

A INFLUÊNCIA DA *POP ART* EM ALMODÓVAR

**André Luiz Xavier**

Graduado em História pela Universidade Federal de Uberlândia,

Professor substituto da Escola de Educação Básica-UFU e

Integrante do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura)

O presente trabalho tem como objetivo apontar as influências da *Pop Art* em algumas das obras do cineasta Pedro Almodóvar, como crítica à sociedade de consumo e à cultura de massas na Espanha recém-democratizada dos anos 1980 e início dos anos 1990. Apontar-se-á para a historicidade em suas obras de ficção, como o livro *Patty Diphusa e outros textos* e os filmes *Labeinto de Pasiones*, *Matador*, *Matador*, *La Ley del Deseo*, *Mujeres al Borde de Un Ataque de Nervios* e *Kika*, em geral carregados de uma comicidade e discurso corrosivos, através das lentes do diretor espanhol, que iniciou sua produção ainda nos últimos anos da ditadura franquista.

*“O cinema na época de seu surgimento, aos olhos dos primeiros espectadores, não passava de uma espécie de meio de diversão, uma curiosidade trazida pelo desenvolvimento da técnica. No entanto, com o passar do tempo, o cinema acabou por se transformar numa das mais importantes formas de entretenimento de massa do século XX, ampliando cada vez mais seu contato com o público. Nessa medida, tornou-se quase um ‘truísmo’ afirmar que a nossa é uma época marcada por uma revolução irreversível.”*<sup>1</sup>

A juventude artístico-intelectual espanhola, em si crítica, desacreditava – e não sem motivos – os rumos a serem tomados politicamente com a redemocratização, uma vez que o General Francisco Franco, mesmo depois de morto, conseguiu fazer permanecer no poder o seu grupo apoiador. Embora os socialistas, comunistas, sindicalistas, e seus respectivos partidos, agora na legalidade e com liberdades ideológicas garantidas, os grupos de direita, herdeiros do franquismo, fizeram-se maioria nestes primeiros anos de democracia e graças, inclusive, mesmo que possa parecer contraditório, ao voto popular.<sup>2</sup> Também a Igreja, mesmo sem seu vínculo direto com o Estado, manteve-se influente nos destinos sócio-políticos do país e, ainda, beneficiando-se de subsídios estatais – bem como de forte influência sobre a população, influência esta construída à força da repressão, quase sempre –, que contribuem, ainda atualmente, para a sua força, se bem que um tanto quanto abalada, principalmente a nível internacional, por desaprovações populares quanto ao seu conservadorismo. Também, a tão desejada inclusão da Espanha na Comunidade Econômica Européia<sup>3</sup>, além de esta exigir sua participação efetiva na aliança militar da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), convertia-se em mais uma desconfiança, e preocupação, para essa geração “desencantada”.<sup>4</sup>

Parte dessa juventude constituiu a chamada *movida*<sup>5</sup> madrilenha, que tinha como principal expoente o diretor que, nascido no vilarejo chamado Calzada de Calatrava, província de Ciudad Real, na Mancha, em meados dos anos 1960 muda-se para Madri, onde, simultaneamente a um trabalho burocrático na “Telefônica”, começa a realizar curtas-metragens em Super 8mm, valendo-se da colaboração desses seus companheiros de movimento.

A História Cultural trouxe inovações ao campo da pesquisa e análise histórica, na medida em que, a partir de um objeto (um texto qualquer, uma obra literária, um filme, uma peça teatral, ou mesmo documentos burocráticos ou oficiais, como atas, estatutos regimentais, por exemplo), deve-se procurar refletir, dialogar com o chamado contexto histórico no qual tais documentos foram produzidos, uma vez que carregam em si, não uma verdade, mas representações, partes dela.<sup>6</sup>

Tal mudança de perspectiva quanto a novos objetos de análise histórica, observada por Marc Ferro há cerca de trinta anos, nos remete diretamente ao objeto cultural abordado:

*“Ademais, o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um filme de atualidade que coloca no mesmo nível a moda deste inverno e os mortos deste verão; e que poderia fazer disso a nova história. Por um lado, o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro,*

*apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação. A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não tem feito do cinema uma “fábrica de sonhos”? O próprio J.-L. Godard não se perguntou se “o cinema não tinha sido inventado a fim de mascarar o real para as massas”? Que suposta imagem da realidade oferece, a oeste, essa indústria gigantesca, a leste, esse Estado que tudo controla? De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?”<sup>7</sup>*

A industrialização ocorrida em alguns países, como Inglaterra e França, a partir do século XVIII, transformou o modo de vida destas populações. Mas, é no século XX que, devido à necessidade de um maior mercado consumidor e aos avanços tecnológicos que proporcionaram o aumento – ou a multiplicação – da velocidade da produção, de forma a atendê-lo em sua crescente necessidade, tal transformação se torna mais visível e, então, irreversível: a sociedade ocidental se urbaniza. A arte reflexo dessa urbanização, dessa sociedade de consumo, é a *Pop Art* e

*“de fato, o contexto necessário para a criação da arte pop é o estilo de vida pop, ou melhor, a arte pop é em si mesma um subproduto acidental desse estilo de vida, uma cristalização que ocorreu quase por acaso.”<sup>8</sup> (grifo meu)*

Embora seus criadores nem sempre tenham concordado com as rotulações de que esta “arte popular”, nos anos 1950 e 1960, na Inglaterra e Estados Unidos, surgiu a partir da cultura de massas, onde a mecanização da produção, a estandardização dos bens de consumo – neste caso, as obras de arte, inclusive –, a *Pop Art* utiliza-se dessa necessidade da produção em larga escala cada vez maior e mais veloz. Seu objeto é tanto o bem durável – ainda que este deva sempre obedecer a padrões da moda – quanto o consumido no dia-a-dia, o não mais efêmero, porém vulgar, e, da mesma forma, feito a partir da necessidade prática e/ou estética do consumidor, que também acaba por ser transformado em objeto. “Disse [Andy] Warhol certa vez:

*A razão porque estou pintando assim é porque quero ser máquina. Tudo o que faço, e faço como máquina, é porque é isso o que quero fazer. Penso que seria estupendo se todo mundo fosse igual.”<sup>9</sup>*

Segundo Lucy Lippard, “a Arte Pop mais característica é essencialmente um produto da sociedade de vastos horizontes, sempre em mutação, da América, estando os seus benefícios mais relacionados com o futuro do que com o passado”. Embora, em um primeiro momento, seja confundida apenas como uma ferrenha crítica à sociedade de consumo – ou, até, como uma corrente niilista – seus padrões são determinados pela decisão de “abordar o mundo contemporâneo com uma atitude mais positiva do que negativa”.<sup>10</sup>

É justamente sob esse prisma que identifico a influência desse “estilo” artístico<sup>11</sup>, se assim o posso chamar, na obra – ou em parte dela – de Pedro Almodóvar. Na realidade, o autor/diretor manchego se apropria da *Pop Art* não para uma crítica à sociedade de consumo/urbanizada espanhola – ou não apenas – em pleno desenvolvimento industrial e econômico na sua recente inserção na Comunidade Econômica Européia, mas para apresentá-la, ou melhor, representá-la como tal: uma sociedade que, em plenos anos 1980, tenta se adaptar a uma violenta transformação cultural, bem como aos desdobramentos acarretados por esta, o que em outros países europeus ou do mundo ocidental, que se inseriram no contexto industrial, levou todo o século XX, pelo menos, para acontecer.

Já em *Patty Diphusa e outros textos*<sup>12</sup>, coletânea de textos de Almodóvar originalmente publicada no periódico “La Luna”, há citações literais da influência da *Pop Art*, como a suposta presença de Andy Warhol em festas *underground* da movida madrilenha, onde a personagem título é o centro das atenções. A forma com que são narradas as aventuras da personagem título aludem a um modo de vida extremamente agitado e moderno, segundo os padrões culturais daquele frenesi vivido pela juventude movida, ao som da *discoteque*, do *punk* ou da *new wave* que ambientavam tais festas. Estes ambientes nos são apresentados na tela cinematográfica em *Laberinto de Pasiones* (1982), onde também a própria Patty é referida como uma internacionalmente famosa atriz pornô. No livro, ela se apresenta:

*“...O diretor desta revista, de qualquer modo, explicitou: escreva sobre qualquer coisa que tenha atualidade. E EU pensei: a atualidade é a capacidade de atuar”<sup>13</sup>. E EU tenho uma boa dose dessa capacidade. Sou a*

*atualidade. Estou querendo dizer que me convenci imediatamente de que o melhor e mais interessante era EU MESMA. Fiquei encantada com a idéia, porque acho que é um tema não só atual como também muito original, pois até então ninguém tinha tido a idéia de falar sobre MIM.*

*Mas também escreverei sobre o MUNDO, ou a VIDA, como preferirem. Isto é, também contarei coisas de minhas amigas Mary Von Etica e Addy Posa. São muito insignificantes, ou melhor, monstruosas, mas como elas passam todas as noites na rua através delas é possível ficar sabendo de muitas coisas.”<sup>14</sup>*

E onde, ainda, o próprio Pedro Almodóvar se apresenta como artista: o fotógrafo de uma fotonovela *trash* pornô. Se há um *pop* artista Warhol mundialmente famoso, na apropriação Almodóvar se apresenta como (e Patty) seu equivalente (*pop* artista) espanhol, uma personalidade multimídia. Nesse caso, em especial, vislumbra-se como produto da *Pop Art* não apenas uma obra de arte (pictórica ou uma escultura), mas o próprio artista, uma vez que, não existindo um estilo a ser seguido, muitas vezes, o que poderia ser um elo identificador entre suas obras seria apenas o fato de terem sido produzidas pelo mesmo autor.<sup>15</sup>

*“O filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha. Também a análise não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente.”<sup>16</sup>*

Partindo mais especificamente para a análise do objeto fílmico e para as significações do que é representativo em um contexto histórico, faz-se oportuno verificar a presença da mídia televisiva, enquanto veículo de consumo em uma sociedade de massas, nos trabalhos do diretor espanhol. Entre os desdobramentos da urbanidade e da massificação do consumo, principalmente com a popularização desse bem específico (o aparelho de TV), Almodóvar faz representar em *Kika* (1993) a superexposição do espaço privado em programas de gosto popular e de cunho sensacionalista, embora tal público não se restrinja às camadas economicamente inferiores da sociedade. Assim como o *voyeurismo* invade a privacidade, de forma multiplicada tais programas expõem problemas particulares e sempre constrangedores, mas como um “produto cultural”<sup>17</sup> – ou de interesse social, pois são maquiados como jornalismo – comprado por um público<sup>18</sup> que também consome o produto patrocinador. No caso, em *Kika*, o “Leche La Real”, patrocinador do programa “Lo pior del día”, apresentado por Andrea Caracortada (interpretada por Vitoria Abril). Ironicamente, a marca de leite (leite = sangue, vida) patrocina cenas de violência, muitas vezes com sangue (sangue derramado = morte).

Ainda a respeito do *voyeurismo*, em *La Ley del Deseo* (1986), a seqüência inicial faz referência à indústria do prazer, onde há a proeminência de um público homossexual. Pablo Quintero (interpretado por Eusebio Poncela), um cineasta bem sucedido, tanto em público como em crítica, encontra-se na pré-estreia de seu filme. Neste, ele dirige uma cena na qual um belo rapaz (um garoto de programa), de cuecas, é pago para simular um ato sexual sem parceiro, por alguém que o observa e dita imperativamente o que deve fazer; ao lado deste, um outro sujeito dubla as sensações que o rapaz está simulando – o que parece ser uma alusão ao artificialismo do submundo homossexual. Terminada a exibição do filme de Pablo Quintero, Almodóvar retoma a trajetória cronológica do protagonista enquanto sobem os créditos iniciais do filme *La Ley del Deseo*. Já em 1964, Andy Warhol apresentava seus polêmicos filmes realizados em tempo real. Entre estes, *Blow Job*, onde “vemos durante 30 minutos o rosto de um homem se contorcendo de prazer, supostamente devido ao felatio que lhe está sendo aplicado por um outro sujeito, fora do alcance da tela”<sup>19</sup>, uma fonte *Pop Art* referencial para Almodóvar.

Pode ser uma crítica à sociedade moderna e ao consumismo, como também um julgamento de valor do autor/roteirista. Mas, *a priori*, é uma representação intencional e justamente ao que nos atemos enquanto objeto de análise para a História. Há, ainda, a forma como utiliza-se da *Pop Art*, ao colocar dentro de um produto cultural um outro material (o leite), para evidenciar que há outras formas, anteriores inclusive, de representação histórica às quais está se referenciando.

No uso de outras apropriações estéticas da *Pop Art*, Almodóvar faz representar a realidade histórica espanhola dentro de um contexto cultural ocidental de modernidade, como a referencialidade em *Mujeres al Borde de Un Ataque de Nervios* (1987) *close-ups* aos de Roy Lichtenstein, caricaturando as emoções humanas (no caso deste filme, os *close-ups* ganham movimento) e ao satírico consumismo associado principalmente à obra de Andy Warhol:

“...os objetos em *Mulheres à beira* são aumentados (por exemplo, os sapatos de Maura [Pepa] quando ela anda para lá e para cá à espera de uma notícia de Iván, ou a boca de Iván quando ele fala no microfone, ou o próprio telefone), as cores berrantes, feitas para chocarem (o interior do apartamento de Pepa, o escritório do advogado, ou o estúdio de dublagem), e as modas fetichizadas (sobretudo as roupas de Lucía). Graças a essas ampliações, a essas cores e padrões tumultuados, à extrema estetização complementando os impulsos da comédia, ele [Almodóvar] distancia do filme o espectador, contrabalançando o envolvimento emocional melodramático. (...) ...também Carmenn Maura é embrulhada numa mascarada *Pop Art* de feminilidade. Como observou Pauline Kael, 'ela não faz um só movimento que não seja estilizado' (1988: 124).”<sup>20</sup> (Nota do autor)

O produto cultural “filme americano” não deixou de ser consumido na Espanha franquista<sup>21</sup>, sendo as divas *hollywoodianas*, bem como todo o *glamour* que representavam, as modas e hábitos – destas e de suas personagens – constantemente digeridas e/ou desejadas pelo público consumidor espanhol. Mas, em uma sociedade economicamente atrasada, a derivação do mercado de consumo não abarcava a população, pois poucos poderiam consumir tais “modas” (mas, principalmente bens duráveis) que apareciam nas telas. Na Espanha democrática essa realidade se modificara e, adaptando-se ao gosto popular regional e aos exageros característicos da moda dos anos 1980, Almodóvar, em mais uma de suas apropriações da *Pop Art*, apresenta (ou representa) o modo de vida moderno da sociedade madrilenha; e, neste caso específico, o modo de vida de uma mulher independente e madura, inserida e atuante em seu papel social, bem como o das pessoas que convivem à sua volta. A vida da personagem Pepa, durante as pouco mais de vinte e quatro horas que a história narra, é agitada como a própria metrópole Madri, como a vida de qualquer pessoa independente que, cotidianamente, tem de assumir suas responsabilidades – estas quais, ela, a personagem, deixa momentaneamente de lado para resolver seus problemas particulares, suas responsabilidades consigo mesma (algo muito complicado de se administrar, frente às necessidades materiais adquiridas por essa independência, pela emancipação feminina).

Ao considerar o momento (contexto) histórico em que um cineasta realiza seu filme (ou um outro artista qualquer expõe o resultado do seu trabalho ao público que o consome) como uma representação, algo que se aproxime não da verdade, mas do que, naquele momento, o autor faz representar, temos uma melhor compreensão da História, enquanto tempo/espço de seus agentes. Não se trata, enfim, do que todos os personagens vivenciaram, mas da interpretação do artista em sua sensibilidade própria e particular.<sup>22</sup>

<sup>1</sup> RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001. p. 07.

<sup>2</sup> MARTÍ i ROM, Josep-Miquel. El Cine Posfranquista. El cine español después de Franco (1975-1980): De la politización al desencanto In: ROMAGUERA, Joaquin e RIMBAU, Esteve (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, S. A., 1983, 2ª ed., p. 135-158.

<sup>3</sup> Para tanto, já em 1977, foi assinado o *Pacto de La Moncloa*, consolidando o projeto de transição. Neste os diversos grupos políticos, econômicos e de representação social, sem perder de vista os seus interesses particulares – ou regionais –, se comprometeram a não impor obstáculos às medidas necessárias para o desenvolvimento nacional.

<sup>4</sup> GIBSON, Ian. *A nova Espanha*. São Paulo: Globo, 1992.

<sup>5</sup> Explosão cultural e de costumes que marcou a vida madrileña pós-Franco. Entre seus mais destacados participantes estão a cantora Alaska (esta interpretou Bom, em *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*, primeiro longametrage de Almodóvar, lançado em 27 de outubro de 1980), os irmãos Costus, que decoraram os ambientes desse mesmo filme, e quadrinistas, como Nazário e muitos outros que se aglutinaram em torno da revista *El Víbora*, onde Almodóvar realizou alguns trabalhos. *A movida* em Madri continua até os dias atuais, mas em nada lembrando o movimento dos anos 70 e 80: hoje seu significado se assemelha ao da vida noturna, o “sair de casa” para os “agitados” ou para as “baladas”. No dicionário espanhol/português, a tradução de “movida” é: *adj* movida, impelida, impulsionada; *sf* agito, agitação (PEREIRA, Helena B. C. & SIGNER, Rena. *MICHAELIS*: minidicionário espanhol-português, português-espanhol. São Paulo: Melhoramentos, 1993, p. 207.).

<sup>6</sup> CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À Beira da Falésia*: a História entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. p. 61-79.

<sup>7</sup> FERRO, Marc. O filme. Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques, e NORA, Pierre. (orgs.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1976, p. 202.

<sup>8</sup> LUCIE-SMITH, Edward. Arte Pop. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, 2ª ed. p. 165.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> LIPPARD, Lucy R. *A Arte Pop*. São paulo: Editora Verbo S/A-Editora da Universidade de São Paulo, 1976. p. 10.

<sup>11</sup> Os críticos da *Pop Art* bem como os próprios artistas não a admitem como um estilo, único, ainda que temporal ou espacialmente. Cf. LIPPARD, Lucy R. Idem.

<sup>12</sup> ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Patty Diphusa, além de alter-ego de Almodóvar, foi uma personagem criada para a revista madrilenha *La Luna*, que apesar de alguns "excessos" é uma – ou talvez a mais - expressiva representante da *movida* madrilenha, dentre as suas personagens. É a própria personagem – como um pseudônimo –, e não Almodóvar, quem assina os textos publicados no referido periódico.

<sup>13</sup> A *Pop Art*, como manifestação cultural não se apresenta apenas como produção pictórica, fílmica ou escultural, mas também como atuação, integrando-se artisticamente ao meio, como nos *happenings* promovidos por alguns dos artistas deste movimento. Cf. LUCIE-SMITH, Edward. Op. Cit.

<sup>14</sup> ALMODÓVAR, Pedro. Op. Cit., p. 17.

<sup>15</sup> LIPPARD, Lucy R. Op. Cit.

<sup>16</sup> FERRO, Marc. Op. Cit., p. 203.

<sup>17</sup> ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: GIANOTTI, José Arthur (Org.). *Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

<sup>18</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

<sup>19</sup> SILVA, Wilson Honório da. *Uma poética do desejo: O cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola*. 1999. 291 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1999. p. 108-110.

<sup>20</sup> EVANS, Peter William. *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>21</sup> Mais comumente as comédias românticas ou os tipos *short* e *bikini*, que não representariam riscos à ordem. Ainda assim, todos os filmes exibidos em território espanhol eram dublados e, então, devidamente censurado de acordo com os padrões políticos e morais vigentes. Cf. SILVA, Wilson Honório da. Op. Cit.

<sup>22</sup> CHARTIER, Roger. Op. Cit.