

Conversas com
ALMODÓVAR





Frédéric Strauss

Conversas com **ALMODÓVAR**

Tradução:
SANDRA MONTEIRO E JOÃO DE FREIRE

Tradução de “Na esteira do tempo”
e filmografia de Vover:
ANDRÉ TELLES

 **ZAHAR**
Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Conversas com Pedro Almodóvar

Tradução autorizada da primeira edição portuguesa,
publicada em 2006 por Graus Editora.,
de Lisboa, Portugal

Copyright ©2006, 90 Graus Editora

“Dans le sillage du temps” e filmografia de *Volver*,
tradução autorizada da 2a edição francesa ampliada, publicada em 2007 por Cahiers du
Cinéma, de Paris, França.
Copyright © 2007, Cahiers du Cinéma

Copyright da edição em língua portuguesa/da edição brasileira © 2008:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Créditos das Fotos
p.XX, © Jorge Aparício; p.XX, © Macusa Cores.; p.XX-X, © Storyboard Carlos Gimenez;
p.XX, Miguel Bracho; p.X, Paolo Ardizzoni e Emilio Pereda.

Projeto gráfico e composição:

Capa:

Ilustração da capa:

Sumário

Introdução: O cinema dos desejos, por FRÉDÉRIC STRAUSS

Folle... Folle... Fólleme... Tim, por PEDRO ALMODÓVAR

A vida é uma comédia

[Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão; Labirinto de paixões]

**Uma comédia atípica de Fernando Fernán Gómez,
por PEDRO ALMODÓVAR**

O cinema como ambição

[Maus hábitos; Que fiz eu para merecer isto?; Matador]

O verão em Madri, por PEDRO ALMODÓVAR

Senhor do seu desejo

[A lei do desejo]

A fraternidade, por AGUSTÍN ALMODÓVAR

A fraternidade, por PEDRO ALMODÓVAR

Idílios e ídolos de estúdio

[Mulheres à beira de um ataque de nervos; Ata-me!]

Saltos altos e saias justas, por PEDRO ALMODÓVAR

O artifício e seu reverso

[De salto alto; Kika]

A esquina da rua, por PEDRO ALMODÓVAR

Paixões em Madri

[*A flor do meu segredo; Carne trêmula*]

O mapa, por PEDRO ALMODÓVAR

De coração aberto

[*Tudo sobre minha mãe*]

Vinte anos

O último sonho de minha mãe,

por PEDRO ALMODÓVAR CABALLERO

O tempo dos segredos

[*Fale com ela; Má educação*]

O cinema como refúgio e como espelho,

por PEDRO ALMODÓVAR

Na esteira do tempo

Filmografia

A esquina da rua

PEDRO ALMODÓVAR

Se existisse um Oscar para a melhor apresentação final de créditos, deveria ser atribuído a *Cortina de fumaça*, filme de Wayne Wang e Auster. Uma emocionante canção de Tom Waits acompanha os créditos finais que aparecem justapostos a fotografias em preto-e-branco. As fotografias ilustram o conto de Natal que Harvey Keitel acabara de contar a William Hurt momentos antes. O filme merece ser visto, quanto mais não seja por causa da emoção provocada pelos créditos.

No mesmo filme, o personagem de Harvey Keitel fotografa, dia após dia, há anos, uma esquina de rua do Brooklyn. Arquia essas fotografias quase idênticas, mas tão diferentes quanto Linda Hunt e Chus Lampreave, em álbuns que depois mostra a um pasmo William Hurt. Nesse papel “insignificante”, William Hurt me seduz muito mais que naquele que lhe valeu o Oscar, em *O beijo da mulher-aranha*.

Há algum tempo também fotografo uma esquina de rua, aquela que fica no início da Gran Vía e que Antonio López immortalizou num quadro. Não utilizo na minha fotografia o mesmo ângulo de Antonio. Coloco-me na calçada em frente, no lugar onde começa a Marquês de Cubas. Na minha foto pode-se ver, à esquerda, uma parte do Alcalá.

Essa esquina me obceca. Há alguns anos fotografei-a várias vezes a partir da Cibeles, de carro ou a pé, enfrentan-

do o tráfego. Mas mudei de casa, e acontece que agora moro bem perto dela. Será realmente uma coincidência? Não faço a mínima idéia. Tive de romper com muitas coisas, inclusive uma relação sentimental, para conseguir me instalar nessa casa. Talvez essa fratura, ruptura ou fratura múltipla tenha sido o preço a pagar para me aproximar da “Minha Esquina”.

Vivo com ela. Desço para fotografá-la todos os dias, às vezes inspirado pela luz, às vezes porque estou ansioso, quase sempre sem nenhuma razão aparente. Essa atividade ocupa meu tempo livre, me distrai e relaxa. Também me inquieta. Tenho a impressão de estar no limiar de uma descoberta. Mas não é essa a razão de minha obsessão. É verdade que, quando se observam profundamente as zonas mais neutras de uma imagem, nela se distinguem muitos mistérios invisíveis à primeira vista.

Cortázar escreveu um conto a esse respeito. A história de uma fotografia tirada às escondidas num parque. Por trás de um arbusto estava um morto. Não era possível vê-lo ao primeiro olhar. Em *Blow-up, depois daquele beijo*, Antonioni pôs em imagens o texto de Cortázar.

A propósito de imagens, de apresentação de créditos e de Antonioni, no ano passado, em Taormina, tiraram uma foto minha entre Saul Bass e Antonioni. Bass é o maior criador de apresentações da história do cinema e continua a trabalhar com Scorsese. Quanto a nós, que não podemos contratá-lo, nos contentamos em imitar o que ele faz.

Antonioni não pode falar nem mexer as mãos. Continua a dirigir filmes, participa de festivais, recebe prêmios e honras, participa mais que nunca da vida pública, e os seus olhos continuam a exprimir inteligência e curiosidade, mas não pode falar. Só consegue mexer o antebraço esquerdo, e mesmo assim com ajuda da mulher.

Para um homem que tanto falou do silêncio e da impossibilidade de comunicação, seu estado físico supõe um ato de suprema coerência, uma sublime ilustração de seu trabalho. Mas faz também pensar num castigo por ter ousado abordar tais temas.

A linguagem cinematográfica é feita de imagens que caminham para o futuro, mesmo que as histórias que contemos mergulhem no passado.

Há dez anos, em *Matador*, eu já namorava essa idéia. Diego Montes e María Cardenal entravam no cinema Urquijo, primeiro ela, que fugia dele, e depois ele, que se deixava levar por ela. No cinema passavam os últimos instantes de *Duelo ao sol*, em que os heróis, Gregory Peck e

Jennifer Jones, matavam um ao outro abraçados, ao lado de uma montanha.

Diego e María contemplavam na tela seu próprio fim que haveria de chegar. Também eles iriam morrer pelas mãos e nos braços um do outro.

Imóveis ou em movimento, as imagens nos murmuram segredos sobre nós mesmos (em *Kika*, a tela de televisão onde se pode ver *O cúmplice das sombras*, de Joseph Losey, descreve para Alex Casanova o modo pelo qual sua mãe se suicidou). Por vezes, prefiro não pensar muito nisso; as imagens condenam seus criadores a suportar a dor que destinaram às suas criaturas.

Outro dia, em Paris, comprei um par de botas Michel Perry. Mais tarde, no hotel Lancaster, onde me hospedo habitualmente, descobri aterrorizado que, apesar de elas serem do tamanho certo, uma vez que as calçava, não conseguia mais tirá-las. Minha memória projetou imediatamente a imagem de Marisa Paredes no início de *A Flor do meu segredo*, incapaz de descalçar as botas dadas pelo marido anos antes. Ele teve de tirá-las para ela quando ela as calçou pela primeira vez. O problema é que ele não está mais ali, na vida dela. Isso me apavorou. Será que aquilo queria dizer que cada vez que calçasse as botas tinha de ter a meu lado Imanol Arias (marido de Marisa na ficção)? Ou, ainda, deveria parar de fazer filmes em que os personagens sofrem? O problema é que não concebo histórias cujos personagens sejam felizes, ainda por cima isso não me interessa. Poderia fazer comédias, mas nas minhas comédias também se sofre.

Não posso continuar. Faz sombra e faz sol (tudo ao mesmo tempo) e tenho de descer para tirar minha fotografia diária da esquina da rua.

[Escrito em novembro de 1995.]

O cinema como refúgio e como espelho

PEDRO ALMODÓVAR

Gosto de pensar que as salas de cinema são um bom refúgio para os assassinos e os solitários. Também me agrada considerar a grande tela como espelho do futuro.

Juan e o sr. Berenguer (Gael García Bernal e Lluís Homar) entram num cinema para matar tempo depois de terem matado alguém. A tarde escurece por duas razões: o céu anuncia trovoadas e o cinema em que as personagens estão projeta duas pérolas do filme noir francês – *A besta humana*, de Jean Renoir, e *Thérèse Raquin*, de Marcel Carné –, ambos inspirados em romances de Zola. Os dois filmes retratam situações comparáveis à dos dois homens que os assistem enquanto esperam que caia a noite mediterrânea.

À saída do cinema, o sr. Berenguer aflige-se com um ar plangente: “É como se todos esses filmes falassem de nós.” (A grande tela como espelho dos espectadores.)

[Ao lado] reparação da cena-chave do filme mudo *O amante que encolheu*, a que Benigno vai assistir e que se torna a metáfora secreta de sua união proibida com Alicia. “Há muito tempo sonhava com a imagem do amante passeando pelo corpo de sua bem-amada, um pouco como percorre uma paisagem”, diz Pedro Almodóvar. “Para entrar no ambiente do cinema mudo, revi meus filmes preferidos: Griffith, Fritz Lang, Murnau, Tod Browning... Isso foi essencial.” Estes são os desenhos que orientaram a realização dos efeitos especiais da cena. Um storyboard no espírito lúdico de uma história em quadrinhos surrealista.

Há outra seqüência de *Má educação* em que ficção e realidade se encontram face a face, como o espectador e a tela de cinema: quando o sr. Berenguer chega ao local de filmagem de Enrique Goded. Diante da câmara encontra-se o padre Manolo, isto é, o sr. Berenguer antes de ter deixado o hábito, na história escrita por um de seus alunos (Ignacio) e dirigida por outro (Enrique). O sr. Berenguer pode contemplar seu passado, contado e deformado pelos dois alunos que outrora haviam sido suas vítimas.

Há um jogo de espelhos na narração que se articula em torno de visitas diferentes, incluindo a cena que os dois rapazes vêem no cinema, que é a visita a um convento (Sarita Montiel, em *Esa mujer*, regressa ao convento onde tomara o hábito, após ter vivido um destino inenarrável).

Desdobramento, duplicidade e espelhos que multiplicam e deformam o que assistem.

Enrique Goded decide levar à tela o conto escrito por seu amigo Ignacio, o que resulta nas três versões que vemos da mesma história: a história “verdadeira”, a que Ignacio narra em seu conto – inspirada pela verdadeira e transformada até o delírio – e a que Enrique adapta a partir da novela de Ignacio e visualiza sob a forma de filme.

Má educação é a história de um triângulo (os dois alunos e o diretor do colégio) multiplicado por três, engendrando histórias com várias facetas que se escondem umas dentro das outras, como as bonecas russas – e que, na realidade, são apenas uma.