manuela: - Vamos repetir os exames.
<b>Plano 5:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em plano geral fechado Manuela confronta a freira que está sentada na poltrona. Os tons de laranja e vermelho invadem a tela, vindos das cortinas, do abajur, do sofá,	Manuela: - Mas como pode ter transado com Lola? Não sabe que ela se pica há 15 anos? Em que mundo você

	das paredes. Manuela joga o exame no chão e senta-se na poltrona ao lado.	acha que vive Rosa? Em que mundo?
<b>Plano 6:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Almodóvar faz uma tomada <sup>64</sup> em plano e contraplano. A irmã Rosa, olhando para baixo, responde à pergunta de Manuela.	Rosa: - Eu não sei.
<b>Plano 7:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Manuela continua a interrogar Rosa. O rosto da freira transborda em fluidos, escorrendo lágrimas e coriza. Os olhos inchados, exacerbados pelas olheiras, combinam com o nariz vermelho. As orelhas da mulher parecem desproporcionalmente maiores, grandes como as roupas e o rabo de cavalo trançado que lhe cai sobre a nuca. Rosa encosta o peito da mão no nariz, como que para estancar o líquido que emana das narinas.	Manuela: - Você falou com a sua mãe?  Rosa: - Não.  Manuela: - Com suas companheiras?  Rosa: - Também não.
<b>Plano 8:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

<sup>64</sup> Para os efeitos deste trabalho, vamos considerá-la como dois planos, este e o próximo.

	<p>O primeiro plano mostra a emoção nos olhos úmidos de Manuela. A câmera executa um movimento lateral da esquerda pra direita em seu próprio eixo, acompanhando Manuela. Elas se abraçam e choram.</p>	<p>Manuela: - Vamos buscar suas coisas agora e você se instala aqui.</p> <p>Rosa: - Obrigada.</p>
---	---	---

Fonte: análise nossa, imagens do filme *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999)

A sequência *Contaminaram O Sangue De Cristo* começa ao som da campainha da casa de Manuela. O sinal sonoro acionado pela irmã Rosa nos remete aos sinos da Igreja, que atraem e unem a comunidade cristã no sentido social e em comunhão com Deus. O badalar do sino, que se ergue acima dos ruídos da vida ativa, configurou-se como som que eleva toda a cristandade à esfera da ordem e da serenidade, mas também como elemento dissipador de forças indesejáveis. Schafer (1977) nos conta que na Áustria os sinos de paróquia eram utilizados para afastar tempestades, e na Inglaterra, durante a Idade Média, os sinos de mão serviam para afastar as bruxas.

Esses instrumentos ainda adornam as paisagens sonoras em muitas partes do mundo. A campainha de Manuela, tocada pela irmã Rosa, é como o sino da Igreja de uma cidade pequena, que denota a fala do pregador. Assim como o padre de uma pequena província, a irmã entra no apartamento de Manuela para pregar, emocionar, propagar a voz no ar, como um metal sonante que desconstrói fortemente a conduta do cristão dedicado aos serviços religiosos. As formas quadradas que povoam a entrada da casa de Manuela nos lembram vitrais de Igreja, repletos de retidão, enfado e honestidade.

O excesso das formas, detalhes e texturas do apartamento parecem se repelir mutuamente, o que condiz com o absurdo da situação: a representante da Igreja, que desconsidera o rigor do voto de castidade, está grávida de uma prostituta e travesti, trazendo a notícia de que é soropositivo. A situação esdrúxula encontra formas no rosto da irmã, emoldurado pelos cabelos divididos ao meio por uma linha, elemento visual de enorme energia que sugere a pré-visualização de algo que não existe, a não ser na imaginação. A gola exorbitante do figurino reforça a desproporcionalidade das atitudes desmesuradas da mulher consagrada à religião.

A profusão de laranja, cor que se torna facilmente amarelo ou vermelho na manipulação da luminosidade, garante estímulo cromático à reação de Manuela, mas o

vermelho só se faz nítido nas poltronas, no tapete e no abajur quando a protagonista explode de raiva do comportamento inapropriado e contraditoriamente ingênuo da irmã Rosa. O vermelho que vemos na tela remete ao sangue de Cristo, a quem a freira jurou fidelidade, mas também ao vírus que ela carrega nas veias.

Almodóvar já representou, antes de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), a falência moral da instituição religiosa representando a Igreja por meio do comportamento torpe das freiras em *Maus Hábitos* (1983). A mulher, para quem o discurso religioso reservou o lugar primeiro da perversidade, quem em função de sua natureza serve como instrumento de luta do Diabo contra a cristandade, representa a inconsistência católica que ronda a prática do propósito da castidade e de renúncia à vida ordinária.

As bases psicológicas, políticas, econômicas e culturais que construíram a imagem simbólica da mulher a partir das noções do cristianismo medieval desqualificam a própria Igreja quando o cineasta se vale da figura feminina para ilustrar as práticas religiosas cristãs. Em que mundo vive a irmã Rosa? Certamente em um lugar onde a santidade se confunde com os prazeres da carne, sem culpa.

Em primeiro plano, nenhum indício do toque de Deus, nada lhe cobre a cabeça, não há rastros do hábito religioso. A câmera nos revela uma mulher comum, doente, sofrendo, sem fé. A umidade que traz nos cabelos também se faz presente no rosto inundado pelas lágrimas, pelas secreções que desembocam do nariz, em nítida escatologia. A orelha destaca-se desarmoniosamente, assim como as roupas que serviriam a uma pessoa dois números maior. A trança pesada que lhe cai sobre as costas lhe garante um certo ar equino, irracional, animalesco.

Fellini e Almodóvar representam a maior instituição religiosa do Ocidente por meio de elementos - visuais, sonoros ou da narrativa - que possibilitam a identificação simbólica do discurso religioso articulado ao longo da história. Os cineastas se apropriam da estigmatização do feminino e da feitiçaria, fortemente disseminados pela comunidade católica desde sua institucionalização, para ressignificar as práticas da Igreja a partir da crítica evidente no absurdo das situações e no desequilíbrio das formas.

O corpo doente da irmã Rosa gesta o filho de Lola, o próprio Diabo na Terra; os restos mortais do macróbio Cardeal ganham vida entre um sortilégio e outro. A íntima relação da Igreja com as forças das trevas, representadas tanto em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) quanto em *8½* (1963), nos faz questionar: os demônios lutam contra as tarefas da fé cristã ou são

fortes aliados neste propósito? Em Fellini e Almodóvar, a santidade revisita os porões sombrios e lamacentos que habitam as possibilidades débeis e arcaicas da existência humana.

#### **4.3.4 O Que Há De Humano No Sobrenatural**

Os esforços do homem em controlar o universo por meio da transcendência da materialidade culminaram na popularização de elementos fortemente associados à crença no sobrenatural. Durante a antiguidade romana, a sociedade pagã, intensamente ligada às forças da natureza, cultivava em seu imaginário o poderio de diversos deuses e deusas detentores de autonomia para governar os fenômenos cotidianos da vida comum. Nesse sentido, o cristianismo, em seu período de germinação e estruturação, foi intensamente repugnado como uma crença inferior àquela professada pela sociedade crente na força do sobrenatural.

Russel (1993) nos diz que com a ascensão de Teodósio ao Império Romano em 379, o Estado assegurou seu apoio ao cristianismo, tornando-a a religião oficial do Império. Nesse sentido, com o passar do tempo, iniciaram-se ataques às práticas pagãs ligadas à magia, adivinhação e astrologia, já que a identificação do paganismo como mal vinculava o sobrenatural ao culto ao Diabo. Ao longo dos séculos, a cristandade buscou meios de afirmar seu poder e influência na Europa Ocidental e, durante o medievo, criou sistemas de representações identificados como elementos exteriores à fé cristã, e, portanto, malignas.

As práticas mágicas tornaram-se, ao longo do tempo, objeto de curiosidade e aversão. O modelo representativo do mal, que se estruturou a partir da demonização da mulher, do combate a todo modelo de fé que não se adequasse às normas cristãs e do anúncio eminente do apocalipse, criou símbolos estigmatizadores que se perpetuaram a respeito da magia. Para afirmar seu domínio sobre os aspectos políticos e econômicos da vida social do Ocidente Europeu durante a Idade Média, o cristianismo inferiorizou e desqualificou grupos tidos como ímpios e seguidores do Diabo, como as mulheres, as prostitutas, além de todos os seres contraventores das imposições cristãs.

As práticas mágicas da feitiçaria figuram, sob pano de fundo da história, como uma busca de controle do que era tido como real e da percepção do invisível dando predominância ao imaginário, em detrimento matéria. A hibridez das formas as quais se constituem os semideuses, os mortos vivos e as estátuas animadas não causavam estranhamento já que os próprios deuses eram, eles mesmos, bons e maus ao mesmo tempo, divinos e demoníacos.

O discurso legitimador do cristianismo ao longo da Idade Média estabeleceu a imposição de parâmetros depreciativos àqueles que estivessem fora dos limites da religião tida como única e verdadeira. É nesse sentido que há a inversão do equilíbrio social entre os cristãos - um grupo até então inferiorizado pelos romanos e pela comunidade que os cercava - e a sociedade mágica. O poder do discurso cristão possibilitou que essa comunidade religiosa, de grupo inferiorizado passasse a ocupar as mais altas categorias de poder no Ocidente Europeu medieval, influenciando a forma do pensamento e funcionamento social.

A Igreja medieval passou a exigir que as tentativas humanas de cura ou de previsão do tempo possuíssem explicações baseadas em fenômenos naturais observáveis ao invés de manifestarem-se por meio da crença no oculto. Por buscarmos compreender o modo como Fellini e Almodóvar abordam a magia em suas obras para justificar fenômenos para além do cientificismo, denominamos essa categoria de O Que Há De Humano No Sobrenatural.

Observamos que os cineastas articulam marcas simbólicas e estereótipos em função da narrativa para desconstruir o discurso estigmatizante da Igreja a partir da relação dissonante que se estabelece entre o padrão imagético-comportamental associado à magia e os lugares sociais ocupados pelos seres catalizadores do sobrenatural nas narrativas. Em *8½* (1963), os corpos circenses do mágico e sua assistente são porta-vozes de adivinhações no jantar que o hotel prepara para Guido e sua equipe; em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), Esteban, o filho da irmã Rosa com Lola, é magicamente curado do vírus HIV. Vejamos, a seguir, a análise das sequências fílmicas extraídas das obras.

**Figura 20** - Descrição da sequência Tirando Pensamentos Da Cartola

Sequência: Tirando Pensamentos Da Cartola.		
Tempo de duração: 00:35:39 a 00:39:13.		
Número de planos: 22.		
Resumo da sequência: Durante o jantar que o hotel organizou para Guido e sua equipe o espetáculo de mágica causa furor entre os convidados. A dupla que se apresenta consegue, por meios telepáticos, adivinhar o pensamento das pessoas e os objetos contidos nas bolsas das mulheres. Incomodados, alguns personagens se retiram com medo de terem segredos revelados. Ao final, Guido é convidado a pensar em algo: ASA NISI MASA.		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	Em plano geral fechado vemos apenas as pernas do mágico. O foco de luz que surge na cena delinea o contorno de seu corpo magro.	Música circense.
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	As formas da cartola do mágico surgem em primeiro plano contra a luz suave. O rosto do personagem é repentinamente iluminado, ele se abaixa e levanta, dando uma gargalhada - a câmera o acompanha.	Gargalhada assustadora do mágico.
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano geral aberto mostra o mágico se deslocando no espaço cênico, que parece ser um picadeiro. O foco de luz intensifica a dramaticidade da apresentação. A câmera se movimenta da direita para esquerda, acompanhando o movimento do personagem. Ele vai até a mesa de duas senhoras e pega a bolsa de uma delas.	Mágico: - Maya, vamos tentar divertir um pouco esses chatos! Com licença madame.
<b>Plano 4:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	A adivinha aparece de perfil em primeiro plano, fornecendo ao espectador detalhes sobre o excesso de joias e a protuberância dos cabelos.	Mágico: -Está pronta Maya? Vamos, o que tenho na mão?  Maya: - Uma bolsa de veludo.

		Mágico: - E dentro?
<b>Plano 5:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O mágico retira os objetos contidos na bolsa de uma das senhoras sentadas à mesa. Ao fundo, a mulher vendada anuncia detalhes dos pertences que são colocados em cima da mesa.	Maya: - Um lenço branco! Um lenço vermelho! Aspirina!  Mágico: - Nada de drogas, espero.  Senhora: - Não, aspirina!  Maya: - Um porta níqueis!  Mágico: - Tem dinheiro?
<b>Plano 6:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano geral fechado mostra a adivinha de braços estendidos, como se tentasse se guiar no escuro. Atrás dela, um quadro negro compõe o cenário.	Maya: - 2725 liras!
<b>Plano 7:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano médio mostra que a adivinha acerta todos os objetos, a senhora aplaude o espetáculo.	Mágico: - Muito bem!
<b>Plano 8:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	<p>As formas geométricas do cenário aparecem em plano geral fechado. A câmera capta os movimentos do mágico, que se aproxima de outra mesa com suas senhoras. Ele estende a mão a certa altura da cabeça mulher, pedindo que ela pense em algo. A mulher se concentra e a adivinha, de muito distante, acerta mais uma vez. O mágico beija a mão da mulher e sai do quadro.</p>	<p>Mágico: - E a senhora, o que está pensando? Nada de sujo, espero. Vamos, pense em algo.</p> <p>Senhora: - O que devo pensar?</p> <p>Mágico: - O que quiser! Pense.</p> <p>Maya: - Eu gostaria de viver mais cem anos! (som <i>off</i>).</p>
<b>Plano 9:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>O mágico vai até a mesa de Carla. O plano geral aberto mostra que ele repete o procedimento anterior, colocando a mão a certa distância da cabeça da mulher para que a adivinha lhe capte os pensamentos.</p>	<p>Mágico: - E essa lindíssima senhora? O que tem na cabeça?</p> <p>Carla: - Me deixe em paz. Posso pensar em alguém?</p> <p>Mágico: - Mas claro! Vamos.</p> <p>Carla: - Então, não, tenho vergonha, esqueça.</p>
<b>Plano 10:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>Fellini nos mostra Guido em primeiro plano roendo as unhas com medo do que poderia ser revelado.</p>	<p>Mágico: - Por quê? Vamos lá. (som <i>off</i>).</p> <p>Carla: -Posso mesmo pensar em alguém? (som <i>off</i>).</p>

<b>Plano 11:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	<p>A agitação dos convidados se revela em plano aberto fechado. Alguns se levantam para ir embora, temendo a revelação do que lhes passa na mente. Um leve movimento lateral da câmera nos mostra Guido no canto da mesa, ele aplaude e se vira para sair também. Em <i>zoom in</i>, quando a lente da câmera aproxima a imagem, vemos a mão do mágico, que repentinamente surge no quadro realizando movimentos circulares com a varinha. Ele aborda mais uma convidada tocando-a a cabeça com a varinha, ela reage.</p>	<p>Namorada do produtor: - Que medo dele ler minha mente!</p> <p>Amigo do produtor: - Não se preocupe, você não corre perigo. Vamos entrar, está frio.</p> <p>Maya: - Um beijinho e um pescoço ( <i>som off</i>).</p> <p>Mágico: - Senhoras e senhores, devem estar pensando: que charlatão! Lamento decepcioná-los, mas não há nenhum truque ou armação. É um experimento excepcional de magnetismo, de telepatia! Eu transmito meus pensamentos a Maya. Quer esconder os seus?</p> <p>Glória: - Não quero que faça comigo!</p>
<b>Plano 12:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:

	Reunidos, alguns convidados se retiram em plano geral fechado.	Glória: - Não! (som <i>off</i> ).
<b>Plano 13:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	A reação dramática da mulher à abordagem do mágico é filmada em primeiro plano. O movimento de câmera mostra Glória indo para os braços de Mario, o amigo de Guido.	Glória: - Você me dá nojo, me deixe em paz!
<b>Plano 14:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O amante de Glória tenta resolver a situação, eles aparecem em plano conjunto fechado. Quando Mário explica à Glória que tudo não passa de uma brincadeira, ela manda um beijo para o mágico.	Mário: - Glória, o que foi?  Glória: -Esse homem está me torturando!  Mário: - Por favor, não insista.  Mágico: - Claro, o pensamento é sagrado (som <i>off</i> ).  Mário: - Viu? É só um jogo.
<b>Plano 15:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:



Mais uma vez Fellini nos mostra os convidados partindo em plano sequência. O mágico entra no quadro e uma forte luz os ilumina. O produtor se esquia das investidas do mágico. Um leve movimento da câmera da esquerda para a direita enquadra Guido e o ser circense, eles caminham enquanto conversam. Ele tira a cartola, vemos a brancura excessiva da sua pele estampada na testa generosa do homem, as orelhas assumem formas desproporcionalmente grandes. A mão do mágico se aproxima da cabeça de Guido, mas não a toca.

Mágico: - Um momento, senhores. Parados! Pode-se saber o que pensam? O senhor, por exemplo, o que pensa?

Produtor: - O que acha? Penso no meu diretor, minha cruz e deleite.

Guido: - Como vai?

Mágico: - Bem, e você? Já faz muitos anos, não?

Guido: -Infelizmente, meu caro.

Mágico: - Já volto!

Guido: - Ora, deixe disso. Afinal, qual é o truque? Como você transmite?

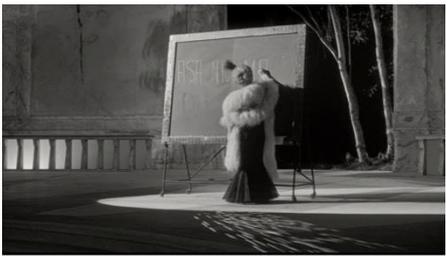
Mágico: - Bem, há algo de verdadeiro. Não sei como acontece, mas acontece.

Guido: - Pode transmitir tudo para ela?

Mágico: - Menos que ela me deixe em paz. Quer tentar também?

Guido: - Sim, espere.

Mágico: - Só faltava dar errado agora.

<b>Plano 16:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Vemos o cenário se esvaziando. Mário acompanha Glória e uma senhora jornalista - eles também estão indo embora em plano geral aberto. A luz teatral passeia pelo cenário até focar a adivinha, ao fundo.	Maya: - Não entendo! Não sei repetir isso.
<b>Plano 17:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Já sem vendas, a adivinha leva a mão à cabeça em primeiro plano. A câmera gira delicadamente em torno do seu eixo para mostrar a mulher de costas, escrevendo no quadro negro.	Maya: - Não sei repetir isso.
<b>Plano 18:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Guido sorri e o mágico mantém a mão erguida sobre sua cabeça em primeiro plano.	Música circense.
<b>Plano 19:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	A adivinha escreve no quadro negro as palavras ASA NISI MASA em plano aberto fechado.	Maya: - É isso?

<b>Plano 20:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O primeiro plano mostra a mulher de costas para a câmera, terminando de escrever. Ela se vira sorrindo e a câmera gira da esquerda para a direita para captar o que foi escrito.	Maya: - Asa nisi masa?
<b>Plano 21:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	A reação de Guido e do mágico aparecem em primeiro plano. Guido se retira enquanto o mágico sorri, curioso para saber o significado das palavras.	Mágico: - É isso?  Guido: - É.  Mágico: - Mas o que quer dizer?

**Fonte:** análise nossa, imagens do filme *8½* (1963)

A sequência *Tirando Pensamentos Da Cartola* se inicia ao som circense da orquestra de Nino Rota. O crescente dos instrumentos acentua o suspense que envolve a chegada do mágico. Das trevas, surge a figura excessivamente pálida, meio morta, meio viva, um ser verdadeiramente teratológico. Seu sorriso revela dentes irregulares e longos, como os de um vampiro. Os olhos pequenos contrastam com a bocarra ameaçadora e o nariz preponderante. As sobrancelhas, como dois tapetes grossos e felpudos, emolduram expressões que variam entre o deboche e a simpatia. Fellini decidiu, por meio da iluminação, decepar a orelha esquerda do personagem, fazendo-o parecer mutilado.

A gargalhada maligna do mágico nos leva à sua catacumba para experimentarmos o microcosmo do mundo mágico elemental. Nesse universo fabuloso, onde é possível a existência de toda sorte de animais e monstros, as formas irregulares do homem parecem encontrar refúgio. A maquiagem negra e assimétrica dos olhos funciona como linhas despreziosas, resultado de um esboço sem qualquer rigor ou precisão. A análise e a determinação do equilíbrio do corpo representado se tornam uma tarefa mais difícil e

complexa em função da tensão visual provocada pelas estruturas irregulares que constituem a figura.

A espontaneidade do ser circense incita o cômico, o riso e a alegria das festas pagãs e populares da Antiguidade em festejo da loucura, do obscuro e do amorfo. A cartola e a varinha funcionam como adornos místicos em meio ao carnaval de ornamentos. Maya, que aparece vendada, disfarça-se entre as plumas, as joias, as rendas. O espetáculo felliniano de adivinhação torna-se um fenômeno estranho que não pode ser compreendido, senão pela via sobrenatural.

As cores branco e preto das roupas da dupla simbolizam a morte e a vida, as trevas e a luz, em antagonia e completude. O temor dos convidados dos seres híbridos nos permite reconhecer o discurso religioso medieval que rechaçou a feitiçaria, já que os estudos de demonologia da Igreja medieval trataram de atribuir aos agentes humanos que praticavam a magia a responsabilidade pelas tempestades, enfermidades, crimes hediondos e todo tipo de infortúnio. Os seres pagãos de Fellini são *clowns* transeuntes do sono, do juízo e da loucura, criaturas das quais a cristandade tem medo.

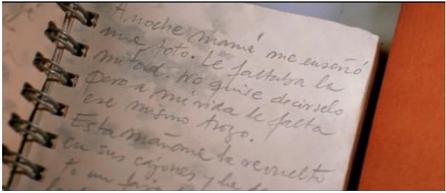
O circo e os artistas mambembes são vastamente representados nas obras de Fellini desde *Mulheres e Luzes* (1950), primeiro filme que ele dirigiu, em parceria com Roberto Lattuada. O jogo cômico dos personagens circenses em *Os Palhaços* (1970) ou em *A Estrada* (1954), por exemplo, trazem os *shows* de variedades como espaço onde as habilidades dos artistas rompem a monotonia da rotina por meio de jogos hiperbólicos. Os seres mágicos do cineasta existem para que diante de nossa existência não percamos a arte de viver e fazer milagres.

Na perspectiva do mundo europeu medieval, a feitiçaria surge como a capacidade de, por meios mecânicos ou mais complexos, com a ajuda de seres invisíveis ou de outro plano, causar reações específicas e intencionais no meio natural e no universo. Russel e Alexander (2008) nos dizem que o feiticeiro é aquele que por meio da prática de ações técnicas produzem determinado resultado, seja através de adivinhações, poções ou pelo uso de amuletos, pedras e conhecimentos astrológicos. É nesse sentido que o mágico retoma o discurso religioso ocidental do medievo para satirizar, por meio do exagero, a relação socialmente estabelecida entre a magia e a trapaça, o mal e o medo.

**Figura 21-** Descrição da sequência Pequeno Deus

Sequência: Pequeno Deus.		
Tempo de duração: 01:28:25 a 01:31:00.		
Número de planos: 15.		
Resumo da sequência: Manuela encontra Lola em um restaurante próximo à casa da mãe da irmã Rosa para apresentar a criança ao pai. Manuela também presenteia Lola com o retrato do filho falecido.		
<b>Plano 1:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em plano médio, vemos Lola sorrir ao notar a chegada de Manuela e do filho Esteban.	Som ambiente de pessoas conversando.
<b>Plano 2:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Manuela entra no estabelecimento segurando o filho de Lola e da irmã Rosa no colo, em plano médio.	Ruído de pessoas conversando.
<b>Plano 3:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Almodóvar repete o plano, exibindo a comoção de Lola ao ver o filho. Manuela entra no quadro e entrega a criança ao pai. O movimento de câmera, de cima para baixo, acompanha os personagens, que se sentam.	Manuela: -Olá, Lola. Pegue ele no colo. Devagar, devagar.  Lola: - O que o médico disse?  Manuela: - Que está muito bem. Você o vê aí, normal.
<b>Plano 4:</b>		

Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano geral fechado mostra a mãe da irmã Rosa, que, por acaso, vê Manuela permitindo que uma mulher estranha segure seu neto.	Som ambiente.
<b>Plano 5:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano conjunto aberto mostra a alegria das personagens diante da criança. Lola dá um beijo na testa do menino.	Lola: - Você está com o papai. Posso lhe dar um beijo?  Manuela: - Claro, mulher.
<b>Plano 6:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O primeiro plano capta a fúria da mãe da irmã Rosa.	Som ambiente de pessoas conversando.
<b>Plano 7:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Manuela permite que Lola segure a criança um pouco mais, pedindo para voltar a segurá-lo novamente. O plano médio mostra a falta de habilidade de Lola no manejo do bebê. Para assegurar que ele não caia, Lola passa as mãos por cima dos braços de Manuela, como que encaixando o menino nos braços da mulher. Manuela segura Esteban com a mão esquerda e com a direita entrega a Lola um porta-retrato	Lola: - Meu filho, lamento te deixar uma herança tão ruim.  Manuela: - Não diga isso. O menino está ótimo. Não há motivos para desenvolver a doença. Passe-o para mim. Este é o nosso Esteban.

	com a foto do filho que tiveram juntos, também chamado Esteban.	
<b>Plano 8:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	O plano detalhe mostra os olhos de Esteban na foto.	Música instrumental.
<b>Plano 9:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Lola se emociona ao conhecer o filho falecido que teve com Manuela. Almodóvar faz uma tomada <sup>65</sup> em plano e contraplano.	Lola: Você também o batizou de Esteban?  Manuela: - Batizei.  Lola: - Obrigada.
<b>Plano 10:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Manuela sorri e se emociona.	Manuela: - Ele queria ser escritor. Este é o seu caderno de notas.
<b>Plano 11:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em plano detalhe vemos a caderneta de anotações de Esteban.	Manuela: - Ia com ele a todo lugar. Escreveu isso na manhã do dia que morreu. Leia.

<sup>65</sup> Para os efeitos deste trabalho, vamos considerá-la como dois planos, este e o próximo.

<b>Plano 12:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Novamente, uma tomada em plano e contraplano. Lola se emociona ao ler o que o filho escreveu no dia em que morreu.	Lola: - Ontem à noite mamãe me mostrou uma foto. Faltava a metade. Não quis dizer a ela, mas na minha vida falta a mesma metade.
<b>Plano 13:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Manuela a incentiva a continuar a ler.	Manuela: - Continue lendo.  Lola: - Hoje de manhã mexi em suas gavetas e encontrei algumas fotos. Em todas elas faltava a metade. Meu pai, eu imagino.
<b>Plano 14:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em primeiro plano, vemos o rosto do pequeno Esteban fitando o pai.	Som do balbuciar de um bebê.
<b>Plano 15:</b>		
Trilha de imagem 1:	Trilha de imagem 2:	Trilha sonora:
	Em primeiro plano Lola termina de ler o texto que seu filho escrevera.	Lola: - Eu quero conhecê-lo. Tenho que fazer mamãe entender que não importa quem ele é, nem como ele é, nem como se comportou

		com ela. Ela não pode me negar esse direito.
--	--	--

**Fonte:** análise nossa, imagens do filme *8½* (1963)

A sequência *Pequeno Deus* inicia com a chegada de Manuela e o bebê ao restaurante onde Lola os aguarda. Vemos Lola em plano médio, a figura excessiva fuma um cigarro e folheia a revista sobre a mesa. O vermelho está no suéter, que torneia o par de silicones da travesti, nos cabelos longos de Lola e em muito do que vemos no quadro, como em detalhes sobre a mesa e luminárias que compõem o cenário. A cor nos mantém em estado de alerta, nos dando indícios do potencial denso de Lola.

Em seguida Almodóvar nos choca com o contraste entre as figuras do pai e da criança, que chega dormindo profundamente nos braços de Manuela. O fumo e a bebida alcoólica consumidos no local, o barulho das pessoas sorrindo e conversando parece não perturbar o sono do bebê. Em oposição ao alerta emitido pelo vermelho - que também está na roupa de Manuela - temos o azul do pequeno Esteban. O azul e branco que vestem o menino simbolizam a sua distinção, diferente das agruras terrenas, densas e trepidantes que habitam os pobres mortais.

Guimarães (2004) nos explica que o azul faz oposição física ao vermelho porque é sua cor complementar. Contudo, para além das características biofísicas, a agressividade dos raios infravermelhos encontra oposição aos raios ultravioletas porque as matizes azul e cyan assumem o significado cultural da tranquilidade. Esses códigos culturais, como o manto azul da Virgem Maria, fazem desta cor símbolo da brandura e da amenidade. O azul das águas calmas de Esteban apaga o fogo da proibição e dos perigos terrenos.

Almodóvar representa o ser mágico a partir do corpo inofensivo e contaminado do bebê. Apesar de soropositivo, Esteban não desenvolve a doença, chegando mesmo a negativá-la sem nenhuma explicação científica. Vasques (2004) nos mostra em seus estudos arqueológicos que, conforme a mitologia grega, a prosperidade é simbolizada pelo deus Harpócrates, que é representado por uma criança com o dedo na boca. Assim como este deus egípcio, que foi integrado ao panteão dos deuses olímpicos, Esteban simboliza a vida, a fertilidade e a criação.

Da união entre a Igreja, representada pela irmã Rosa, e do Diabo, por Lola, surge a pequena figura pagã. Esteban personifica o terreno e o celestial, a doença e a cura. Vencedor da luta contra o caos e a morte, a representação de Almodóvar é como a divindade

Harpócrates, instaurador da vitória, da ordem e da vida. O vírus potencialmente mortal que circula no corpo macio e indefeso da criança contrasta com sua fragilidade e assim, mais uma vez, o pequeno Esteban assume características do deus Harpócrates: guardar um segredo.

O dedo na frente da boca é constante nas representações de Harpócrates porque ele também é o deus grego e egípcio do silêncio e dos segredos. Calar, não revelar, e mesmo manter o oculto desconhecido é parte do sobrenatural e da magia, o que pratica Esteban ao ser incapaz de nada dizer sobre o fenômeno inexplicável da cura - Almodóvar também representa uma cura mágica em *Fale com Ela* (2002), quando Alícia retorna inexplicavelmente do coma.

O sobrenatural em Fellini e Almodóvar é representado por meio de situações descabidas, que ganham a aspereza da realidade em Almodóvar e a poesia dos sonhos em Fellini. Os cineastas nos fazem revisitar discursos, códigos culturais e comportamentos socialmente internalizados para desconstruí-los.

Em *8½* (1963), a figura circense do Mágico nos reporta à trapaça, ao medo das crueldades de que pode ser capaz tal figura hiperbólica. A técnica do diretor se propõe a uma nova narrativa, que faz do ser mágico e mal um ser do bem - é o Mágico que aparece para salvar Guido ao mostrar que o seu filme já tinha acontecido. Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), Esteban, filho de pais que desenvolveram o vírus da AIDS, doença associada à morte, se apresenta na narrativa de Almodóvar no sentido oposto, representando as infinitas possibilidades de uma vida que se inicia.

## 5 ELUCIDAÇÃO E CEGUEIRA: UMA CONCLUSÃO TEMPORÁRIA

As salas escuras são como laboratórios mentais que permitem a emergência de psiquismos coletivos. O trabalho realizado pela mente do observador acontece de forma continuada a partir de dois sistemas de participação: o da tela e o da mente de quem assiste. As trocas dinâmicas despejam-se de um sistema para o outro, completando-se. O psiquismo incorporado à película mistura-se ao pensamento do espectador, tornando-se um ato *uno*.

O cinema, esse espírito máquina, ou máquina de pensar, não tem pernas, tronco ou cabeça, mas funciona como um motor humano assim que a luz da tela entra em ação, isso porque o que há de físico no cinema já viu, extraiu, leu e escolheu o que nós revemos diante de nossos olhos. O cinema age pelo espectador quando substitui a nossa investigação pela dele. Como um verdadeiro robô do imaginário, ele imagina por nós, em nosso lugar e ao mesmo tempo fora de nós, desenvolvendo um sonho consciente em nível mental comum.

O filme remixa o real, o irreal, a lembrança, o sonho e o presente, sendo tão mentiroso quanto verídico. As imagens, sem a montagem, não são nada para além da fotografia. É a técnica cinematográfica que permite que o filme seja a semelhança de nosso pensamento, já que para fora de nós, as telas projetam as estruturas do imaginário e os processos de inteligibilidade, exteriorizando os sonhos, as representações e imaginações que povoam o interior da mente.

O cinema exhibe o processo de penetração do homem no mundo e vice-versa. Alcançamos infinitos microscópicos e macroscópicos por meio de suas projeções, que se comunicam pelo intermédio de imagens mais ou menos infladas no imaginário. Essa substância imaginária se confunde com as vicissitudes de nossa alma, com a realidade que tentamos apreender. Nas salas de cinema, estamos entre o sonho e a ferramenta, onde a técnica se esforça para dar formas à natureza e à potência da substância humana.

Fellini e Almodóvar, por meio de suas produções, atuam no imaginário que, em osmose entre real e irreal, nos confere a realização onírica de seus mundos ficcionais. Os universos instáveis dos diretores revestem-se do grotesco para revelar a essência humana, aberta e indulgentemente incerta. Ao reconciliarem e sintetizarem a vida em atos do corpo humano, os filmes dos diretores redesenham e retrabalham os tabus culturais a partir de formas que perturbam a manutenção de práticas tradicionais por meio da celebração da descentralização e da resiliência.

O riso, que surge entre o espanto e o horror durante a exibição fílmica das películas, nos permite o processo interno de descricalização dos hábitos e das concepções arraigadas à tessitura cultural ao longo da história. Ainda que haja considerável diferença temporal entre as produções dos cineastas, percebemos um mergulho semelhante às longínquas estruturas institucionais de controle do corpo e às consequentes significações atribuídas às marcas simbólicas que sustentam os estereótipos e geram preconceitos e aversão. O desmanche dessa lógica organizacional se apresenta nas obras dos diretores como forma de contestação, em elaborações audaciosas onde vigora o descumprimento e o desafio à obediência.

Ao invés de darem continuidade à ideia contemporânea de progresso do corpo liso, aerodinâmico e flexível, Fellini e Almodóvar apresentam a degeneração do organismo clássico e perfeitamente delineado, suas obras são uma ode à fissura do projeto de linearidade dos corpos perfeitamente saudáveis e belos. A plasticidade contemporânea das anatomias esportistas é substituída pela densidade material de organismos que comem, bebem, copulam, oferecendo ao espectador o um olhar realista sobre nossa própria natureza.

Os cineastas nos fazem descer as escadas da vida orgânica para que possamos nos deparar com as funções básicas do corpo humano, repleto de apetites e desejos reprodutivos. Fellini e Almodóvar ativam em suas películas a representação de um modo grotesco de existência que prospera em desproporção, distorção deliberada e assimetria. Na busca desenfreada pelo valor cultural do primitivo, do visceral, os diretores exibem a apreciação de detalhes e particularidades históricas a partir do viés essencialista da crença na inalterabilidade da essência humana: indiscutivelmente animalesca.

O grotesco, enquanto categoria estética identificável nas obras, também se mostra nos filmes como um modo mais abrangente de se conceber e interpretar o mundo. Ousamos afirmar que o grotesco é o ponto de vista dos cineastas sobre a humanidade, que, expresso em suas obras, incorpora e processa o lado renegado, destroçado, flagelado e por vezes agressivo do ser humano. Fellini e Almodóvar realizam uma espécie de culto solidificado às pessoas, não propriamente ao indivíduo, pois transgride as fronteiras dos corpos, mas um culto à humanidade em geral, multiforme, incompleta e antagônica.

As mulheres de Fellini e Almodóvar contrariam a castidade e até mesmo a friquidez, virtudes burguesas atribuídas ao feminino para efeito público. Piscadelas, mímicas e metamorfoses dos rostos se apresentam nas faces representadas de Carla e Saraghina, que contrariam o senso de medida nos gestos, na forma com que falam, no modo como os membros se movem de maneira desordenada, impudica, lasciva, turbulenta. A irmã Rosa, por

outro lado, rompe com a norma duplamente, quando transgride o comportamento sexual adequado à mulher, que também é religiosa.

O mágico, o Cardeal e todas as figuras femininas que habitam as películas dos cineastas não se conservam fortes em si mesmos. Lançam-se para baixo, elevam-se para o alto, perdem-se em lentidão, estendem-se em amplidão. Os personagens não sabem manter o meio, pois querem perder-se em medida, perderem-se da sede da virtude. Suas faces não são retas, seus lábios se contorcem em abertura imoderada, as nuças se inclinam, as sobrancelhas levantam-se e caem. O mundo sonoro em volta dos personagens nos traz lembranças que reforçam os contrastes descabidos.

O pecado toma-lhes as carnes na atuação dos corpos que reluzem na tela: o caminhar, a forma como se inclinam em movimentos vivos demais ou débeis demais. Agrado, Lola, Saraghina, o Cardeal, o mágico - eles mesmos zombam de si ao oferecerem-se sob a forma de espetáculo em seu próprio detrimento. A matéria-prima de que são feitas as criaturas de Fellini e Almodóvar nos oferta um mal-estar profundo e inofensivo, que jorra diante da desordem das formas.

A visceralidade animal e híbrida dos personagens imita aspectos biológicos do homem, sem sua idealizada perfeição. Os excessos, acentuados, combinados em completa incongruência, descontextualizam as marcas simbólicas, fazendo com que os estigmas percam seu potencial distintivo, descaracterizando a base de sustentação dos estereótipos. Esses seres, que são um pouco de tudo, nos mostram a fragilidade de nosso sistema de classificação social para desativar, ainda que momentaneamente, os preconceitos e a ojeriza do observador.

Almodóvar e Fellini, artistas que viveram o peso da ditadura em seus países, imprimem em suas obras uma rebeldia própria da ânsia de libertarem-se da opressão. Ao criarem imagens que dissonantes do comum, produzem representações que renegociam conhecimentos e valorações, servindo a novas assimilações sociais e aplicações.

Fellini e Almodóvar representam engrenagens importantes no processo de reciclagem e reinvenção do espírito humano, uma vez que desconstroem o socialmente estabelecido nos transportando para possibilidades capazes de existir dentro de cada um de nós. Não nos referimos apenas às representações e suas transformações como formas de mudar as pessoas e suas formas de ser no mundo. Referimo-nos, também, ao fato das imagens materiais serem o efeito de amplas reorganizações de poderes e saberes que mudaram habilidades humanas, produtivas, cognitivas, alterando práticas sociais, deflagrando certas formas de ser, habilitando instituições e alterando o corpo e as formas de subjetivação dos indivíduos.

Os corpos transgressores, que aparecem aqui de maneira ainda um tanto incipiente, certamente merecem estudos mais profundos quanto a seus aspectos históricos, sociais e políticos. Resguardamo-nos, contudo, ao privilégio do primeiro olhar, que apesar de escancarar infinitas lacunas, tanto nos revela sobre o modo de fazer cinema dos diretores - através do qual pudemos enxergar um pouco mais das particularidades do nosso mundo.

Por ora, acreditamos ter alcançado nossos objetivos de pesquisa. Percebemos ter contribuído para os estudos de análise fílmica a partir do entendimento dos efeitos fisiológicos e psicológicos de composição das imagens cinematográficas, bem como da simbologia do ambiente acústico. Compreender como os diretores se opõem à tendência das imagens padronizadas do próprio código cinematográfico significa termos percebido o modo técnico através do qual essa poderosa mídia promove fendas que rompem com o imaginário dominante, em um processo que retroalimenta as indústrias da estética com novos conteúdos que povoam nossa mente e imaginação.

É certo que essa investigação não se encerra aqui. Mais adiante, esperamos encontrar oportunidades de continuar explorando as incontáveis possibilidades de expansão da realidade encontradas nas expressões textuais descritivas ou narrativas constituídas pelas representações visuais e sonoras dos diretores. Ao assistirmos às obras Fellini e Almodóvar, distorcemos o rosto no riso que irrompe sem aviso. Rimos deliciosamente do disforme que está no outro e, ao mesmo tempo, na imensidão de cada um de nós.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUAD, D. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DPEA, 2003.

AUMONT, J. **A imagem.** Campinas, São Paulo: 2002.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável:** cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Estética del cine:** espacio filmico, montaje, narración, lenguaje. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BADINTER, E. **Um amor conquistado:** o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, M. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999.

BIRMAN, J.. **Gramáticas do erotismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário in *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente:** 1300 - 1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DONDIS, A. **Sintaxe da linguagem audiovisual.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DE PLANCY, Collin. **Dicionário Infernal.** Lisboa: Cavalo de Ferro, 1969.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2ª Ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FLUSSER, v. **O elogio da superficialidade:** o universo das imagens técnicas. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade.** Vol. 1 – A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GOFFMAN, E. **Os estigmas:** a deterioração da identidade social. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GREINER, C. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação:** a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

- GRAVES, R. **The Greek Myths**. Reino Unido: Penguin Group, 1955.
- LOTMAN, J.; USPENSKIJ. **Ensaio da Semiótica Soviética**. Lisboa: Horizonte, 1981.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.
- METZ, C. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria, e Distribuidora Ltda, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Nascimento da bruxaria: da identificação do inimigo à diabolização de seus agentes**. São Paulo: Imaginário, 1995.
- PARÍS, C. **O animal cultural: biologia e cultura na realidade humana**. São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- ROUDINESCO, E. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2003.
- RUSSEL, J. B.; ALEXANDER, B. **História da Bruxaria**. São Paulo: Aleph, 2008.
- RUSSEL, Jeffrey B. **História da feitiçaria: feiticeiros, hereges e pagãos**. Rio de Janeiro: Campus, 1993.
- SANT'ANNA, D. B. **Corpos de passagem: Ensaio sobre subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Políticas do Corpo**. São Paulo; Estação Liberdade, 1994.
- SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 1977.
- SILVA, J. C. **No limite da traição: Comunicação de massa, cinema e vínculos sociais**. 2004. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - PUC-SP.
- \_\_\_\_\_. **Palavras sobrepostas: Imagens contemporâneas da Segunda Guerra em Natal**. Natal, RN: EDUFRN, 2015.
- SOARES, R. **De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais**. E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Recife: Universitária, 1975.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 1. ed. Campinas – SP: Papyrus, 1994.

VASQUES, M.S. As estatuetas de terracota e as práticas religiosas privadas no Egito grecoromano. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 14: 103-116, 2004.

### Filmografia

ABRAÇOS PARTIDOS. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, Esther García. Intérpretes: Agustín Almodóvar, Alejo Sauras, Angela Molina, Bina Daigeler, Blanca Portillo, Carlos Leal, Carlos Sampedro, Carlos García Cambero, Carmen Machi, Chema Ruiz, Chus Lampreave, Coté Soler, Dani Martín, Enrique Aparicio, Enrique Vargas, Esther García, Fernando Iglesias, Fernando Lueches, Javier Coll, Javier Giner, Jons Pappila, José Luis Gómez, Juan Bautista Cucarella, Karola Sánchez, Kira Miró, Kiti Manver, Lluís Homar, Lola Dueñas, Lyng Dyrup, Mariola Fuentes, Marta Aledo, Penélope Cruz, Ramón Pons, Rossy de Palma, Rubén Ochandiano, Tamar Novas, Viviana Espinoza. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha: Paramount Pictures Brasil, 2009. DVD (127 min), color., som. Título original: Los abrazos rotos.

A CAIXA DE PANDORA. Direção: Georg Wilhelm Pabst. Produção: Seymour Nebenzal. Intérpretes: Alice Roberts, Carl Götz, Franz Lederer, Fritz Kortner, Gustav Diessl, Kraff Rasching, Louise Brooks, Michael von Newlinsky. Roteiro: Georg Wilhelm Pabst, Joseph Fleisler, Ladislao Vajda. Música: Timothy Brock. Alemanha: Seymour Nebenzal, 1929. DVD (100 min), preto e branco, som. Título original: Die Büchse der Pandora.

A CIDADE DAS MULHERES. Direção: Federico Fellini. Produção: Opera Film Produzione e Gaumont. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anna Prucnal, Bernice Stegers, Ettore Manni, Donatella Damiani, Rosaria Tafuri. Roteiro: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondì. Música: Luis Bacalov. Itália: Gaumont, 1980. DVD (140 min), color, som. Título original: La città delle donne.

ALL ABOUT EVE. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Produção: Darryl Zanuck. Intérpretes: Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Gary Merrill, Marilyn Monroe, Hugh Marlowe, Gregory Ratoff. Roteiro: Joseph Mankiewicz. Música: Alfred Newman. Estados Unidos: Élise Girard, 1950. DVD (138 min), preto e branco, som. Título original: All about Eve.

A ESTRADA. Direção: Federico Fellini. Produção: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis. Intérpretes: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere, Livia Venturini. Roteiro: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Música: Nino Rota. Itália: Ponti Dilarentis, 1954. DVD (115 min), preto e branco, som. Título original: La strada.

A LEI DO DESEJO. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Carmen Maura, Antonio Banderas, Manuela Velasco, Eusebio Poncela, Fernando Guillén, Nacho Martínez, Fernando Cuervo, Agustín Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Pedro Almodóvar. Espanha: Cinevista, 1987. DVD (102 min), color., som. Título original: La Ley Del Deseo.

A PELE QUE HABITO. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, Esther García. Intérpretes: Agustín Almodóvar, Ana Mena, Antonio Banderas, Bárbara Lennie,

Blanca Suárez, Chema Ruiz, David Vila, Eduard Fernandez, Elena Anaya, Esther García, Fernando Cayo, Guillermo Carbajo, Jan Cornet, Jordi Vilalta, José Luis Gómez, Marisa Paredes, Roberto Álamo, Sheyla Fariña, Susi Sánchez, Teresa Manresa, Violaine Estérez. Roteiro: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha: Paris Filmes, 2011. DVD (120 min), color., som. Título original: La Piel que Habito.

A VOZ DA LUA. Direção: Federico Fellini. Produção: Mario e Vittorio Cecchi. Intérpretes: Roberto Benigni, Paolo Villaggio, Marisa Tomasi, Nadia Ottaviani, Algelo Orlando, Uta Schimidt, George Taylor. Roteiro: Federico Fellini, Tulio Pinelli, Ermanno Cavazzoni. Música: Nicola Piovani. Itália: Magnus Opus, 1990. DVD (118 min), color., som. Título original: La voce della luna.

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi. Intérpretes: Bruno Zanin, Pupella Maggio, Armando Brancia, Nando Orfei, Peppino Ianigro, Ciccio Ingrassia, Magali Noël, Josiane Tanzilli. Roteiro: Federico Fellini, Tonino Guerra. Música: Nino Rota. Itália: F.C. Produzioni, 1973. DVD (123 min), color., som. Título original: Amarcord.

AS NOITES DE CABÍRIA. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino de Laurentiis. Intérpretes: Giulietta Masina, François Perier, Franca Marzi, Amadeo Mazzari, Dorian Gray. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Pier Paolo Pasolini. Música: Nino Rota. Itália: Dino de Laurentiis Cinematografica, 1957. DVD (110 min), color., som. Título original: Le Notti di Cabiria.

ATA-ME. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Emiliano Redondo, Manuel Bandera, Agustín Almodóvar, Victoria Abril, Antonio Banderas, Francisco Rabal, Julieta Serrano, Loles León. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Ennio Morricone. Espanha: Miramax, 1990. DVD (111 min), color., som. Título original: Átame!

CARNE TRÊMULA. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Javier Bardem, Penélope Cruz, Francesca Neri, Ángela Molina, Pilar Bardem. Roteiro: Pedro Almodóvar, Jorge Guerricaechevarria. Música: Alberto Iglesias. Espanha: Pathé, 1997. DVD (98 min), color., som. Título original: Carne Trémula.

DE SALTO ALTO. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Victoria Abril, Féodor Atkine, Miguel Bosé, Javier Bardem, Cristina Marcos, Marisa Paredes, Bibi Andersen, Nacho Martínez. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Ryuichi Sakamoto. Espanha: Miramax, 1991. DVD (112 min), color., som. Título original: Tacones Lejanos.

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. Produção: Carl Laemmle Jr, Tod Browning. Intérpretes: Bela Lugosi, Carla Laemmle, Daisy Belmore, David Manners, Donald Murphy, Dwight Frye, Edward Van Sloan, Frances Dade, Helen Chandler, Herbert Bunston, Joan Standing, Josephine Velez, Michael Visaroff, Moon Carroll, Nicholas Bela, Tod Browning. Roteiro: Garrett Fort. Música: Philip Glass. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. DVD (75 min), preto e branco, som. Título original: Dracula.

E LA NAVE VA. Direção: Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi. Intérpretes: Freddie Jones, Barbara Jefford, Janet Suzman, Vittorio Poletti, Peter Collier, Norma West, Pina Bausch. Roteiro: Federico Fellini, Tonino Guerra, Andrea Zanzotto. Música: Gianfranco Plenizio. Itália: Gaumont, 1983. DVD (132 min), color., som. Título original: E la nave va.

ENSAIOS DE ORQUESTRA. Direção: Federico Fellini. Produção: Daimo Cinematografica e RAI, Albatroz Produktion. Intérpretes: Andy Miller, Angelica Hansen, Baldwin Baas, Clara Colosimo, Claudio Ciocca, David Mauhsell, Elisabeth Labi, Ferdinando Villella, Giovanni Javarone, Heinz Krueger, Ronaldo Bonacchi, Sibyl Mostert. Roteiro: Federico Fellini e Brunello Rondi. Música: Nino Rota. Itália: Gaumont, 1978. DVD (72 min), color., som. Título original: Prova D'orchestra.

FALE COM ELA. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Adela Donamaría, Adolfo Fernández, Agustín Almodóvar, Aida Vainieri, Ana Fernández, Ana Sanz, Andrey Berezin, Ángel Infante, Azusa Seyama, Barbara Hampel, Beatriz Santiago, Ben Lindbergh, Benoit Causse, Caetano Veloso, Carlos García Cambero, Carlos Miguel, Carmen Machi, Catalina Arteaga, Chus Lampreave, Cristiana Morganti, Daphnis Kokkinos, Darío Grandinetti, Ditta Jasjfi, Dominique Mercy, Elena Anaya, Esther García, Fabien Prioville, Fele Martinez, Fernando Suels, Geraldine Chaplin, Helio Pedregal, Isaac Monllor, Ismael Martínez, Javier Cámara, Jean-Laurent Sasportes, Jorge Puerta, José Sancho, Joserra Cadiñanos, Juan Fernández, Julie Shanahan, Lara Hernandez, Leonor Watling, Lola Dueñas, Lola García, Loles León, Lucía Barbadillo, Malou Airaudo, Marina Jiménez, Mariola Fuentes, Melanie Maurin, Michael Strecker, Michel Ruben, Miguel Ángel Bolo, Natalia Rook, Nazareth Panadero, Paz Vega, Pina Bausch, Rainer Behr, Raquel Aguilera, Raquel Rey, Raúl Montes, Rayco Cano, Regina Advento, Roberto Álvarez, Rosario Flores, Ruth Amarante, Sonia Grande, Stephen Brinkmann, Vicente Palomo, Víctor Matos. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha: Pathé, 2002. DVD (112 min), color., som. Título original: Hable con Ella.

HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS. Direção: Federico Fellini. Produção: Alberto Grimaldi, Raymond Eger. Intérpretes: Terence Stamp, Salvo Randone, Antonia Pietrosi, Polidor, Marina Yaru. Price. Roteiro: Bernardino Zapponi, Federico Fellini. Música: Nino Rota. Itália: Cinemax, 1968. DVD (37 min.), color., som. Título original: Storie straordinarie.

JULIETA DOS ESPÍRITOS. Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Intérpretes: Giulietta Masina, Sandra Milo, Mario Pisu, Valentina Cortese, Valeska Gert, José Luis de Vilallonga, Friedrich von Ledebur, Caterina Boratto. Roteiro: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. Música: Nino Rota. Itália: Rizzoli Film, 1965. DVD (145 min), color., som. Título original: Giulietta degli spiriti.

JULIETA. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, Esther García. Intérpretes: Adriana Ugarte, Agustín Almodóvar, Bimba Bosé, Blanca Parés, Daniel Grao, Darío Grandinetti, David Delfín, Elena Benarroch, Emma Suárez, Esther García, Inma Cuesta, Jimena Solano, Joaquín Notario, Jorge Pobes, María Mera, Mariam Bachir, Michelle Jenner, Nathalie Poza, Paqui Horcajo, Pilar Castro, Priscilla Delgado, Ramón Agirre, Ramón Ibarra, Rossy de Palma, Sara Jiménez, Susi Sánchez, Tomás del Estal. Roteiro: Alice Munro, Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha: Universal Pictures Brasil, 2016. DVD (96 min), color., som. Título original: Julieta.

MÁ EDUCAÇÃO. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar. Intérpretes: Alberto Ferreiro, Daniel Giménez Cacho, Fele Martinez, Francisco Boira, Francisco Maestre, Gael García Bernal, Javier Cámara, Juan Fernández, Lluís Homar, Petra Martínez, Raúl García Forneiro, Roberto Hoyas. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música:

Alberto Iglesias. Espanha: Sony Picture Classics, 2004. DVD (106 min), color., som. Título original: La Mala Educación.

MATADOR. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Andrés Vicente Gómez. Intérpretes: Agustín Almodóvar, Alicia Mora, Angie Gray, Antonio Banderas, Antonio Passy, Assumpta Serna, Bibiana Fernández, Carmen Maura, Chus Lampreave, Concha Hidalgo, Eusebio Poncela, Eva Cobo, Eva Siva, Francesca Prandi, Jaime Chávarri, Jesús Ruymán, Juan Sánchez, Julián Sánchez, Julieta Serrano, Kike Turmix, Laly Salas, Lola Peno, Luis Ciges, Marcelo García Flores, Marisa Tejada, Mercedes Jiménez, Milton Díaz, Nacho Martínez, Pepa Merino, Verónica Forqué. Roteiro: Jesus Ferrere, Pedro Almodóvar. Música: Bernardo Bonizzi. Espanha: Sony Pictures Classics, 1986. DVD (90 min), color., som. Título original: Matador.

MAUS HÁBITOS. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Tesouro S. A. e Luis Calvo. Intérpretes: Carmen Maura, Marisa Paredes, Julieta Serrano, Chus Lampreave, Cristina Pascual, Lina Canalejas, Manolo Zarzo, Eva Siva. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Martín Müller, Armin Fausten. Espanha, El Deseo, 1983. DVD (114 min), color.,som. Título original: Entre Tinieblas.

PEPI, LUCI, BOM E OUTRAS GAROTAS DE MONTÃO. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Ester Rambal, Pastora Delgado, Pepón Coromina. Intérpretes: Ester Rambal, Pastora Delgado, Pepón Coromina. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Miguel Polo. Espanha: Alenda S.A., 1980. DVD (82 min), color., som. Título original: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.

MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar. Intérpretes: Agustín Almodóvar, Ana Leza, Ángel de Andrés López, Antonio Banderas, Carlos García Cambero, Carmen Espada, Carmen Maura, Chema Gil, Chus Lampreave, Eduardo Calvo, Eva González, Federico García Cambero, Fernando Guillén, Francisca Caballero, Gabriel Latorre, Gregorio Ros, Guillermo Montesinos, Imanol Uribe, Joaquín Climent, José Antonio Navarro, José Marco, Juan Lombardero, Julieta Serrano, Kiti Manver, Loles León, Lupe Barrado, María Barranco, Mary González, Paco Virseda, Paquita Fernández, Rossy de Palma, Susana Miraño, Tomás Corrales. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Guilles Ortion. Espanha: Orion Pictures, 1988. DVD (88 min), color., som. Título original: Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios.

MULHERES E LUZES. Direção: Federico Fellini, Alberto Lattuada. Produção: Capitolium Film. Intérpretes: Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Dante Maggio. Roteiro: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Música: Felice Lattuada. Itália:Cinemax, 1950. DVD (100 min), preto e branco, som. Título original: Luci del varietà.

OITO E MEIO. Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claude Cardinale. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. Música: Nino Rota. Itália: Embassy Pictures Corporation, 1963. DVD (138 min), preto e branco, som. Título original: Otto e mezzo / 8½.

OS PALHAÇOS. Direção: Federico Fellini. Produção: Ugo Guerra, Elio Scardamaglia. Intérpretes: Federico Fellini, Liana Orfei, Tristan Rémy, Anita Ekberg, Victoria Chaplin,

Baptiste, Père Lorient, Ricardo Billi, Fanfulla. Roteiro: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Música: Nino Rota. Itália: Magnus Opus, 1970. DVD (92 min), cor., som. Título original: I clowns.

QUE EU FIZ PARA MERECEER ISSO. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Tesouro S.A.. Intérpretes: Agustín Almodóvar, Amparo Soler Leal, Ángel de Andrés López, Carlos Miguel, Carmen Giralt, Carmen Maura, Cecilia Roth, Chus Lampreave, Diego Caretti, El Churri, Emilio Gutiérrez Caba, Esteban Aspiazu, Fabio McNamara, Francisca Caballero, Gonzalo Suárez, Jaime Chávarri, Javier Gurruchaga, Jesús Cracio, José Manuel Bello, Juan Martínez, Katia Loritz, Kiti Manver, Luciano Berriatúa, Luis Hostalot, María del Carmen Rives, Miguel Ángel Herranz, Pedro Almodóvar, Pilar Ortega, Ryo Hiruma, Sonia Anabela Holimann, Verónica Forqué. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Bernardo Bonizzi. Espanha, El Deseo, 1984. DVD (101 min.), color., som. Título original: ¿ Que Hecho Yo Para Merecer Esto?

ROMA. Direção: Federico Fellini. Produção: Turi Vasile. Intérpretes: Anna Magnani, Britta Barnes, Elisa Mainardi, Fiona Florence, Gianluigi Chirizzi, Mario Del Vago, Marne Maitland, Peter Falcon, Pia De Doses. Roteiro: Bernardino Zapponi, Federico Fellini. Música: Nino Rota, Carlo Savina. Itália, Ultra Film, 1972. DVD (128 min), color., om. Título original: Roma.

SATYRICON. Direção: Federico Fellini. Produção: Alberto Grimaldi. Intérpretes: Alain Cuny, Hiram Keller, Marcelo Olas, Magali Noël, Martin Potter, Salvo Randone, Ottaviano Dell'Acqua. Roteiro: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Música: Nino Rota. Itália, Produzioni Europee Associati, 1969. DVD (138 min), color., som, Título original: Fellini Satyricon.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Toni Contó, Eloy Azorin, Candela Peña, Antonia San Juan. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha: El Sony Pictures Classics, 1999. DVD (101 min), color., som. Título original: Todo Sobre Mi Madre.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García, Agustín Almodóvar, Toni Novella. Intérpretes: Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo, Chus Lampreave, Antonio de la Torre, Carlos Blanco, María Isabel Díaz, Neus Sanz, Leandro Rivera, Pepa Aniorte, Yolanda Ramos, Elvira Cuadrapani, María Alfonsa Rosso, Fany de Castro, Eli Iranzo, Carlos García Cambero, Magdalena Broto, Isabel Ayúcar, Concha Galán, Mari França Torres, Natalia Roig, Pilar Castro, Mila Espiga, Luis San Narciso. Roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha, e-Pipoca, 2006. DVD (121 min), color, som. Título original: Volver.

## 7 ANEXOS

ANEXO A- FICHA TÉCNICA COMPLEMENTAR E CARTAZ DE *8½* (1963)

**Título Original:** Otto e Mezzo / *8½*.

**Gênero:** Drama.

**Direção:** Federico Fellini.

**Roteiro:** Ennio Flaiano, Federico Fellini, Tullio Pinelli e Brunello Rondi, baseado em estória de Federico Fellini e Ennio Flaiano.

**Tempo de Duração:** 138 minutos.

**Ano de Lançamento (Itália):** 1963.

**Estúdio:** Cineriz / Francinex.

**Distribuição:** Embassy Pictures Corporation.

**Produção:** Angelo Rizzoli.

**Música:** Nino Rota.

**Fotografia:** Gianni Di Venanzo.

**Desenho de Produção:** Piero Gherardi.

**Direção de Arte:** Piero Gherardi.

**Figurino:** Piero Gherardi.

**Montagem:** Leo Cattozzo.

**Intérprete/Personagem:**

Marcello Mastroianni (Guido Anselmi)

Claudia Cardinale (Claudia)

Anouk Aimée (Luisa Anselmi)

Sandra Milo (Carla)

Rossella Falk (Rossella)

Barbara Steele (Gloria Morin)

Madeleine LeBeau (Atriz francesa)

Eddra Gale (Saraghina)

Guido Alberti (Produtor)

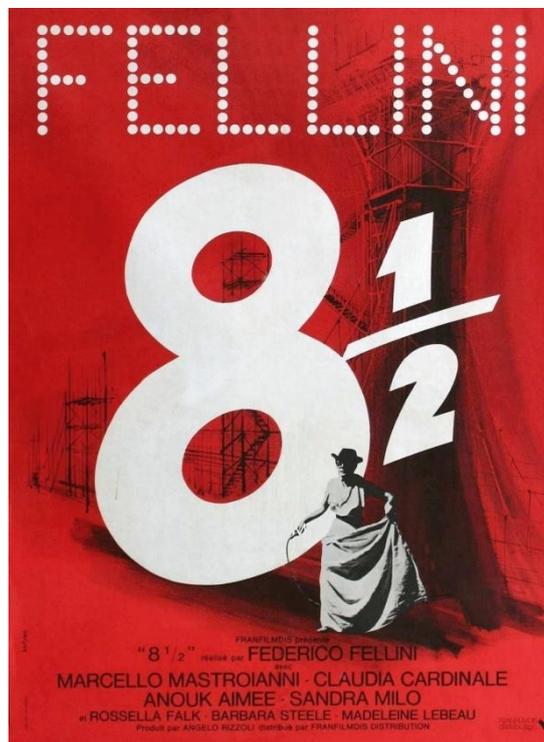
Mario Conocchia (Diretor)

Bruno Agostini (Secretário do produtor)

Cesarino Miceli Picardi (Inspetor)

Jean Rougeul (Roteirista)

Mario Pisu (Mezzabotta)



**ANEXO B- FICHA TÉCNICA COMPLEMENTAR E CARTAZ DE *TUDO SOBRE MINHA MÃE* (1999)**

**Título Original:** Todo Sobre Mi Madre.  
**Gênero:** Drama.  
**Direção:** Pedro Almodóvar.  
**Roteiro:** Pedro Almodóvar.  
**Tempo de Duração:** 101 minutos.  
**Ano de Lançamento (Espanha):** 1999.  
**Estúdio:** El Deseo.  
**Distribuição:** Sony Pictures Classics.  
**Produção:** Agustín Almodóvar.  
**Música:** Alberto Iglesias.  
**Fotografia:** Alfonso Beato.  
**Direção de Arte:** Antxón Gómez  
**Figurino:** Bina Daigeler, José María De Cossío.  
**Montagem:** José Salcedo.  
**Intérprete/Personagem:**  
 Cecília Roth (Manuela)  
 Marisa Paredes (Huma Rojo)  
 Penélope Cruz (Irmã Rosa)  
 Antonia San Juan (Agrado)  
 Eloy Azorín (Esteban)  
 Candela Peña (Nina)  
 Rosa María Sardá (Mãe de Rosa)  
 Toni Cantó (Lola)  
 Agustín Almodóvar (Taxista)

