

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

FACULDADE DE ARTES E COMUNICAÇÃO

CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**A TELEVISÃO COMO UM PERSONAGEM EM
FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR**

Andressa Viegas da Costa

Passo Fundo

2018

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
FACULDADE DE ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**A TELEVISÃO COMO UM PERSONAGEM EM
FILMES DE PEDRO ALMODÓVAR**

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Artes e Comunicação, Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção de grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda, sob orientação do Professor Cléber Nelson Dalbosco.

Passo Fundo

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha mãe Loreli Bortolotti Viegas que sempre me deu carinho e apoio em todos os momentos da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Imensamente grata a meus pais Loredi e Luis Vanderlei por todo apoio e sustento nessa jornada acadêmica. A meus avós, Getulio, Rosa e Darci que sempre estão presentes em minha vida acadêmica e que de uma maneira ou outra sempre me ajudaram com palavras reconfortantes quando eu estava precisando.

Obrigada também a meus tios Luciano, Jocenara e Loedi e a meus primos, Vinicius, Eduardo e Augusto por estarem sempre comigo.

Ao corpo docente da Faculdade de Artes e Comunicação por estes quatro anos de compartilhamento de conhecimento.

Ao meu orientador Cleber Nelson Dalbosco muito obrigada pela ajuda e auxílio.

As minhas amigas Mariana Baciquetto e Flávia Brasil e a todos os amigos por elas representados: meu muito obrigada pelo apoio de sempre e pelas palavras de carinho quando eu precisei.

Aos amigos que fiz nestes quatro anos de curso, minha mais grande gratidão por terem feito a minha vida mais feliz todas as manhãs. Aos colegas: torço pelo sucesso de cada um de vocês.

E por último e não menos importante o meu muito obrigada a Cecilia Roth, uma das *Chicas* de Pedro Almodóvar, que sempre me tratou com imenso carinho e respeito, e que virou a minha grande inspiração para a realização deste trabalho. Cada palavra foi de grande valia para esta monografia. Sinto-me uma pessoa imensamente privilegiada por ter presente em minha vida e em meus dias uma das grandes do cinema de Almodóvar.

Gratidão!

RESUMO

Esta monografia busca apresentar como o diretor Pedro Almodóvar insere a televisão dentro de sua narrativa como parte de suas histórias. Em específico nos filmes: “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón*” (1980) “*Kika*” (1993) e “*Todo sobre Mi Madre*” (1999). Estes títulos, são modelo de análise para aprofundar melhor os resultados deste mesmo tema. Assim, como também, estudar como o diretor faz o uso do objeto televisão dentro de suas histórias, fazendo com que ela se torne um personagem dentro da narrativa. Com base em livros e artigos que explicam como a televisão se tornou o principal meio de comunicação de massa após a denominada indústria cultural, esta monografia foi realizada uma pesquisa com referências bibliográficas, abordando os seguintes temas: Pedro Almodóvar, televisão, indústria cultural e revisão bibliográfica. Com este estudo é possível concluir que o diretor Pedro Almodóvar usa da televisão como um meio de comunicação, assim como uma crítica a sociedade dentro dos filmes analisados.

Palavras-chave: Pedro Almodóvar, televisão, indústria cultural.

ABSTRACTO

Esta monografía busca presentar cómo el director Pedro Almodóvar pone la televisión dentro de su narrativa como parte de sus historias. En particular en las películas: "*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón*" (1980) "*Kika*" (1993) y "*Todo sobre Mi Madre*" (1999). Estos títulos, son modelo de análisis para profundizar mejor los resultados de este mismo tema. Así como también, estudiar cómo el director hace el uso del objeto televisión dentro de sus historias, haciendo que se convierta en un personaje dentro de la narrativa. Con base en libros y artículos que explican cómo la televisión se convirtió en el principal medio de comunicación masiva tras la denominada industria cultural, en esta monografía se realizó una investigación con referencias bibliográficas, abordando los siguientes temas: Pedro Almodóvar, televisión y análisis. Con este estudio es posible llegar a la conclusión que el director Pedro Almodóvar utiliza de la televisión como un medio de comunicación, así como una crítica a la sociedad dentro de las películas analizadas.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, televisión, industria cultural.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O anúncio <i>Bragas Ponte</i>	25
Figura 2: A forma sarcástica do anúncio <i>Bragas Ponte</i>	26
Figura 3: Kika e a repórter investigativa Andrea Caracortada	27
Figura 4: Anúncio da marca de fraldas “ <i>Dodotis</i> ”	28
Figura 5: O filme “ <i>All About Eve</i> ” pt: “A Malvada”, começando na televisão dos personagens.	28
Figura 6: Os personagens principais jantando ao mesmo tempo em que assistem “ <i>All About Eve</i> ”	29
Figura 7: Eve (Anne Baxter) em “ <i>All About Eve</i> ”	30
Figura 8: Manuela (Cecilia Roth) em “ <i>Todo sobre mi Madre</i> ”	30

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. PEDRO ALMODÓVAR	11
2.1 Aspectos biográficos e cinebiográficos de Pedro Almodóvar	11
3. TELEVISÃO	18
3.1. A indústria Cultural	18
3.2. A televisão pós indústria cultural	19
4. A TELEVISÃO COMO UM PERSONAGEM:	25
4.1. Apresentações dos filmes	25
4.2. A televisão como um personagem em filmes de Pedro Almodóvar	30
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36

1. INTRODUÇÃO

Essa monografia, realizada no curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo – UPF, busca analisar e compreender como o diretor Pedro Almodóvar usa do objeto televisão dentro de sua narrativa e como ele faz o uso dela como um personagem.

A televisão, pós indústria cultural se tornou o principal meio da comunicação de massa. Com o avanço dela, juntamente com o rádio, o restante das expressões artísticas, de uma certa maneira, pararam de ser apreciadas pelo grande público da forma que merecem, ao contrário da televisão, que também se tornou algo comercial. Dessa forma, o cinema de Almodóvar consegue impor a televisão em sua narrativa, juntamente com críticas a sociedade e aos governos, fazendo com que o público que assiste a ficção, identifique as críticas ao momento atual da história retratada no filme.

Em diversos momentos de filmes existem inserções da televisão em narrativas, mas o nicho a ser analisado nesta monografia é a parte da filmografia do diretor espanhol Pedro Almodóvar, sendo deste, escolhidos três de seus filmes dos anos oitenta e noventa: “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón*” (1980) “*Kika*” (1993) e “*Todo sobre Mi Madre*” (1999) os dois primeiros, feitos para um público seletivo e que hoje são considerados “filmes intelectuais”, e o último o qual mais públicos tem conhecimento, tendo em vista que o mesmo é um filme mais recente e premiado. Nestes três filmes em específico, o diretor faz o uso frequente de cenas onde o objeto televisão é usado para contextualizar a história de algum personagem. Portanto é interessante estudar e analisar como o diretor insere a televisão como um personagem na narrativa de suas películas e porque e de que forma essa história é contada.

O trabalho foi separado em três capítulos. O primeiro capítulo “Pedro Almodóvar” visa contar um pouco da vida do diretor, como também fazer uma breve apresentação das referências que são usadas para tomar as decisões das histórias de seus filmes. O segundo capítulo, denominado “Televisão”, tem como objetivo mostrar como a televisão evoluiu após a Indústria Cultural, se tornando o principal meio de comunicação de massa.

O terceiro capítulo é o capítulo de revisão bibliográfica, o qual busca fazer um estudo dos filmes especificados, e também se observa com o uso de imagens, como o diretor Pedro Almodóvar insere a televisão dentro de sua história.

Com esse estudo, o trabalho busca atingir seu objetivo principal: pesquisar e entender como Pedro Almodóvar usa a televisão dentro de seus filmes, fazendo com que ela se torne parte também da história.

2. PEDRO ALMODÓVAR

Neste capítulo é abordado um pouco da história e carreira do diretor Pedro Almodóvar. O capítulo mostra, desde seus inícios e como ao decorrer de sua carreira, ele conseguiu tomar para si referências dos mais diferentes estilos de cinema, assim como também fazendo ao decorrer de sua filmografia críticas ao momento atual de sua filmografia, mostrando uma narrativa, que inspirada por diferentes diretores, conseguiu traduzir uma característica única para seus filmes.

2.1 Aspectos biográficos e cinebiográficos de Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar Caballero nasceu na Espanha em 1951, época em que a arte não era valorizada na Europa e segundo Cinara Ferreira Cordeiro (2010), ele passou a frequentar o cinema aproximadamente aos seus dez anos de idade. Como em sua comunidade eram raros os momentos de se ver os filmes que estavam em cartaz naquela época, em meados dos anos 60, Almodóvar ia para a cidade de *Cáceres* para poder assistir a seus filmes prediletos.

Segundo Pereira (2015) quando pequeno, Almodóvar teve contato com filmes de diretores como Alfred Hitchcock, Federico Fellini e Luis Buñuel. Nesse período, ainda nos anos 60, ele era conhecido como uma criança prodígio e fazia leitura de cartas para seus vizinhos. O autor ainda comenta que aos 17 anos, Pedro mudou-se para Madri para estudar cinema mas não conseguiu e sobreviveu na cidade com pequenos trabalhos, até se encontrar com alguns amigos, que seriam seus atores, e então, funda e começa a conviver com o movimento denominado “*Movida Madrileña*”.

O movimento *Movida Madrileña*, do qual Almodóvar foi Co-Fundador, segundo o realizador audiovisual Marcelo Bispo, dentro do livro de Angélica Coutinho e Tania Montoro, “*El Deseo- O apaixonante cinema de Almodóvar*” (2011), tomou várias referências de manifestações artísticas como a música *pop*, as telenovelas e o próprio cinema que tornaram-se referência para si mesmo. Nas suas narrativas, ele começou a introduzir situações cotidianas vividas pela população espanhola e inseria questionamentos sobre a sociedade, a cultura e a religião que se contrastam com o avanço tecnológico, como a televisão. O autor também comenta sobre o filme “*Kika*” de 1993, no qual Almodóvar faz com que a televisão seja um personagem de destaque no filme e também no filme “*Mala Educación*” de 2004, que Almodóvar usa a televisão como importante elemento cenográfico.

A televisão é uma importante ferramenta narrativa. Marcelo Bispo (2011) ainda destaca que no filme “Fale com ela” (2002), o jornalista Marco interpretado pelo ator Darío Grandinetti, assiste a um *talk-show* e testemunha a apresentadora ser brutalmente invasiva com a entrevistada, a toureira Lydia (Rosario Flores). Nessa mesma cena, conhecemos a personagem e já descobrimos boa parte de sua história. No início de “*Todo Sobre mi Madre*” de 1999, o primeiro *Oscar* de Almodóvar, Esteban (Elói Azorín) assiste ao filme “*All About Eve*” na televisão, cuja história tem grande ligação com a história de sua mãe, Manuela (Cecilia Roth).

No primeiro filme de destaque de Pedro Almodóvar “*Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*” já é possível encontrar resquícios artísticos. No livro “*Urdidura de Sigilos*”, Eduardo Cañizal (2011,p. 17) comenta que Almodóvar teve como inspiração por muitas vezes, a obra do cinema neo-realista italiano que conta com nomes de Luis Buñuel e Billy Wilder. Ele também ressalta que os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* francesa influenciaram no filme.

Marcelo Bispo (2011) ainda relembra que em “*Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*” a televisão também atua como elemento na narrativa, no momento em que a história é interrompida por uma sequência de comerciais fictícios de calcinha que reproduzem de forma irônica da estética da publicidade da época. Após isso, descobrimos que foram criações da publicitária e uma das personagens principais do filme, Pepi interpretada por Carmen Maura.

Bispo (2011) ainda lembra que em certos momentos de suas *películas*, o cineasta usa a televisão para fazer críticas ao governo, como no filme “O que fiz eu para merecer isto?” de 1984, onde um de seus personagens assiste a uma reportagem sobre os altos índices de crescimento demográfico na Espanha. Já em “*Atame*” de 1990, o casal protagonista assiste a um comercial de um plano de aposentadoria que faz crítica a então previdência espanhola.

O crítico Ricardo Dahen, apud Coutinho e Tania Montoro (2011), fala que Pedro Almodóvar, com suas fontes inspiradoras, sempre corre o risco de desfazer o vínculo no qual o público lhe reconhece que é sempre a extravagância nas imagens dentro dos seus filmes.

O autor também relembra quando Almodóvar conversou com Frédéric Strauss no livro “*Conversas com Almodóvar*” e o diretor comentou ao autor que suas imagens coloridas e barulhentas, contém a lapidação de seu estilo único de narração no qual ele consegue ultrapassar

o literário e chegar a construção visual, isso o que Pedro Almodóvar compara com a leitura de um livro, mas com o uso de palavras e falas.

Dahen (2011) segue ressaltando que em seu plano criativo, o diretor espanhol traz inspirações, mas sem perspectiva de reproduzir autores como Patricia Highsmith em “*Hable con Ella*” e “*Mala Educación*”, Jean Cocteau em “*Mujeres al borde de un ataque de nervios*” e “*La flor de mi secreto*”, Ruth Rendell em “*Kika*” e “*Carne trêmula*” e aquele que Almodóvar diz que é seu diretor espiritual, o autor e diretor americano Tennessee Williams, autor de “*Uma rua chamada pecado*”, uma das referências usadas em “*Todo sobre mi Madre*”, no qual o diretor explora a personagem principal, Manuela. O autor ainda completa que Almodóvar é desatado de tabus e consegue tomar como inspiração algo excêntrico e bizarro como algumas produções de David Lynch e Arturo Ripstein.

Almodóvar já nos anos 80 com seu primeiro filme “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*” trazia para suas personagens heroínas características excêntricas e únicas. Dahen (2011) também diz que Pedro Almodóvar é sempre consciente de que a associação com o *pop* pode-se tornar algo patético. Por isso em seu filme “*La Piel que Habito*” de 2011, o diretor refinou as suas críticas e migrou suas críticas para o lado dos avanços científicos. Dessa maneira, ele criticou os descaminhos que podem acontecer ao longo das pesquisas científicas, colocando estas críticas em um filme movido pelo terror e vingança. Além da crítica às pesquisas científicas, neste mesmo filme, Pedro Almodóvar faz uma longa crítica aos efeitos que os programas de formato *Reality Shows* trazem ao público. Porém o diretor já havia feito essa mesma crítica em “*Kika*”.

Dahen, apud Coutinho e Montoro (2011) completa que o diretor ainda consegue criticar o jornalismo sensacionalista e fazer alusão a um jornalismo que rouba a dor das pessoas. Por isso ele é capaz de feitos bastante atrevidos como filmar uma cena de estupro em “*Kika*” sobre o peso do humor. O diretor ainda insere em suas cenas o uso constante de músicas expressivas, características e únicas como também faz citações de obras de Roberto Rossellini e Luchino Visconti, numa apropriação que supera a mera cumplicidade junto com seu espectador que conhece as obras de Rossellini e Visconti, usando do pleno domínio das citações e referências e aplicando um dom legítimo delas em registros.

O autor também recorda que Pedro Almodóvar é constantemente lembrado por colocar o peso das emoções em seus filmes e que por isso ele pode deixar sensível o seu espectador. Mas, ele vai além e trata de temas um pouco mais delicados como a crítica aos escândalos de

padres pedófilos, como citado em “*Mala Educación*” de 2004. Além disso o diretor ainda critica fortemente o machismo em sua filmografia e por exemplo, aborda esse tema mostrando os duros tipos masculinos presentes em “*Carne Trêmula*” de 1997 e chegando até a crítica sobre a aura ostentada pelos homens em “*Hable Con Ella*” de 2002.

Ricardo Dahen, apud Coutinho e Montoro (2011) segue dizendo que apenas uma coisa é assegurada nos filmes de Pedro Almodóvar. A presença de pelo menos um plano que se termine com uma flor. E o diretor consegue fazer isso de diferentes maneiras, como, usar o plano da flor em alguma rosa ou exposta em um cenário em casas. Isso porque os planos que contenham a presença da flor, significam que o diretor quer passar uma imagem de que em um cinema forte e audacioso como o dele, também pode surgir uma reflexão suave em suas cenas.

A autora Tania Montoro, apud Coutinho e Montoro (2011) explica que o diretor saiu de uma Espanha Rural e foi para Madri nos anos 70, mesma época em que o regime militar começava a ceder espaço para a democracia. Então ele se juntou a outros artistas, que, inspirados por ícones da comunicação de massa, o movimento *punk* inglês e a *Pop Art* reconfiguraram juntos o cinema espanhol juntamente com a ansiedade dos jovens da época que dessa maneira se permitiriam ser mais livres. Ele também levava em consideração o cinema de *Hollywood* e de toda a Europa e assim combinava com *camp*, *kitsch* e a *cultura de la pluma*.

Montoro, apud Coutinho e Montoro (2011) também complementa que em seus filmes sempre há trilhas sonoras originais, como também o teatro, o balé os espetáculos das touradas e os fetichismos. A autora ainda completa que as narrativas próprias do diretor vão da fatalidade do destino até as coincidências e sincronicidades humanas. Ele também apela para tudo o que é inusitado e a ação libertadora de seus personagens que sempre são mergulhados no lado sombrio da vida, do sofrimento, da morte e também da dor. Mas, o diretor para colorir esses cenários, sempre encontra um lugar para os personagens reconstruírem suas vidas. Dessa maneira ele consegue encontrar um lugar seguro na comédia trágica e nos melodramas, mas ao mesmo tempo consegue imprimir um sentido mais contemporâneo e cosmopolita nos quais ele cria diálogos brilhantes em que os personagens sempre disputam o mesmo papel exagerado, que convive com sutilezas e faz com que busque respostas a seus problemas em processos da pós-modernidade.

O cineasta sempre encontra uma forma de colocar uma conexão de solidariedade entre a gente considerada marginal, como explica Montoro, apud Coutinho e Montoro (2011). Porém o diretor não encontra diferenças entre as pessoas de bem e de mau em suas histórias.

Contudo, a generosidade e a dedicação ao próximo são temas recorrentes em seus filmes, como por exemplo em “*Todo sobre mi Madre*”, e assim o diretor consegue converter as histórias em pilares na construção imaginária de relações amorosas e romances possíveis e impossíveis.

O diretor que é influenciado por diretores de cinema diversos como Montoro (2011) comenta, construiu sua carreira inspirado por variados gêneros cinematográficos. Ele toma por inspiração desde John Waters, conhecido por seus filmes *cults*, passando pelo diretor italiano Pier Paolo Pasolini e chegando até Alfred Hitchcock e seu suspense, mas também o diretor Ingmar Bergman que assim como Almodóvar, usava principalmente a imagem feminina e os estudos psicológicos em sua narrativa. Dentre os gêneros cinematográficos nos quais Almodóvar se inspira, alguns deles são épicos e filmes do expressionismo alemão.

O psicanalista e dramaturgo Antonio Quinet, apud Coutinho e Montoro (2011) comenta que Pedro Almodóvar influenciado por Freud, ensina a seu espectador que a realidade é sexual. Ele também completa que em seus filmes assistimos com bastante frequência a encenação nua e crua da realidade da fantasia sexual do sujeito que deseja como no filme “*El Matador*” onde o diretor nos coloca frente a frente com o desejo sexual proibido e mortífero enquadrado em um roteiro preciso. Além do mais o filme desencadeia quando diretor põe seu público para olhar a encenação desse desejo através da tela do cinema que pode ser representada como um buraco de fechadura.

Uma das mais importantes características de Pedro Almodóvar são as mulheres. O diretor tem algumas atrizes específicas que são marca registrada em seus filmes, como comenta o cineasta André Sturm, apud Coutinho e Montoro (2011). O autor também fala que no início dos anos 80, participar de um filme do cineasta significava fazer parte de um movimento de contracultura na Espanha, que era um grito de rebeldia e libertação do fim da ditadura de Francisco Franco. E foi nessa época que surgiram os seus encontros com aquelas que até hoje são suas heroínas, e que foram as protagonistas de seus primeiros filmes. Assim como suas influências do cinema que usam de atrizes para contar uma história. Por exemplo, Liv Ullmann e sua parceria com Ingmar Bergman. O autor ainda ressalta que no universo de Almodóvar, as suas atrizes tem forte influência sobre as histórias. Por exemplo, Carmen Maura, Marisa Paredes e a argentina Cecilia Roth, que estão com o cineasta desde seus inícios.

Paiva (2008, p. 4) diz que à sua maneira, o cinema de Almodóvar simbolicamente representa a rebelião das massas. "O cinema de Almodóvar não é político no sentido tradicional do termo, entretanto, realiza-se por meio de uma ética-estética que desmantela os códigos dominantes principalmente no campo da arte e linguagem" (PAIVA,2008, p. 6)

Segundo Angélica Coutinho e Tania Montoro (2011,p. 18) dentro do cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar, ele faz com que inscrito a sua autoria na força de seus personagens e no próprio destino de cada um deles. Seus personagens são, em sua maioria, sujeitos fazendo parte da marginalidade, drogados, travestis, homossexuais e deficientes físicos, assim como mulheres neuróticas, pessoas conhecidas pelo abandono e pela degradação social. Mas que apesar das adversidades, não se fixam à condição de vítima. Ao contrário disso, demonstram, a certeza absoluta de suas possibilidades de criação e liberdade de escolha. As autoras também dizem que o colorido do mundo negro abordado pelo diretor aparece na fotografia e nos diálogos recheados de humor. O ator Bayard Tonelli, apud Montoro e Coutinho (2011) comenta que Pedro Almodóvar deu uma outra dimensão ao cinema espanhol e conseguiu trazer para dentro de seus filmes uma visão crítica. Com o colorido em sua tela, o autor fala que Almodóvar consegue trazer de volta o antigo e apresentar uma nova versão cruel da realidade para inserir a Espanha na modernidade dos tempos atuais.

Pedro Almodóvar e Barbara Peiró (2013) dizem que um filme não se faz para desvendar mistérios mas que o cinema sim é a curiosidade em seu sentido verdadeiro. A curiosidade pode ser o motor para o desenrolar de uma grande história de amor ou qualquer outra temática do filme passando inclusive sobre as grandes decisões da vida. Pensando em seus filmes como um sistema de signos, sua comunicação coincide com sua autoria e assim o diretor dá a ver a contemporânea tela escura e dessa mesma tela ele retira os sentidos de seus filmes.

O diretor usa de distintas técnicas para chamar atenção em sua narrativa como ele mesmo comenta em seu livro escrito com a produtora Barbara Peiró. "No filme *Hable com Ella*, para mim, como narrador, era igualmente muito sedutor, num momento crucial da história, não contar o que se passou e encadear algo totalmente diferente: um filme mudo e preto e branco" (ALMODÓVAR; PEIRÓ, 2013, p 261-262.)

A música é uma importante peça na narrativa de Pedro Almodóvar. O compositor Guilherme Maia, apud Coutinho e Montoro (2011) diz que o que mais chama atenção nos filmes de Almodóvar, acima de

tudo é o modo como ele utiliza as canções fazendo com que o seu espectador receba canções dominadas por músicas latinas de um tempo passado que geralmente são cantadas por mulheres que com uma interpretação com muito sentimento choram dores de amor.

Maia, apud Coutinho e Montoro (2011) ainda comenta que uma perspectiva possível para fazer a análise das trilhas sonoras dos filmes de Almodóvar seria classificar uma chave de apropriação icônica do mau gosto e de clichês de um imaginário sentimental dos seus espectadores. Ele também lembra de que as escolhas de Almodóvar no domínio das suas canções de trilha são tão peculiares que instiga as pessoas a fazerem uma afirmação de que nenhum outro diretor usa canções populares da forma como ele faz. Suas escolhas musicais são tão marcantes que saem da narrativa audiovisual, e em alguns casos fazem um jogo audiovisual mais comprometido com a transgressão *punk* do que com algum modelo do que é considerado bonito mas ao mesmo tempo impressionam pela beleza dos traços dramaturgicamente precisos e elegantes que conservam marcas sutis de perfeita distinção que permitem o espectador saber perfeitamente que ele não está ouvindo a música de um filme qualquer e sim de mas sim de um filme de Pedro Almodóvar.

O cinema é uma representação em todos os sentidos da palavra e é através dessa representação que alcanço a verdade do real e não através de um olhar documentado. No cinema os atores não podem ser eles mesmos, mas o contrário do que eles são aparentemente. Acredito que o ser humano leva no seu interior todos os personagens. Masculinos, femininos, bons ou maus (ALMODÓVAR; PEIRÓ, 2013, 94-95).

O cineasta Luiz Carlos Lacerda, apud Coutinho e Montoro (2011) relembra que os filmes de Pedro Almodóvar são carregados de uma fotografia, direção de arte, figurinos e diálogos visivelmente bastante inspirados em cultura *pop* e também em vanguardismo. O autor também cita como exemplo a atriz Rossy de Palma, uma de suas *chicas* que com seu físico remete ao espectador muitos retratos de mulheres pintadas por Pablo Picasso e ainda completa que as mulheres de seus filmes são, quase todas, inspiradas por mulheres de Picasso que a essa maneira que Almodóvar faz de forma pessoal consegue contaminar a sua narrativa cinematográfica.

3. TELEVISÃO

Neste capítulo é abordada a televisão. O capítulo foi dividido em dois subcapítulos para uma melhor compreensão do conteúdo. O subcapítulo “A indústria cultural” tem o objetivo de mostrar um pouco da história de antes da indústria cultural e como ela mudou a forma de comunicação do mundo. A seguir, o subcapítulo “A televisão pós Indústria Cultural” visa apresentar como a televisão virou um grande meio de comunicação de massa e como ela fez diferença na cultura mundial.

3.1. A indústria Cultural

O livro “Indústria Cultural e Sociedade” de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1947) já mostra uma ampla e ousada apresentação da indústria cultural. O autor comenta que todo o desaparecimento daquilo que antes não era capitalista, agora passaria a ser, graças a uma nova necessidade, a necessidade de consumo, que a partir desse momento seria capaz de estimular um produto e não somente o conhecimento.

A partir disso, as diferenças sociais ocasionaram a uma confusão que deu origem a um confronto de cultura, já que a partir desse tempo, o que antes não constituía um sistema, agora estabelecia uma união entre cada um. Por exemplo filmes, televisão e rádio, agora não eram mais necessariamente considerados arte. Embora em alguns países o esquema fosse ainda um pouco diferente pelo fato de serem diferentes as formas de governo, alguns ainda, autocratas, que ainda não facilitariam a chegada da Indústria Cultural. (1947 p. 5,6).

Adorno e Horkheimer completam que os mais ricos representavam o senso puro e sem lógica, já que os grandes monopólios internacionais já tinham propensão de partir para a livre iniciativa de residências ou negócios das cidades não valorizadas ao mesmo tempo que cresciam as casas com aspectos de favela. (1947. p. 5).

De acordo com Adorno e Horkheimer, nessa época o cinema e também o rádio não mais necessitavam que ambos fossem rotulados como arte, mas sim de que aquilo o que tudo o que é produzido agora passa a se tornar meros tratados ideológicos que têm partes descartadas que são feitas propositalmente. Ou seja, agora são indústrias que não mais seriam classificadas como necessidade social pois não são mais isso. (1947, p. 5 -6).

A televisão tende a uma síntese do rádio e do cinema, retardada enquanto os interessados ainda não tenham negociado um acordo satisfatório, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem intensificar a tal ponto o empobrecimento dos materiais estéticos que a identidade apenas ligeiramente mascarada de todos os produtos da indústria cultural já amanhã poderá triunfar abertamente. Seria ironicamente a realização do sonho wagneriano da "obra de arte total. (ADORNO,HORKHEIMER 1947, p. 8).

Adorno e Horkheimer ainda explicam que a partir da indústria cultural aquilo que era considerado inabalável, a partir de agora passou-se a revelar como um liberalismo do que antes era censurado. Aquilo que sempre costumava vir a mente das pessoas como o naturalismo dócil do teatro das revistas até os mais modernos pactos de cultura, fariam com que o ambiente econômico seguisse sobrevivendo por um tempo. Isso graças a empresários que eram partes do campo que já era tradicional na circulação das vias que estavam em ruína no restante da sociedade. (1947, p.14).

São nesses tempos, como Adorno e Horkheimer ainda dizem, que aceitava-se o indivíduo poderia fazer fortuna, porém não era aceitável que ele apenas olhasse para si mesmo, mas também olhasse para o coletivo fazendo com que assim conseguisse fazer alianças com outras pessoas, para que assim na indústria cultural houvesse uma possibilidade de abertura para aquele outro indivíduo que é capaz de mover a indústria cultural. (1947, p. 14).

3.2. A televisão pós indústria cultural

Segundo Anamaria Fadul (1993) o maior fato que está ao redor da televisão a partir e após os anos 50, foi que ela agora passava a comandar as discussões acerca da cultura de massa. Assim como as discussões das décadas de 40 e 50 eram apenas sobre o cinema, que naqueles tempos tinham como maior referência o cinema de Hollywood, e que por sua vez isso já fazia uma grande ligação com o teatro, literatura, moda e costumes já que tudo estava interligado pelo cinema ser uma arte atrativa e nova.

Fadul (1993) comenta que vinte anos após o cinema ter sido a maior referência, surgiu a televisão que da mesma forma que o cinema recebia a colaboração das outras artes em áreas específicas de seus guiões, agora ela mantinha um relacionamento com seus dramaturgos mais do ligação com o teatro, literatura, moda e costumes já que tudo estava interligado pelo cinema ser uma arte atrativa e nova que com os demais artistas, como por exemplo o surgimento das telenovelas aqui no Brasil, que foram exportadas para América Latina nos anos 70 mas só começaram a fazer seu sucesso absoluto na década de 80.

Como lembra Fadul (1993), o nascimento de novas formas de comunicação e também

de arte, fariam com que a fotografia já não fosse tão respeitada mesmo que ainda fosse exposta em museus de arte. No Brasil por exemplo. Ao contrário da fotografia, o cinema ainda era considerado amplamente algo artístico, embora já começasse a existir o cinema voltado para o lado comercial. A autora reforça que a televisão é diferente.

Assiste-se assim ao surgimento de novas formas de comunicação e de arte. Fotografia e cinema já têm lugar no museu. O cinema já é tranquilamente considerado arte. Existe o cinema comercial, mas também o cinema de arte. A televisão não; ela é puro comércio e não tem nada a ver com cultura. Trata-se de uma mercadoria vulgar, que só pode ser combatida, que não merece nem ser compreendida, porque seus proprietários têm muito lucro, considerado o verdadeiro estigma que cerca a Indústria Cultural. (FADUL 1993, p. 57).

Segundo a autora, a televisão a partir dos anos 50, passou a ser um importante objeto para os debates e discussões acerca da cultura de massa. A televisão surgiu e recebeu o que antes era inserido exclusivamente no cinema, como por exemplo, a literatura. (1993, p. 58).

Anamaria Fadul ainda diz que a televisão já poderia ser considerada apenas algo comercial e que dificilmente tivesse algo a ver com o aspecto cultural, já que a televisão nada mais é do que algo que busca rendimento financeiro, considerando aquilo que rodeia a Indústria Cultural. (1993, p. 58). A autora ainda ressalta que desde o surgimento da televisão no Brasil até a data de seu livro, anos noventa, o país desfruta de uma informação de quarto mundo e de uma ficção de primeiro mundo, ao contrário das redes televisivas públicas da Itália e Espanha, por exemplo. (1993, p.59).

Fadul (1993) também explica que as redes públicas da Europa, foram as que sempre apostaram na informação, juntando os seus contextos e também apostaram na diversidade de temas. Já que excepcionalmente nesses lugares existe uma receptividade diferente do público, porque a forma de aceitação do espectador interfere. Tanto naquilo que está em meio ao noticiário, mas também na ficção, pois há um maior controle e cuidado por parte do público e também do governo.

É preciso, assim, antes de qualquer coisa, conhecer a Indústria Cultural em suas várias manifestações, em diversos países do mundo. A partir daí será possível fazer com que a recepção se dê de uma "outra" forma, interferindo tanto na ficção quanto no noticiário. É importante constatar que nos países do Primeiro Mundo existe maior controle da televisão, por parte tanto do público quanto do Governo. (FADUL 1993, p. 59).

Ao contrário do Brasil, nos países de primeiro mundo, a televisão é monitorada pelo governo e há questionamentos do público, porque nestes países há uma espécie de competição

entre as emissoras de televisão para poderem contar a história do tema que está sendo retratado, por completo e não fazer a cobertura de tal tema por pedaços. (1993, p.59).

Juliana L. M. F. Sabino, Giani David-Silva e Flávio L. Cardeal Pádua comentam em “O potencial da imagem televisiva na sociedade da cultura audiovisual” (2016) que na imagem que há dentro da televisão e que é mostrada ao público, há uma grande força que tem capacidade de transmissão de novos significados que se completam com o diálogo discursivo. Os recursos da imagem fazem a produção de novos sentidos no momento em que de uma forma criativa ou quando fazem associação de algo para que quem está assistindo tenha um olhar mais amplo e não como antes em que tudo era limitado.

Os autores dizem, que a partir do momento em que o telespectador começa a perceber as formas de sentido de criatividade e associação, ele passa a interagir com aquilo que é construído, fazendo com que assim ele e a televisão passem a ser participantes iguais. (SABINO, SILVA, PÁDUA 2016, p. 69).

Os receptores das mensagens televisivas adotam um comportamento ativo, visto que, ampliam o senso crítico, ao se depararem com as imagens audiovisuais, demonstrando agudeza na interpretação dos significados transmitidos, e obtendo um poder de refinamento da sensibilidade diante do que é exposto, além de, estimular o raciocínio dos mesmos. (SABINO, SILVA, PÁDUA 2016, p. 69).

Conforme os autores, as características que a televisão mostra são somadas ao seu espectador a partir do momento em que ele passa a enxergar de uma forma que consiga ler as imagens audiovisuais transmitidas já que o ser humano precisa se expressar e também porque é necessário que ele se adapte aos avanços tecnológicos, já que a partir destes avanços as informações são simultâneas e não lineares o que fazem a diferença de antigas mensagens que eram exigidas apenas pelo âmbito verbal. (SABINO, SILVA, PÁDUA 2016, p. 70).

O telespectador, tem o poder de fazer uma interação que pode ser interpretada de diversas maneiras, mas que não é interpretada apenas no momento em que ele está assistindo a televisão. Essa interação pode ser vista como um processo de continuidade que pode acontecer antes do ato de assistir televisão, mas que depende do conhecimento e do tamanho de vivência que o telespectador tem, persistindo até após ele ter recebido a mensagem e a informação para que logo após as mensagens possam estar fixadas em sua memória para conseguir fazer relações posteriores a aquilo que foi visualizado para que de alguma maneira o telespectador faça reflexões críticas ou simples daquilo que enxergou, de uma forma fácil. (SABINO, SILVA, PÁDUA 2016, p. 70).

A televisão é, sem dúvida, aquele que leva a multiplicidade ao limite de suas possibilidades. Antes de tudo, porque a televisão, por sua própria constituição, é capaz de absorver para dentro de quaisquer outras linguagens: rádio, teatro, cinema, apresentação musical, shows, publicidade, esportes, jornalismo. Certamente, ao serem absorvidas dentro da linguagem específica que é a televisão, essas linguagens passam por transformações, por vezes, bastante radicais. Isso, entretanto, não modifica a natureza da linguagem da televisão em si que é, justamente, feita dessas absorções e misturas, em uma sintaxe que lhe é muito particular (SANTAELLA, , 2001, p.388 apud SABINO, SILVA, PÁDUA 2016).

Conforme a estética que a televisão é capaz de incorporar e as imagens que consegue transmitir é ideal que haja uma reflexão mais profunda para que o espectador entenda as significações que é exposto e absorve diariamente, graças a um meio de comunicação de massa que é presente em sua vida, já que esse espaço midiático é capaz de possibilitar e articular os mais variados sentidos. (SABINO, SILVA, PÁDUA 2016, p. 72).

Arlindo Machado em “A televisão levada a sério” (2000) comenta que em muitas situações, um jornal televisivo, por exemplo, pode ser visto de diferentes formas por cada telespectador, pois cada um tem diferentes valores que carregam consigo. Também diz que ao mesmo tempo que em há incertezas por parte de quem está assistindo, há também uma autonomia para que ele faça uma escolha daquilo que assiste dentro do televisor.

O autor ainda ressalta que para se ter um fluxo televisual, é possível haver diferentes leituras, pois a significação é vinda de todo um contexto intelectual ou sociocultural de um processo de interpretação para a devida compreensão. Para uma total compreensão é necessário que haja um afastamento dos aspectos anteriores para enfrentar o lado mais difícil que é o lado significativo. (MACHADO, 2000, p. 100,101).

A autora Patrícia Dias Ruas comenta em “Televisão Brasileira e entretenimento: Do espetáculo ao mito” (2015) que a televisão representa uma coletividade que imita padrões sociais

que ao mesmo tempo intercalam com um sistema da realidade e também com o sistema imaginário, já que ao mesmo tempo em que há um telejornal que fala sobre a realidade do mundo, existe também em um momento posterior na grade de programação, que é mostrado uma telenovela com conteúdo mais tranquilo, ou não.

Conforme a autora, a televisão utiliza uma linguagem audiovisual limitada por questões culturais e sociais e também por conta da audiência que ela consegue abranger. A televisão está

na memória cultural da sociedade e por muitas vezes não necessita explicações acerca do que é mostrado na tela. (DIAS RUAS,2015, p. 296).

Na televisão, os fatos tomam proporções espetaculares e, com pouca profundidade, as notícias tornam -se volúveis, com características de show. A informação não chega ao público de forma precisa, em decorrência de textos coloquiais, imagens e instantaneidade de transmissão. Ela adquire, assim, apelos estéticos, emocionais e sensacionais. (DIAS RUAS,2015, p. 293).

Conforme Daiane Machado Lolla, Kátia Mirella Amadeu Martinelli e Roberta Cristina Pasquim em “A Televisão como veículo de informação: Uma linguagem de imagens e sons” (2010) a televisão desde o seu surgimento, além de ser um meio focado em diversão, também contribui para educar e influenciar o seu espectador. Essa concepção que antes era totalmente ligada a países comunistas, já que nestes países acreditava-se que a televisão era capaz de elevar o conhecimento de seu povo, passou a ser uma mídia totalmente de massa que permite desempenhar a comunicação de massa como processo social.

As autoras ainda comentam que a principal característica de uma mídia de massa é a disseminação de produtos de alta quantidade no que se dirige a massa, fazendo com que a dinâmica televisiva passe a atingir toda a população do planeta. (LOLLA, MARTINELLI, PASQUIM, 2010, p. 18).

As histórias que estão na televisão são diferentes produtos que são dirigidos a distintos públicos. Conforme Lolla, Martinelli e Pasquim (2010) a sociedade passou a ser uma sociedade oral depois que a leitura e a escrita passaram a ser mais práticas e que já não mais tem como objetivo a reflexão.

Mas ao mesmo tempo, as histórias de ficção e mitos não causam estranhamentos e é o que em grande parte passou-se a ver na televisão.

Edgar Morin comenta em “A comunicação pelo meio (teoria complexa da comunicação)” (2003) que a comunicação depende do seu meio. Os fins podem decifrar os meios, mas a compreensão do mesmo pode estar além disso. O autor ressalta que a mídia pode sim influenciar na vida de quem assiste mas que ela não possui a capacidade de desempenhar um papel determinante no que é básico.

Segundo Morin, um exemplo são as causas de violência que estão diariamente retratadas na mídia, e também o que é retratado mostrando a miséria marcada pelo preconceito e exclusão social. Edgar Morin (2003, p. 9) ressalta que se existe a miséria e o preconceito na vida fora da televisão, não é porque as pessoas viram em excesso algum programa televisivo.

O autor conclui que a televisão vai muito além de uma manipulação, ela busca mexer com o imaginário, fazendo com que este se relacione diretamente com o que está acontecendo na mídia. O cinema, segundo Morin (2003, p. 12), é diretamente ligado a um mito do qual a sociedade vive em uma ascensão das classes populares para chegar a classe média. E no chegar, o personagem se torne individualista e pense apenas no amor, pois é o que a partir deste momento se torna verdadeiramente importante juntamente com a busca pelo sucesso de vida, ao contrário da televisão que permanece sendo um meio complexo de compreensão, pois nela há um enfrentamento de entendimento.

4. A TELEVISÃO COMO UM PERSONAGEM

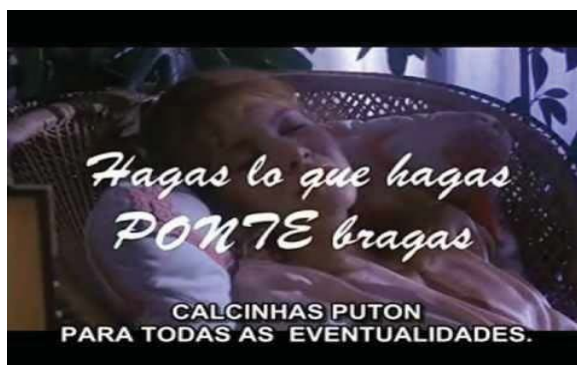
Neste quarto e último capítulo os assuntos retratados serão os filmes de Pedro Almodóvar: “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*”, “*Kika*” e “*Todo sobre mi Madre*”. Foi feita uma divisão em dois subcapítulos. Sendo o primeiro, “Apresentações dos filmes”, que além de apresentar os três longas-metragens, ainda explora o seus conteúdos e mostra um pouco de como Pedro Almodóvar insere o objeto televisão nestes mesmos filmes. O segundo “A televisão como um personagem em filmes de Pedro Almodóvar” faz uma revisão bibliográfica dos filmes, estudando e conclui como o diretor usa da televisão como elemento na sua narrativa.

4.1 Apresentações dos filmes e análises

O primeiro longa-metragem de Pedro Almodóvar, “*Pepi Luci, Bom y otras chicas del montón*” mostra um pouco de aspectos relacionados a televisão. E que segundo Agustín Gómez em “*El Modelo de televisión em Pedro Almodóvar. Cine vs. Televisión*” (2012), Almodóvar converte a televisão em estilo dentro de suas produções.

Agustín Gómez (2012) comenta que no filme, a personagem Pepi, interpretada por Carmen Maura, começará a se dedicar a publicidade e precisará realizar uma propaganda sobre a marca de *lingerie* feminina *Bragas Ponte*. Porém os anúncios criados pela personagem sempre aparecerão de forma cômica sempre em uma linha irônica fazendo com que Pedro Almodóvar mostre a falta de ética por parte dos meios de comunicação de massa e a facilidade com que a televisão converte qualquer coisa em um grande espetáculo.

Figura 1 - O anúncio “Bragas Ponte”



.Fonte: Imagem extraída do filme “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón*”.

Segundo o autor, Almodóvar insere, dentro do filme, anúncio publicitário criado por ele próprio, como uma forma de estabelecer um lado que lhe permite ser sarcástico com a

publicidade da época, assim como com os publicitários. Almodóvar transmite assim uma forma de mostrar que a televisão tem falta de credibilidade e não é possível se acreditar em tudo o que a televisão transmite, mas ela sabe ser persuasiva. (GÓMEZ, 2012, p. 70)

Figura 2 - A forma sarcástica do anúncio “Bragas Ponte”



Fonte: Imagem extraída do filme “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón*”.

Gómez (2012) também comenta que existem ocasiões que o diretor introduz uma cena da realidade em uma tela de televisão em paralelo com o que está acontecendo no filme, como aconteceu quando um polícia se encontra frente a televisão, onde estão falando sobre “*Los Rodríguez*”, uma banda de rock da época que tinha uma música que falava de uma situação semelhante a que estava acontecendo com o personagem.

Já *Kika* é um longa-metragem do gênero comédia dramática do ano de 1993. E segundo Agustín Gómez em “O modelo de televisão em Pedro Almodóvar: cinema x televisão”(2012), o filme, de todos os filmes de Almodóvar até então produzidos, é o mais centrado nos meios de comunicação de massa e na televisão como um recurso expressivo que está vinculado em características da televisão como um formato de tv *basura*, ou tv lixo que nada mais é do que aquilo que é classificado como algo que é de um formato sensacionalista e com conteúdo vulgar.

O autor comenta que o filme segue o modelo de televisão no qual se caracteriza, entre outras coisas, pelo uso frequente da crítica da televisão que transmite uma imagem de preocupação por si mesma e que apenas tem vontade de mostrar aquilo que lhe convém e lhe torna autêntica, do que por outras informações educativas. (GÓMEZ, 2012, p. 77)

Gómez (2012) também diz que “*Kika*” faz com que o espectador se torne um investigador de tudo o que está acontecendo na história. Almodóvar por sua vez, recorre a processos de contextos para configurar cada história dos personagens. O autor segue

comentando que a personagem Kika, interpretada por Verónica Forqué, representa a postura ética, ao contrário da vilã e repórter investigadora de crimes, Andrea Caracortada, que se vinculou com a televisão, fazendo com que assim careça de ética graças a essa vinculação.

Figura 3 - Kika e a repórter investigativa Andrea Caracortada



Fonte: Imagem extraída do filme “Kika”.

Em seguida Gómez comenta que a personagem Andrea Caracortada apresenta uma forma de apresentar a realidade dos indivíduos em suas reportagens em uma representação de si mesmos, o que ao invés de serem apresentados de uma forma informativa, como nos telejornais, são apresentados de uma forma narrativa a fim de convertê-los em uma história. O autor completa que Almodóvar mostra que a teler realidade não é mais que uma transformação da realidade. A ficção e a não ficção e desde esse momento nasce a *telebasura* no filme, que constrói uma realidade inventada dentro da película. (GÓMEZ, 2012, p. 80)

Gómez (2012) também comenta que para ilustrar aquilo que no filme se programa na televisão, Almodóvar fala sobre sexo e sangue de uma forma exibicionista. No filme, a personagem Andrea Caracortada, depois de uma cena de abuso da personagem Kika, vai insistir em lhe entrevistar. Kika, por sua vez, se nega a responder as perguntas da repórter. Andrea, diz a Kika que sua atitude ameaça a liberdade de expressão. Dessa maneira, Almodóvar com a personagem Kika, faz com que ela represente ao cinema, e Andrea a televisão que por sua vez, faz uma metáfora que serve ao diretor para situar o seu público sobre o que é o cinema e como o diretor denuncia como a televisão vem fluindo.

O autor fala que o desenrolar da personagem Andrea Caracortada, ao longo do filme faz com que seja difícil para o espectador, diferenciar a ficção, ou seja, a vida da personagem como

repórter na televisão sensacionalista, com a vida real da personagem Andrea. Pois ao decorrer do filme é perceptível que sua privacidade é invadida e sua vida se torna escandalosa juntamente a uma linguagem repetitiva da personagem, na intenção de chegar ao ridículo e a caricatura. (GÓMEZ, 2012, p. 63)

“*Todo sobre mi Madre*” é um filme do gênero drama, dirigido e produzido por Pedro Almodóvar em 1999. Segundo Agustín Gómez em “O modelo de televisão em Pedro Almodóvar: cinema x televisão” (2012), pode-se ver desde o início da *película* certas referências na televisão. Como ao início do filme, em que Almodóvar introduz um anúncio de *Dodotis*, uma marca de fraldas, antes de começar o filme “A Malvada” que será visto pelos personagens principais do filme. Mãe e filho.

Figura 4 - Anúncio da marca de fraldas “*Dodotis*”.



Fonte: Imagem extraída do filme “*Todo sobre mi Madre*”.

Agustín Gómez (2012) também fala que, ainda no início de “*Todo sobre mi Madre*”, Pedro Almodóvar introduz na televisão dos personagens principais o início do filme “A Malvada” dirigido por Joseph L. Mankiewicz em 1950.

Figura 5 - O filme “*All About Eve*” pt: “A Malvada”, começando na televisão dos personagens.



.Fonte: Imagem extraída do filme “*Todo sobre mi Madre*”.

O modo como os espectadores do filme, os personagens nessa questão, estão assistindo a televisão, onde ao mesmo tempo comentam e jantam, fazem com que eles estejam em uma recepção não atenta ao filme de Joseph L. Mankiewicz. Gómez (2012) fala que o mais importante é que “*All About Eve*” será tomado como referência em todo o filme de Almodóvar, fazendo desde uma construção intertextual entre ambas, já que por muitas vezes há um paralelo entre situações, personagens e histórias.

Figura 6: Os personagens principais jantando ao mesmo tempo em que assistem “*All About Eve*”.



Fonte: Imagem extraída do filme “*Todo Sobre mi Madre*.”

O autor ainda comenta que embora haja esse paralelo, os conteúdos dos dois filmes são diferentes, como por exemplo o papel de Eva, interpretado por Anne Baxter, que ao decorrer do filme engana a todos a sua volta. Diferente de Manuela, a personagem principal do filme de Almodóvar, interpretada por Cecilia Roth que desde o primeiro momento tem a verdade ao seu lado. Mas, o autor também ressalta que a estrutura de “*Todo sobre mi Madre*” está toda construída a partir do filme de Joseph L. Mankiewicz. (GÓMEZ, 2012, p. 77)

Figura 7: Eve (Anne Baxter) em “*All About Eve*”.



Fonte: Imagem extraída do filme “*Todo Sobre Mi Madre*”.

Figura 8: Manuela (Cecilia Roth) em “*Todo sobre mi Madre*”.



Fonte: Imagem extraída do filme “*Todo sobre mi Madre*”.

Contudo, Gómez (2012) conclui que Pedro Almodóvar deixa claro em “*Todo sobre mi madre*”, que o que menos importa são as versões televisivas. Mas que o que o diretor realmente se interessa é o cinema produz e não o que a televisão produz. Ao mesmo tempo, que acha que por menos relevante que seja a televisão, o diretor responsabiliza a mesma de alterar alguns gêneros do cinema.

4.2 A televisão como um personagem em filmes de Pedro Almodóvar

Como visto nos capítulos anteriores, a televisão passou por processos nos quais pode-se considerar que há um antes e um depois do impacto da indústria cultural. Trata-se de que a televisão passou a ser considerada um meio de comunicação de massa, que indiscutivelmente tornou-se parte do cotidiano de seu público.

Curioso e observador, Pedro Almodóvar, que sempre foi inspirado por diferentes elementos, com o intuito de fazer críticas a sociedade e ao governo pelo qual, a época de cada filme fora produzido. Quando Dahen, escreve em seu artigo, como visto em capítulos anteriores que “em seu plano criativo, o diretor espanhol traz inspirações, mas sem perspectiva de reproduzir autores”, o exemplo pode ser usado para se referir como o diretor toma para si referências de diferentes instrumentos para a realização de seus filmes, fazendo com que esses instrumentos se tornem objetos de críticas a sociedade.

Neste sentido é capaz de se observar que a televisão é um de seus principais elementos de críticas a sociedade e ao governo dentro da sua narrativa, no mesmo momento, onde e lugar que cada filme está sendo retratado ao mesmo tempo que a época que foi filmado por Almodóvar.

Quando se refere a isto, é possível observar que Pedro Almodóvar, usa da televisão como um objeto de narrativa, introduzindo-a em diferentes momentos de seus filmes para que ela seja parte da história como um personagem.

Em “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*”, Almodóvar usa da televisão com o objetivo de fazer duras críticas a publicidade da época. Quando, em outros capítulos Anamaria Fadul (1993) comenta que “as redes públicas da Europa, foram as que sempre apostaram na informação” e que “nesses lugares existe uma receptividade diferente do público, porque a forma de aceitação do espectador interfere”, pode-se concluir que Almodóvar neste filme, criado logo após o término da ditadura de Francisco Franco na Espanha, quis introduzir uma forma de avaliar, através da propaganda fictícia “*Bragas Ponte*”, uma marca de calcinhas criada pelo diretor, onde uma jovem moça é mostrada em um primeiro momento com seu companheiro e logo em seguida, depois de um imprevisto, ao sair na rua e é tomada por uma súbita vontade de urinar. Neste momento, da propaganda, uma voz, que é a do diretor, narra para a garota propaganda que há uma calcinha que poderá ser usada por ela para diferentes situações e que até ela poderá substituir seu companheiro. Ao final da propaganda, é mostrado a jovem com sua calcinha em um sofá e isso é uma forma do diretor de mostrar um lado sarcástico com a publicidade machista e também os publicitários dessa mesma época. Gómez, em capítulos anteriores, fala que “Almodóvar transmite assim uma forma de mostrar que a televisão tem falta de credibilidade e não é possível se acreditar em tudo o que a televisão transmite, mas ela sabe ser persuasiva”, ou seja, pode –

se concluir que a televisão neste filme de Almodóvar é inserida para servir como um objeto de crítica a sociedade

Já em “*Kika*”, um filme produzido no início dos anos 90, Almodóvar personifica a televisão em uma de suas personagens principais. Andrea Caracortada, que é uma repórter investigativa em inúmeras cenas do filme é contextualizada como uma pessoa sem ética que é capaz de tudo para chegar a uma conclusão sobre os casos que é responsável por investigar.

Quando Gómez (2012) em capítulos anteriores deste trabalho escreve que “a personagem Kika, interpretada por Verónica Forqué, representa a postura ética, ao contrário da vilã e repórter investigadora de crimes, Andrea Caracortada, que se vinculou com a televisão, fazendo com que assim careça de ética graças a essa vinculação” é possível concluir que Almodóvar usa da personagem Andrea Caracortada como uma metáfora da própria televisão, fazendo um paralelo com Kika que seria a metáfora do cinema, podendo assim comparar as duas, na cena em que Andrea, ao questionar Kika, após a personagem ter sido vítima de uma tentativa de estupro, faz questionamentos invasivos a mulher que pergunta a repórter se aquilo é ético da parte profissional, perante a situação em que Kika que estava vivendo. Almodóvar assim consegue concluir a metáfora, mostrando ao público uma crítica de como a televisão da época estava caminhando, com programas sensacionalistas que faziam de tudo para mostrar ao público uma história, não se importando com as consequências que isso pode trazer ao contrário da metáfora do cinema que preza pelo ético e o calmo na maioria das vezes.

Em “*Todo sobre mi Madre*”, Almodóvar insere a televisão durante vários momentos do filme, para contar a sua história. Quando o diretor inicia o filme, já é possível que seu público se depare com uma primeira inserção da televisão. Gómez relata que “Como ao início do filme, em que Almodóvar introduz um anúncio de *Dodotis*, uma marca de fraldas, antes de começar o filme “*A Malvada*” que será visto pelos personagens principais do filme”, Almodóvar já descreve ao público sobre o que o filme se trata. A relação de mãe e filho. A propaganda que mostra crianças aprendendo a caminhar, logo é cortada para um plano onde o filho da personagem principal, Esteban, como escreve Bispo em capítulos anteriores: “Esteban (Elói Azorín) assiste ao filme “*All About Eve*” na televisão, cuja história tem grande ligação com a história de sua mãe, Manuela (Cecilia Roth)” o que significa que “*All About Eve*” que está passando na televisão, dos personagens faz grande paralelo com a história do filme de Almodóvar.

O modo como os personagens assistem ao filme na televisão, também é importante ao fazer uma análise deste filme de Almodóvar. Gómez comenta que “ao mesmo tempo comentam

e jantam, fazem com que eles estejam em uma recepção não atenta ao filme de Joseph L. Mankiewicz”, o que significa que os personagens não estão atentos a sua própria história já que os personagens de ambos os filmes fazem um paralelo na narrativa e a história de Manuela se funde com a história do filme de Mankiewicz.

É percebido também que em diversas cenas, Almodóvar usa do mesmo plano que Mankiewicz usou em seu filme. Quando Pedro Almodóvar e Barbara Peiró descrevem em capítulos anteriores que “pensando em seus filmes como um sistema de signos, sua comunicação coincide com sua autoria e assim o diretor dá a ver a contemporânea tela escura e dessa mesma tela ele retira os sentidos de seus filmes” pode-se concluir que Almodóvar busca em diversas inspirações um significado para seu filme que desde uma tela, se transforma naquilo que o diretor quer dizer no momento para seu público.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto ao longo deste trabalho, as questões apontadas em todos os capítulos tem uma ligação umas com as outras, dessa mesma forma que o objeto televisão e a narrativa do cinema de Almodóvar estão interligados.

O uso da televisão como um personagem na narrativa de Pedro Almodóvar é pensado estrategicamente pelo diretor que faz o uso desse objeto como um grande elemento narrativo, que faz, metaforicamente ou não uma forma de comunicação com seu público, assim, Almodóvar consegue, a sua maneira, mostrar a televisão como um objeto de crítica a sociedade, como também as autoridades de uma forma sutil e bastante característica.

Após a televisão ser considerada o maior meio de comunicação de massa, tudo aquilo que era visto no cinema, passou a ser deixado em segundo plano, pois a televisão agora passaria a ser um meio que também seria comercial.

Almodóvar com “*Pepi Luci, Bom y otras chicas del montón*”, que foi seu primeiro filme, já consegue fazer duras críticas a aquilo que está sendo transmitido na televisão, por uma própria televisão que é mostrada como um anúncio publicitário. O diretor domina a arte de ser sarcástico após um momento tenso que viveu a Espanha com a ditadura de Francisco Franco, colocando um anúncio televisivo, burlando-se das propagandas televisivas machistas que eram transmitidas naquele momento na televisão do país.

Já em “*Kika*” pode-se observar que a televisão continua sendo um objeto de crítica para Almodóvar, mas de uma forma um pouco diferente do primeiro filme analisado. Nesta película, Almodóvar por sua vez, põe a televisão como uma personagem real. Andrea Caracortada é a personificação da televisão, que Almodóvar usa para criar metáforas e paralelos entre a televisão sensacionalista e o cinema que é representado pela personagem que dá nome ao filme.

Ao fim dos anos 90, Almodóvar produz “*Todo sobre mi madre*”, que até os dias atuais pode ser considerado por muitos o seu filme mais importante, já que é um filme que chegou ao Oscar. Neste filme, o diretor põe a televisão já na introdução do filme como um importante objeto. Nas cenas iniciais em que os personagens aparecem assistindo uma propaganda de fraldas antes de começar o filme de Joseph L Manckiewicz, Almodóvar já mostra ao público o que irá acontecer já que o filme de Manckiewicz faz um direto paralelo entre o filme de Pedro Almodóvar.

Pode-se concluir então, que Almodóvar coloca sim a televisão como parte de sua narrativa para poder contar melhor as suas histórias. Claramente, como visto ao longo desse trabalho, com essas inserções do objeto ele também busca fazer críticas indiretas ao governo e a sociedade, já que por muitas vezes o que ele fala com o uso da televisão, está colocado em metáforas. Parte-se então a busca para que o seu espectador entenda o contexto da história e o porquê o objeto televisão está inserido naquele exato momento da narrativa.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. Indústria Cultural e Sociedade. Paz e Terra: 1947.

ALMODÓVAR, Pedro. PEIRÓ, Barbara. The Pedro Almodóvar Archives. Duncan. Madrid:2013.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Urdidura de Sigilos: Ensaio sobre o Almodóvar. Editora USP. 2011.

CORDEIRO, Cinara Ferreira. As cores de Almodóvar Uma análise fílmica da representação das cores nas obras do diretor Pedro Almodóvar. Brasília. Junho de 2010 <Disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1180/2/20891408.pdf>> Acesso em: 17/08/2018.

COUTINHO, Angélica. MONTORO, Tania. El deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar. 2a. Edição Julho de 2011. <Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/ElDeseoAlmodovar.pdf>> Acesso em: 18/08/2018.

FADUL, Anamaria. Indústria cultural e comunicação de massa. Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo – ECA/USP. 1993. <Disponível em: https://focusfoto.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Industria_Cultura_-_Por_Ana_Maria_Fadul.pdf> Acesso em: 06/09/2018.

GÓMEZ, Agustín. El Modelo de televisión em Pedro Almodóvar. Cine vs. Televisión. Fonseca, Journal of Communication. 2012. <Disponível em: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/viewFile/12048/12386>> Disponível em: 15/10/2018

LOLLA, Daiane M. MARTNELLI, Kátia M A. PASQUIM, Roberta C. A televisão como veículo de irformação: uma linguagem de imagens e sons. Centro Universitário Católico Salesiano Auxilium. São Paulo. 2010 <Disponível em: <http://www.unisalesiano.edu.br/biblioteca/monografias/51918.pdf>> Acesso em: 10/10/2018.

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. São Paulo. Editora SENAC. 2000.

MORIN, Edgar. A comunicação pelo meio (teoria complexa da comunicação). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Revista Famecos. Porto Alegre. 2003.

<Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3197/>> Acesso em: 22/10/2018.

PAIVA, Cláudio Cardoso. Mídias & conexões latinas. Tradição e modernidade no cinema espanhol. Universidade Federal da Paraíba. 2008. <Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf>> Acesso em: 22/08/2018.

PEREIRA, João V S. Psicanálise e cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar. Universidade Federal de São João del-Rei. 2015. <Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgpsi/Publicacoes/Dissertacoes/Joao%20Vitor%20Santana%20Pereira.pdf>> Acesso em: 23/08/2018.

RUAS, Patrícia D. “Televisão Brasileira e entretenimento: Do espetáculo ao mito”. REVISTA EXTRAPRENSA. 2015.

SABINO, Juliana LM F. SILVA. Giani D. PÁDUA, Flávio L C. O potencial da imagem televisiva na sociedade da cultura audiovisual. Intercom - RBCC São Paulo, v.39, n.2, p.65-80, maio/ago. 2016. <Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/interc/v39n2/1809-5844-interc-39-02-0065.pdf>> Acesso em: 10/09/2018.