



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E TRADUÇÃO

**A AMBIGUIDADE ENTRE O VIVIDO E O CRIADO: INTERMIDIALIDADE,
MEMÓRIA E METAFICÇÃO EM *DOR E GLÓRIA*, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Marcelo de Lima Fernandes

Orientadores: Ana Bela Morais, Luiz Antonio Mousinho

João Pessoa, PB

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

MARCELO DE LIMA FERNANDES

**A AMBIGUIDADE ENTRE O VIVIDO E O CRIADO: INTERMIDIALIDADE,
MEMÓRIA E METAFICÇÃO EM *DOR E GLÓRIA*, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como parte do requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução.

Linha de pesquisa: Tradução e cultura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho

Coorientadora: Prof^a Dr^a Ana Bela dos Ramos da Conceição Moraes

João Pessoa - PB

Abril de 2022

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

F363a Fernandes, Marcelo de Lima.

A ambiguidade entre o vivido e o criado :
intermedialidade, memória e metaficção em Dor e glória,
de Pedro Almodóvar / Marcelo de Lima Fernandes. - João
Pessoa, 2022.

149 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho.

Coorientação: Ana Bela dos Ramos da C. Moraes.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Análise fílmica. 2. Dor e glória - Almodóvar,
Pedro, 1951. 3. Escritas de si. 4. Intermedialidade. 5.
Metaficção. I. Mousinho, Luiz Antonio. II. Moraes, Ana
Bela dos Ramos da Conceição. III. Título.

UFPB/BC

CDU 81'221.4(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)

MARCELO DE LIMA FERNANDES

Aos vinte dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e três, às oito horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: “A AMBIGUIDADE ENTRE O VIVIDO E O CRIADO: INTERMIDIALIDADE, MEMÓRIA E METAFICÇÃO EM DOR E GLÓRIA, DE PEDRO ALMODÓVAR”, apresentada pelo(a) aluno(a) Marcelo de Lima Fernandes, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valerio Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Luiz Antonio Mousinho (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Ana Bela dos Ramos da Conceição Moraes (Coorientadora - ULisboa), José Alberto Olivença Duarte (ULisboa), Genilda Alves de Azeredo (PPGL-UFPB), Marcio de Vasconcellos Serelle (PUC-MG) e Mariana Baltar Freire (UFF). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADO**. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luiz Antonio Mousinho (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 20 de abril de 2023.

Parecer: **Aprovado**

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
 (Presidente da Banca)

Prof. Dr. Marcio de Vasconcellos Serelle
 (Examinador)

Prof.ª. Dr.ª Ana Bela dos Ramos da Conceição Moraes
 (Coorientadora)

Prof. Dr. José Alberto Olivença Duarte
 (Examinador)

Prof.ª. Dr.ª. Genilda Alves de Azeredo
 (Examinadora)

Prof.ª. Dr.ª. Mariana Baltar Freire
 (Examinadora)

Marcelo de Lima Fernandes
 (Doutorando)

Para os autores e autoras, filmicos e literários, que tanto me marcaram.

AGRADECIMENTOS

À minha família. A Amanda. Em especial à minha mãe, verdadeira força, base, impulso e inspiração. Eu poderia trabalhar por cada segundo que me restasse - não seria suficiente para compensar tudo o que fez por mim.

A Laís, Laura e Eslia, verdadeiras companheiras de vida que provavelmente me conhecem melhor do que qualquer outra pessoa. Muito do que sou hoje é devido a vocês.

A Matheus, por preencher a mundanidade dos dias com amor, risos e carinho.

Ao professor Mousinho, por pacientemente acompanhar minha trajetória acadêmica desde 2012. É um privilégio ser orientado não apenas por um profissional tão competente, mas também por um amigo.

À professora Ana, que me recebeu tão carinhosamente em Lisboa e sempre se mostrou tão entusiasmada, tão interessada e tão valiosa em seus comentários e orientações.

A Gabriela, Maryjane e Thayane, parceiras de profissão, de conversas e sorrisos. Minha vida é mais alegre quando estou junto a vocês.

A Maria Eunice, Kamila e Cógenes. Tenho muita sorte em ter encontrado pessoas tão raras em meu caminho.

A Breno, Douglas, Tamires e Luciana, que encheram meus dias portugueses de jogos, danças e vinho.

A Ray e Rômulo, presentes valiosos que ajudam a tornar os encontros de Jornalismo sempre especiais.

A todos do grupo de pesquisa Ficções, em especial a Rayssa, Suéllen, Afonso, Talitha, Allana e Auricélio. Nas primeiras reuniões do grupo - em que eu entrava mudo e saía calado -, queria ser como vocês.

Aos funcionários do PPGL pela acolhida, ajuda e orientação.

*Camarada, isto não é um livro
Quem nisto toca, toca um homem
(É noite? Estamos aqui sozinhos?)
Sou eu quem seguras, e quem te segura
Eu salto das páginas para teus braços*

Walt Whitman, *So long!*

RESUMO

Dor e glória (2019), filme do diretor Pedro Almodóvar, acompanha diversos períodos da vida de Salvador Mallo, um diretor de cinema interpretado por Antonio Banderas. A intenção do presente trabalho é, a partir das categorias teóricas de intermedialidade (MOSER, 2006; CLÜVER, 2006; 2012; RAJEWSKY, 2012, 2020), metaficção (WAUGH, 1984; HUTCHEON, 1991) e memória (BERGSON, 1999; HALBWACHS, 2006), analisar como, em *Dor e glória*, a ficção assume um papel preponderante na jornada do protagonista e de outras personagens. Para tanto, ancoramos nossas discussões no âmbito das escritas de si (LEJEUNE, 2008; DOUBROVSKY, 2011; FAEDRICH, 2014; COLONNA, 2014) para compreender a maneira como essas ferramentas teóricas provocam uma ambiguidade entre ficção e realidade na narrativa fílmica. Nos valem, ainda, das ideias de ideologia do cotidiano (VOLÓCHINOV, 2018) e política dos amadores (RANCIÈRE, 2012) para verificar os modos de imbricação da ficção na vida cotidiana sugerida por *Dor e glória*. Em nossa análise, constatamos que o longa de Almodóvar se utiliza de diferentes estratégias e ferramentas narrativas - como o diálogo com outras instâncias narrativas de mídias distintas, a exemplo do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e o filme *8 ½*, de Federico Fellini - para suspender a distinção entre ficção e realidade na diegese fílmica, suscitando questões acerca da materialidade que a ficção assume no cotidiano, da (in)distinção entre memória e criação e do papel do artista na construção de múltiplas possibilidades de ser e estar no mundo.

Palavras-chave: análise fílmica; *Dor e glória*; escritas de si; intermedialidade; metaficção.

ABSTRACT

Pain and glory, a 2019 film by spanish director Pedro Almodóvar, follows distinct moments in the life of Salvador Mallo (Antonio Banderas), a movie director. The main aim of this work is, using the theoretical categories of intermediality (MOSER, 2006; CLÜVER, 2006; 2012; RAJEWSKY, 2012, 2020), metafiction (WAUGH, 1984; HUTCHEON, 1991) and memory (BERGSON, 1999; HALBWACHS, 2006), to analyze how, in *Pain and glory*, fiction has a prevailing role in the journey of the protagonist and other characters in the movie. Therefore we base our discussions in the context of self-writing (LEJEUNE, 2008; DOUBROVSKY, 2011; FAEDRICH, 2014; COLONNA, 2014) in order to understand how these theoretical strategies induce a state of ambiguity between fiction and reality in the film's narrative. We also use the ideas of concrete, or everyday, ideology (VOLÓCHINOV, 2018) and the policy of the amateur (RANCIÈRE, 2012) to verify in which ways fiction can permeate everyday life, as suggested by *Pain and glory*. In our analysis, we found that Almodóvar's film uses distinct strategies and narrative tools - as the dialogues with other narrative players from different media, such as Fernando Pessoa's *Book of disquiet* and Federico Fellini's *8 ½* - to lift the distinction between fiction and reality within the movie's diegesis, raising questions about the materiality that fiction acquires on everyday life, the (in)distinction between memory and creation and the artist's role on the construction of multiple possibilities of being in the world.

Keywords: film analysis, Pain and glory, self-writing, intermediality, metafiction.

RESUMEN

Dolor y gloria (2019), película del director Pedro Almodóvar, sigue diferentes etapas de la vida de Salvador Mallo, un director de cine interpretado por Antonio Banderas. El objetivo de este trabajo es, desde las categorías teóricas de la intermedialidad, (MOSER, 2006; CLÜVER, 2006; 2012; RAJEWSKY, 2012, 2020), metaficción (WAUGH, 1984; HUTCHEON, 1991) y memoria (BERGSON, 1999; HALBWACHS, 2006), analizar cómo, en *Dolor y gloria*, la ficción asume un papel fundamental en la trayectoria de la protagonista y otros personajes. De esa manera, apoyamos nuestras discusiones en el ámbito de los escritos del yo (LEJEUNE, 2008; DOUBROVSKY, 2011; FAEDRICH, 2014; COLONNA, 2014) en orden para entender cómo estas herramientas teóricas provocan una ambigüedad entre ficción y realidad en la narrativa filmica. También hacemos uso de las ideas de la ideología de lo cotidiano (VOLÓCHINOV, 2018) y de la política de los aficionados (RANCIÈRE, 2012) para verificar los modos de imbricación de la ficción en la vida cotidiana sugerida por *Dolor y gloria*. En nuestro análisis descubrimos que el largometraje de Almodóvar utiliza diferentes estrategias y herramientas narrativas - como el diálogo con otras instancias narrativas de distintos medios, como el *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa, y la película *8 ½*, de Federico Fellini - para suspender la distinción entre ficción y realidad en la diégesis filmica, planteando preguntas sobre la materialidad que asume la ficción en la vida cotidiana, la (in)distinción entre memoria y creación y el papel del artista en la construcción de múltiples posibilidades de estar en el mundo.

Palabras clave: análisis filmico; *Dolor y gloria*; escritos del yo; intermedialidad; metaficción.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 e 2: *cameraman* em *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov: em um plano médio, o operador de câmera filma uma familiar em um passeio de carro; após um corte, vemos a família em um plano americano.

Figura 3: trecho do *Livro do desassossego* em *Dor e glória*.

Figura 4: num plano médio, Salvador em sua cama.

Figura 5: *close-up* de Alberto durante os ensaios para a encenação de *O vício*.

Figuras 6 e 7: intermedialidade em *Dor e glória*: a narrativa recorre a ilustrações que reforçam o sentido discursivo, e a ilustração de um rolo de cinema se dissolve em um mapa da Espanha.

Figura 8: Mercedes trabalha em seu computador; em segundo plano, é visível o cartaz de 8 ½, de Fellini.

Figura 9: quadro delimitando os diferentes contratos de leitura. Elaborado por Faedrich (2014, p. 125).

Figura 10: Almodóvar em *Matador*.

Fig. 11: cartaz de *Dor e glória* em que Salvador é envolto por uma silhueta semelhante a Almodóvar.

Figura 12: as palavras escritas de *O vício* dão lugar ao palco em que Alberto encena o monólogo.

Figura 13: Federico se aproxima do teatro onde *O vício* está sendo encenado.

Figura 14: Salvador e Federico conversam; ao fundo, *Artista vendo um livro de arte*.

Figura 15: *Artista vendo um livro de arte*.

Figura 16: o ônibus lotado de trabalhadores em 8 ½.

Figura 17: na catártica sequência final de 8 ½, as personagens que povoam o filme de Guido (e o de Fellini) descem da torre sob a direção do protagonista. À direita, a cortina que se abre como que para revelar um palco.

Figura 18: Federico entra no camarim para visitar Alberto; no centro do quadro, um cartaz de *Gata em teto de zinco quente*.

Figura 19: Salvador submerso nas águas da piscina. A câmera realiza um *travelling* e, durante a cena, se aproxima cada vez mais do protagonista.

Figura 20: a imagem de Salvador some em *fade out*, e o *raccord* nos leva ao rio onde sua mãe e as vizinhas lavavam roupas com Salvador ainda menino.

Figura 21: na cena final de *Dor e glória*, o espectador descobre que as sequências da infância de Salvador tratavam-se do filme dentro do filme *O primeiro desejo*.

Figura 22: Salvador sentado na cadeira enquanto lê; à direita do quadro, o saco de cimento que logo será usado por Eduardo para desenhar o retrato do menino.

Figura 23: Salvador posando para o desenho de Eduardo. Em primeiro plano, a figura do homem se sobressai em proporção à da criança.

Figura 24: Eduardo levanta-se e vai ao encontro de Salvador.

Figura 25: o retrato feito por Eduardo em *O primeiro desejo*, ainda inacabado.

Figura 26: detalhe da carta escrita por Eduardo no verso do desenho.

Figura 27: o retrato feito por Eduardo em *Dor e glória*, já finalizado.

Figura 28: no celular de Salvador, Mina canta *Come sinfonia*.

Figura 29: O título *O PRIMEIRO DESEJO* aparece ao final de *Dor e glória*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 Intermedialidade, metaficção e dialogismo: sobreposições e contatos discursivo-semióticos nos textos artísticos	19
1.1 Um diálogo entreartes: mídia e intermedialidade	22
1.2 O discurso sob tensão: dialogismo e intertextualidade	37
1.2.1 O discurso enquanto potência criativa: ideologia do cotidiano	42
1.3 O texto sabe de si: metaficção e autoconsciência	53
2 Identidade e memória no fluxo das narrativas de si	58
2.1 A identidade do sujeito em crise nos textos autorreferenciais	58
2.2 - A memória, escusa essência das escritas de si	70
3 Entre a vida e a criação: indefinições e ambiguidades entre o real e o ficcional em <i>Dor e glória</i>	74
3.1 <i>O vício</i> ou a enormidade da ficção sobre a vida	74
3.1.1 O artista (re)vive sua obra: a ficcionalidade em camadas	83
3.2 Diálogos com o <i>Livro do desassossego</i> e <i>8 ½</i> , ou verdades possíveis do sujeito fragmentado	90
3.2.1 A espetacularização do real ou o vivido ficcionalizado	95
3.3 “Sem filmar, a minha vida não tem sentido”: a ficção inescapável de <i>Chamadas telefônicas</i>	99
3.4 - A reescrita das histórias no rio de lembranças de <i>O primeiro desejo</i>	109
3.4.1 O sujeito tornado texto: o retrato de Eduardo	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
GLOSSÁRIO DE TERMOS CINEMATOGRAFICOS E NARRATOLÓGICOS	134
Referências bibliográficas	137

INTRODUÇÃO

Este trabalho é representativo de um doutorado em Letras em contínuo diálogo com os estudos cinematográficos. Ambas as áreas de estudo dispõem de ferramentas de análise, abordagens teóricas e objetos que, ainda que erigidos sobre meios distintos, possibilitam a construção de pontes dialógicas entre si, de mútuos e ricos pontos de contato e produção de significados.

Desgraçadamente, durante o período em que cursei a maior parte do curso de doutorado, o fator que unia mais intimamente a literatura e o cinema no Brasil era o fato de que se tratavam de campos de estudo em perigo. Não que os livros e filmes que admiramos, amamos e estudamos corram o risco de desaparecer, de ceder à força destrutiva que os oprimem: a arte, apesar de tudo, resiste às ínfimas tentativas dos tiranos de destruí-la.

Mas isto que aqui fazemos, nas salas de aula, nas universidades e nas instituições de ensino - a crítica, a reflexão sobre o fazer artístico, a análise de obras literárias, cinematográficas, musicais, o pensar sobre a História, a sociedade, a ficção, em separado ou em conjunto - passou anos sob ataque daqueles que temem o poder e a voz que uma obra de arte, um texto ficcional, uma peça documental podem conceder a um povo.

No Brasil que vivemos entre os anos de 2016 e 2022, tornou-se doutrina governamental e orientação das políticas públicas para a Educação uma tendência utilitarista ultrapassada e já renegada que enxerga as Ciências Humanas como trabalho menor, como esforço improdutivo sem benefícios concretos ao tecido social que cerca a todos nós: a arte é supérflua, a ficção não é necessária, a História pode ser esquecida. Que minimizem o cinema e a literatura, dizem. Que cortem verbas para pesquisas, programas e instituições. Que queimem nossos museus, nossas bibliotecas e cinematecas, e com eles uma parcela daquilo que nos faz humanos.

É cada vez mais imperativo que possamos impor resistência: aos estudar, nas graduações e nos programas de pós-graduação de todo país, os livros que amamos, os filmes que nos incomodam, as obras que nos tensionam; ao fazer a crítica da arte, ao nos debruçarmos sobre a criação e a ficção, ao conversarmos sobre os textos, literários e audiovisuais, que fazem parte de nossa trajetória ficcional; com esses pequenos e aparentemente irrisórios atos imbricados nos dias e horas da vida cotidiana, estamos também agindo enquanto seres políticos - estamos mesmo *fazendo política*, demarcando um

posicionamento, dando vozes a atores discursivos que nos constituem enquanto indivíduos e sociedade.

O presente trabalho vai, assim, na direção contrária dessa ideologia que nos governou - e que, ainda que felizmente derrotada, não desapareceu, e portanto deve ser constante e incansavelmente combatida, para que não ocupe novamente o centro do poder no país -; este trabalho, dizíamos, considera a arte e a ficção não apenas importantes, mas mesmo indispensáveis ao viver do homem. As ficções que vivemos, tanto quanto os fatos concretos pelos quais passamos, nos constituem enquanto sujeitos; e disso dificilmente podemos escapar.

Ficção e realidade são, na concretude histórica de nossos dias, dois aspectos indissociáveis, inseparáveis, como afirma o próprio Almodóvar: “quando falo da realidade penso em algo que existe, que se pode apreender para mostrar, mas também para deformar. É uma representação. A realidade me interessa como objeto representável e como elemento para construir uma ficção” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 184); e aqui estamos interessados em como esse fenômeno se manifesta em um determinado texto cinematográfico.

Nosso objeto de análise é *Dor e Glória* (2019), longa do diretor espanhol Pedro Almodóvar. O filme conta a história de Salvador Mallo (Antonio Banderas), um diretor de cinema de meia idade que, passando por uma crise criativa, padecendo de uma série de doenças que o debilitam fisicamente e sucumbindo a uma depressão, resolve lançar um olhar para seu passado na tentativa de resolver - ou ao menos fazer as pazes com - os traumas que o perseguiram ao longo de toda a vida, como a relação com a mãe e a percepção de sua homossexualidade.

Com uma profusão de elementos intermediários, metaficcionais e autobiográficos, *Dor e glória*, à semelhança de outras obras da filmografia de Almodóvar, traça constantes diálogos com outras obras de arte, sejam filmes, livros ou peças, inclusive com outros filmes da própria produção artística do diretor.

Assim, nosso problema central deverá ser respondido pela seguinte reflexão: como a questão dos limites entre o real e o ficcional é problematizada em *Dor e glória* e que estratégias narrativas são utilizadas para eliminar e confundir essa aparente polarização? Partimos do pressuposto que *Dor e glória*, uma obra com traços autoficcionais e autobiográficos sobre ficções de si e ficções outras, se utiliza de diferentes estratégias narrativas como a intermedialidade, o dialogismo e a metaficção para emaranhar os conceitos de real e ficcional.

Para alcançar nosso objetivo, utilizaremos como principal base teórica os conceitos de intermedialidade, com apoio em autores como Walter Moser (2006), Irina Rajewsky (2020) e Claus Clüver (2006; 2012); metaficção, utilizando como fontes principais Patricia Waugh (1984), Linda Hutcheon (1991) e Gustavo Bernardo (2010); dialogismo e intertextualidade, baseados em autores como Mikhail Bakhtin (2002; 2003; 2010), Volóchinov (2018), Robert Stam (1992) e Julia Kristeva (2005).

De maneira subsidiária, abordaremos ainda os conceitos de ideologia, conforme Valentin Volóchinov (2018) e Terry Eagleton (1997), que consideramos relevantes na medida que o cinema é discurso, e a obra é discurso, e portanto representativa de determinados posicionamentos políticos; e a ideia de política dos amadores, desenvolvida pelo teórico Jacques Rancière (2012), que atesta a relevância que a ficção adquire na vida de cada um de nós, enquanto seres históricos, e das personagens das obras analisadas. Essas discussões, relativas ao contato que *Dor e glória* estabelece com textos outros e elementos extrafilmicos, serão realizadas no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, abordamos os problemas relativos à construção da identidade nas escritas de si, perpassando a questão da memória como elemento fundamental dos textos autobiográficos e autoficcionais. Em um primeiro momento, trataremos do gênero autobiográfico e da autoficção com a ajuda de autores como Phillipe Lejeune (2008), Serge Doubrovsky (2011), Anna Faedrich (2014) e Vincent Colonna (2014); em seguida, tecemos algumas considerações sobre memória, nos apoiando em Henri Bergson (1999) e Maurice Halbwachs (2006), dentre outros.

O terceiro capítulo é reservado à análise crítica de *Dor e glória*. A análise que propomos envolve uma trajetória percorrida em quatro momentos distintos. Cada um desses momentos aborda *Dor e glória* em diálogo com um outro texto, exista esse outro texto apenas na diegese do filme ou tratando-se de uma obra de fato.

São textos com os quais *Dor e glória* estabelece um diálogo importante para a produção de sentidos do filme: o monólogo ficcional *O vício*, escrito por Salvador e encenado no filme; o filme *8 ½* (1963), do diretor italiano Federico Fellini, em conjunto com o *Livro do desassossego* (1982), do escritor português Fernando Pessoa; a coletânea de contos *Chamadas telefônicas* (1998), do escritor chileno Roberto Bolaño; e, por fim, *O primeiro desejo*, filme dentro do filme dirigido por Salvador que retrata períodos da sua infância.

A seleção desses textos em específico se justifica por seu forte diálogo com temas presentes em *Dor e glória* e importantes para o presente estudo. Sabemos que a inserção de outras obras, de outros textos dentro do filme não é realizada de maneira aleatória ou inócua -

Almodóvar frequentemente se utiliza de referências intertextuais e autorreferências para acrescentar camadas de significações ao texto principal -, mas sim cumpre um determinado papel narrativo que, se não essencial para a leitura do filme, permite o enriquecimento e a verticalização dos sentidos produzidos pela obra.

Não se trata, portanto, de textos que desfrutem necessariamente de um grande tempo de tela em *Dor e glória*; a menção a *8 ½*, por exemplo, é extremamente breve e poderia passar despercebida a olhos mais distraídos. É importante destacar também que outras obras que mantêm um contato intertextual e dialógico com *Dor e glória* poderiam ser aqui abordadas, mas por questões de espaço e tempo relativas à pesquisa, e principalmente por sua relevância para os nossos objetivos, elencamos aquelas que, a nosso ver, possibilitam uma leitura mais rica e uma maior compreensão dos problemas que tentamos analisar.

No primeiro dos tópicos de análise, "O vício ou a enormidade da ficção sobre a vida", destacamos a maneira como *Dor e glória* enfatiza a importância que as narrativas ficcionais adquirem na vida das personagens: seja no próprio cinema, na música, no teatro ou na pintura, as personagens do filme se constituem em grande parte enquanto construção de discursos criativos, que nascem e vivem por meio do contato dialógico com textos ficcionais.

Neste tópico, analisamos principalmente como o contato dialógico e intermediário do texto filmico com o teatro (enquanto um sistema de mídia) e obras específicas da música e da pintura permite um aprofundamento da subjetividade das personagens Salvador e Federico e do tipo de relacionamento que elas mantêm entre si.

Em um segundo momento, "Diálogos com o *Livro do desassossego* e *8 ½*, ou verdades possíveis do sujeito fragmentado", nos debruçamos sobre a relação que *Dor e glória* constrói com outras obras ficcionais concretas, extrafílmicas - mais especificamente o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e o filme *8 ½*, de Federico Fellini - para problematizar a identidade do sujeito no texto autorreflexivo e autorrepresentacional, especialmente quando confrontado com situações que envolvem o ócio; a morosidade da vida cotidiana; o processo criativo enquanto um mecanismo de escape à mesmice da vida comum; e as consequências que se fazem sentir às personagens quando o ato de criar é bloqueado por um ou outro motivo.

Partimos da ideia de que, no nosso objeto, Salvador e outras personagens são constituídas por e falam de si não apenas por meio dos fatos concretos que viveram quanto pela trajetória individual de ficções que leram, viram e criaram; e que ambos, tanto o registro histórico quanto o texto ficcional, são igualmente modelados e reorganizados pela ação da memória.

No tópico “‘Sem filmar, a minha vida não tem sentido’: a ficção inescapável de *Chamadas telefônicas*”, vemos como a relação entre o real e o ficcional, já analisada nos tópicos anteriores, é abordada pela ótica do criador - do poeta em Bolaño, do diretor em Almodóvar; enfim, do artista - e como as duas obras se utilizam de ferramentas metaficcionais para colocar a figura do escritor (seja de livros ou de filmes) em primeiro plano e questionar a sua relação com a vida e a ficção. Seja na obra do chileno ou do espanhol, o ato de criar possui consequências não somente subjetivas na vida de seus personagens, mas um verdadeiro poder catártico que influencia diretamente a maneira como eles se veem e se posicionam no mundo e na sua relação com os outros.

“A reescrita das histórias no rio de lembranças de *O primeiro desejo*” analisa o processo de (re)construção do sujeito por meio da ficção: é o contato com o quadro desenhado por Eduardo, na época de sua infância, que estimula Salvador a rodar *O primeiro desejo*, longa autobiográfico no qual revisita os primeiros anos de sua vida.

A referência intermediática com a pintura, aqui, ganha especial interesse ao apontar para a relevância que a produção artística assume na vida de Salvador: o quadro funciona como um elemento de ligação entre a narrativa hipodieética aberta pelo filme de Salvador e a narrativa principal de *Dor e glória*, unindo a realidade história da personagem, a criação ficcional e suas memórias em um mesmo texto autoficcional.

Neste tópico, analisamos ainda a posição que ambos *Dor e glória* e *O primeiro desejo* assumem em relação às escritas de si - posição que revela a prevalência narrativa do autor em cada uma das narrativas: enquanto *Dor e glória* se configura, a nosso ver, como um romance autobiográfico, o filme dentro do filme *O primeiro desejo* atende a todos os requisitos comumente estabelecidos para caracterização das narrativas consideradas autoficcionais.

Todos os subtópicos de análise aqui descritos têm um objetivo em comum: verificar como o vivido e o criado constantemente dialogam, se tensionam e se misturam na narrativa de *Dor e glória*, e como a obra propõe, se não uma exclusão (que seria impossível, na verdade), ao menos uma suspensão dos limites estabelecidos entre os dois conceitos. Desse modo, a realidade diegética das personagens de *Dor e glória* se torna impregnada de ficção, e vice-versa.

Por fim, pelo fato de o texto recorrer frequentemente à utilização de termos e conceitos característicos da narratologia e da análise fílmica, oferecemos ao leitor, ao final do trabalho, um glossário de termos cinematográficos contendo as definições gerais sobre os conceitos tratados ao longo desta tese, na intenção de deixar o texto o mais claro e fluido possível.

1 Intermedialidade, metaficção e dialogismo: sobreposições e contatos discursivo-semióticos nos textos artísticos

Este capítulo tem a intenção de começar a delinear o arcabouço teórico que sustentará a análise de *Dor e glória*, realizada no capítulo terceiro. Apesar da maior parte dessa análise estar concentrada no capítulo 3, tentaremos, sempre que possível, exemplificar as considerações teóricas com exemplos, ainda que apenas alusivos, do objeto fílmico aqui estudado ou de outras obras que com ele dialoguem e que de alguma forma possam contribuir para as nossas reflexões.

Começamos com os principais conceitos que norteiam o nosso estudo, a saber: intermedialidade e dialogismo, para identificar as relações de diálogo, tensão, aproximações e distanciamentos que *Dor e glória* constrói com outras obras artísticas, sejam elas cinematográficas, teatrais, literárias, etc.; identificamos, ainda, como as diferentes mídias de transmissão de conteúdo influenciam na significação produzida e revelam a concepção de relação que se constrói entre ficção e realidade presente no filme. Esboçamos, além disso, algumas considerações acerca do conceito de ideologia, como forma de construir o embasamento teórico que permitirá identificar as motivações e regras ideológicas que regem as personagens da obra.

Logo em seguida, abordamos a noção de metaficção, considerando a vasta utilização de ferramentas metaficcionais na obra fílmica aqui estudada e sua importante significação na quebra das fronteiras existentes entre ficção e realidade.

Intermedialidade, dialogismo, memória, autoficção e metaficção: esperamos que, analisadas em conjunto essas categorias permitam-nos chegar ao nosso principal objetivo: analisar as maneiras pelas quais o filme de Almodóvar problematiza a relação existente entre aquilo que é vivido na concretude dos dias e o que é criado, produto da ficção, seja por meio de elementos intermediários, dialógicos ou autobiográficos. Pretendemos verificar, dessa maneira, os mecanismos pelos quais vida e arte estão entrelaçados, de forma quase indissociável, no filme de Almodóvar, e compreender mais profundamente as manifestações que revelam a enormidade que a arte e a ficção pode adquirir na vida não apenas de suas personagens, mas também de todos nós.

É importante destacar que não trataremos, aqui, de igualar ficção e realidade, mas de retirar uma suposta oposição absoluta que as separaria. Tomemos um rápido exemplo para ilustrar essa discussão.

Ao discorrer sobre o privilégio das artes em movimento - nomeadamente, o cinema - em finalmente concretizar o sonho de explorar - não só de explorar, mas também *revelar* - todas as potencialidades da vida moderna, Jacques Rancière recorre a *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, para opor o imperialismo da câmera, do olho que tudo filma, à livre corrente da vida em movimento: quem ganha o embate? O olhar da câmera - portanto seleção e interpretação de eventos, construção de discurso - ou a potência da sociedade comunista, captada pelas lentes assim como ela é?



Figuras 1 e 2: *cameraman* em *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov: em um plano médio, o operador de câmera filma uma familiar em um passeio de carro; após um corte, vemos a família em um plano americano.

Em diversos momentos de *Um homem com uma câmera*, vemos o operador de câmera filmando uma determinada cena cotidiana da Rússia soviética; logo em seguida, um corte nos leva à cena filmada pela câmera do operador Mikhail Kaufman, irmão do diretor (figs. 1 e 2). A câmera, aquela que aqui corresponderia à narradora do filme, é posta em evidência. Quem prevalece, as imagens quase documentais da sociedade russa do século XVIII, que formam a base do sonho utópico marxista proposto por Vertov e eliminam “a verdade escondida por trás das aparências” (RANCIÈRE, 2012, p. 44), ou a ilustração de uma encenação subvertida ao olho panóptico do equipamento de captação de imagens?

Ora, diz o filósofo, “o cinema não é uma arte que representa a realidade ao público. É uma forma de ação que conecta todas as formas de ação [...]. Esta conexão universal dos movimentos cria uma nova percepção na qual a distinção entre realidade e representação desaparece junto com a distinção entre arte e vida” (RANCIÈRE, 2010, P. 89). Mas se trata disso: de uma percepção, de um reflexo do desejo moderno de “estilhaçar a superfície da tela em numerosas facetas capazes de expressar todas as intensidades da vida” (RANCIÈRE, 2010, p. 90).

A submissão cinematográfica à “indústria das histórias” teria complexificado a questão, reveladora da traição cinematográfica: de sua potência enquanto arte reveladora dos fenômenos da vida, transformou-se em “máquina de prestígios ao serviço das ‘histórias’” (RANCIÈRE, 2012, p. 51). Entre as histórias e a vida, onde nos situamos? Onde se situa *Dor e glória*, com seus elementos metaficcionais, autoficcionais, intermediáticos?

Começaremos nossa discussão com três conceitos fundamentais para a compreensão da análise aqui proposta. Abordamos, a princípio, a ideia de *intermedialidade*, termo que abrange uma pluralidade de significados e que permite analisar as sobreposições, os contatos e as ressignificações que se estabelecem entre discursos de mídias distintas. Em *Dor e glória*, uma mídia fílmica, há o contato frequente com outros sistemas midiáticos da produção artística, como o teatro, a pintura e a literatura. Esses processos intermediáticos produzem sentidos e discursos acerca da ambígua relação que as personagens do filme - e o filme em si - mantêm com a realidade e a ficção.

Em seguida, discutimos a noção de dialogismo, conforme concebida pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin e por outros integrantes do que posteriormente ficou conhecido como o Círculo de Bakhtin, para entender as relações de diálogo e tensão existente entre os

diferentes textos artísticos em *Dor e glória*; passamos a considerações sobre a intertextualidade, com base principalmente em Kristeva (2005), para ampliar nossas discussões sobre o tema; para tratarmos, enfim, do conceito de metaficção. Tanto a intermedialidade quanto o dialogismo revelam o movimento do texto fílmico em direção à intertextualidade, ao contato com outros sistemas midiáticos e outros textos artísticos - e, portanto, são reveladores do caráter autoconsciente, metaficcional, de *Dor e glória*.

É importante destacar que, ao longo do texto, tentamos promover um diálogo entre os dois campos de estudo e citar exemplos relacionados a nosso *corpus*, como forma de enriquecer o percurso aqui traçado.

1.1 Um diálogo entre artes: mídia e intermedialidade

O conceito de intermedialidade está, por óbvio, ligado ao conceito de mídia. A definição de mídia é, por si só, fruto de amplos debates, e pode variar de acordo com a perspectiva teórica adotada, com a área de estudo do pesquisador e com o objeto analisado. Segundo Lars Elleström,

mídia é um termo empregado de forma ampla, e seria inútil tentar encontrar uma definição direta que abrangesse todas as noções que se encontram por trás dos diferentes usos da palavra. Noções dessemelhantes de mídia e de medialidade são utilizadas em campos diferentes de pesquisa (ELLESTRÖM, 2017, p. 51)

Não temos o intuito, aqui, de traçar um longo percurso que abarque a variedade de significações possíveis atribuídas ao termo, significações que se distinguem não apenas por um recorte temporal, mas de acordo com diferentes campos de estudo e objetos de análise. No Brasil, como aponta Müller (2008), o termo mídia é correntemente utilizado em dois sentidos principais: enquanto meio de comunicação de massa (rádio, TV, internet); ou enquanto suporte físico, material, utilizado para gravação e transmissão de som, imagem e texto. Nessa discussão, evidencia-se a dificuldade de distinção entre os conceitos de *meio* e *suporte* através da aplicação do termo *mídia*; e essa é apenas uma das muitas pluralidades de significações possíveis para o termo.

É, assim, improficuo tentar encontrar uma definição única e definitiva, visto que o termo é utilizado de maneiras distintas, de acordo com os objetivos do estudo e o objeto analisado, considerando que “uma teoria da mídia pode se constituir a partir de objetos de investigação muito diversos” (MÜLLER, 2008, p. 48). No âmbito dos estudos das relações

entre artes distintas, a definição proposta por Werner Wolf em *(Inter)mediality and the Study of Literature* vem reunindo algum consenso:

mídia, como utilizada em estudos literários e intermediários, são meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais técnicos e institucionais particulares (ou apenas por um canal), mas principalmente pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não são restritos a, 'mensagens' referenciais. De forma geral, a mídia apresenta distinções entre que tipos de conteúdo podem ser experienciados, como eles se apresentam e como eles são recebidos¹ (WOLF, 2011, p. 2, tradução nossa).

Estamos interessados, portanto, na acepção de mídia comumente utilizada nos Estudos Interartes, como forma de vislumbrar os diálogos possíveis entre sistemas estéticos e semióticos distintos englobados no que a cultura Ocidental denominou “arte”, como a pintura, a música, o cinema, a televisão; esse processo dialógico “pode se situar nos níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra) ou ainda dos processos de recepção e conhecimento” (MOSER, 2006, p. 43).

É necessário abrir um breve parêntese para destacar que, de acordo com Clüver (2006), o campo de abrangência do que hoje é conhecido por Estudos Interartes (ou Artes Comparadas) tornou-se menos definido e mais complexo à medida que tornou-se mais difícil distinguir a “arte” da “não-arte”.

A incontável variedade de textos midiáticos e a democratização (até certo ponto) de seu acesso por intermédio da internet impõe questões imediatas a todos que se propõem a estudar produções artísticas: é seguro assumir que a quase totalidade dos especialistas na área consideram *Livro do desassossego*, digamos, como arte, como peça literária; a recíproca não se verifica em um gibi da *Turma da Mônica*. Ambos os textos são, entretanto, produtos midiáticos, e é importante destacar que a distinção entre eles leva em conta tanto considerações ideológicas relacionadas ao “cânone artístico Ocidental” quanto as qualidades ontológicas dos textos - sendo impossível descartar, ainda, o contexto de produção e recepção das obras.

¹ Tradução de: “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential 'messages'. Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced”.

De qualquer forma, “considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com ‘obras de arte’ – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo” (CLÜVER, 2006, p. 18).

É precisamente esse processo de contato e diálogo entre mídias, em que camadas de significação se sobrepõem umas às outras - à semelhança do que afirma Bakhtin (2010) sobre os “elos dialógicos” que unem os discursos -, a que se refere o termo intermedialidade. Os textos midiáticos mantêm complexas relações entre si, em um constante processo de “retomar, reproduzir, re-(a)presentar, reutilizar, reciclar, revisitar, transferir, transmitir, transcodificar, transpor, etc.” (MOSER, 2006, p. 56) outros textos e mídias.

À semelhança do que ocorre com o termo “mídia”, também a noção de intermedialidade é envolta por múltiplas definições que se alternam de acordo com o campo de estudo dos autores, o objeto pesquisado, a metodologia adotada; Irina Rajewsky alerta para o fato de que o conceito vem sendo encarado “como um ‘termo guarda-chuva’, utilizado sempre de maneira diferente, justificado por abordagens teóricas diversas e sob o qual se combina uma multiplicidade de objetos, problemáticas e objetivos de pesquisa (*Erkenntnisinteressen*) heterogêneos” (RAJEWSKY, 2020, p. 66).

Embora a utilização do termo possa ser primeiramente identificada em 1812, é a partir dos anos 1990 que os estudos sobre intermedialidade começam a tomar os contornos que apresentam atualmente, principalmente a partir da proposta de Aagen Hansen-Löve em relacionar intermedialidade e intertextualidade para apreender o diálogo existente entre literatura e as artes visuais (GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020). Müller oferece uma definição geral, contemporânea, que abarca todos os fenômenos de intermedialidade, envolvendo mídias que “se interrelacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame etc. O estudo dessas interrelações configura o campo da intermedialidade” (MÜLLER, 2008, p. 48).

É importante novamente ressaltar que os estudos de intermedialidade não abrangem apenas o que é comumente considerado “arte”,

mas também as ‘mídias’ e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (CLÜVER, 2006, p. 18-19).

Outras tantas definições para o termo podem ser encontradas, desde aquelas que mencionam “qualquer transgressão de fronteiras entre mídias convencionalmente distintas”² (WOLF, 2011, p. 3, tradução nossa) às que citam “fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia, leitor/ouvinte/espectador implícito, bem como aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes a textos individuais” (DINIZ, 2018, p. 43). No escopo de nosso trabalho, *intermedialidade* se refere às delimitações conceituais estabelecidas pelas fontes aqui citadas, ou seja: a pontos de diálogo entre mídias distintas, implicando em elementos ao mesmo tempo dialógicos, intertextuais e intermediáticos, que produzem uma determinada significação.

Ao analisar as diferentes manifestações da intermedialidade, Rajewsky (2012) elenca três principais categorias analíticas do conceito, a saber: a combinação de mídias, transposição midiática e referências intermediáticas.

A combinação de mídias se refere à “combinação de pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação” (DINIZ, 2018, p. 46-47). Essa modalidade indica a copresença de duas mídias em um único texto - ou seja, ambas coexistem no texto e possuem igual importância, e a eliminação de uma das mídias dificulta a apreensão do sentido produzido pela obra - assim, o texto é ao menos parcialmente dependente de todas as mídias ali combinadas.

Um exemplo de combinação de mídias é o infográfico, uma representação visual da informação que pode combinar elementos da fotografia, do desenho, do texto, dentre outras (COSTA; TAROUÇO, 2010). Sem a junção de seus elementos - um texto jornalístico e um gráfico, por exemplo - o infográfico perde sua razão de ser: o texto passa a ser apenas texto, e o gráfico nada informa se não for acompanhado da informação.

A transposição midiática envolve o processo de transformar um texto originalmente composto em uma mídia em uma outra mídia; “nesses casos, o texto ‘original’ (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a ‘fonte’ do novo texto na outra mídia, considerado o ‘texto-alvo’” (CLÜVER, 2012, p. 18). Um claro exemplo da transposição midiática é a adaptação cinematográfica, fenômeno inerentemente intermediático em que o novo texto retém elementos do texto-fonte, desenvolvendo-se a partir de, mas para além, dele. Um exemplo é *Julieta* (2016), de Almodóvar, uma adaptação de três contos da escritora canadense Alice Munro: *Ocasão*, *Daqui a pouco* e *Silêncio*, todos presentes na coletânea *Fugitiva* (2004)³.

² Tradução de: “any transgression of boundaries between conventionally distinct media”.

³ Deve-se destacar que o presente trabalho não tem a intenção de desenvolver uma reflexão sobre o processo de adaptação de textos literários para textos fílmicos. Tal ambição renderia um estudo à parte, considerando todas

Por fim, as referências intermediáticas representam o fenômeno que mais nos interessa para o presente estudo. Claus Clüver as classifica como textos de uma única mídia “que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia” (CLÜVER, 2012, p. 17). As referências intermediáticas são encontradas, por exemplo, em alusões, citações, reconstituições, revisões, etc.; enfim, elas correspondem a pontos dialógicos e intertextuais entre textos de sistemas semióticos distintos. No cinema, as referências intermediáticas correspondem a inserções narrativas de obras literárias, pinturas, peças teatrais - casos de referências individuais, ou seja, a textos específicos; ou da literatura, das artes visuais e ao teatro como um todo, enquanto sistemas (GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020). Em todo caso, mantém-se a constituição da obra (ou sistema) original como um texto/sistema semiótico homogêneo.

As referências intermediáticas se aproximam, assim, dos conceitos de dialogismo e intertextualidade, por nós já mencionados. Esses três conceitos se complementam e dialogam entre si, estabelecendo pontes de tensão, contato e sobreposição entre o texto-fonte e os textos-alvos, problematizando as relações entre ficção e realidade. Em nosso texto, dialogismo, intertextualidade e intermedialidade são abordados em conjunto ou individualmente, de acordo com o aspecto analisado e de forma a enriquecer a leitura a partir de diferentes perspectivas teóricas, enquanto “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (DINIZ, 2018, p. 48).

Pois essas sobreposições de fronteiras, esses contatos dialógicos e intermediáticos, produzem significações, traduzem subjetividades (que serão posteriormente [re]construídas, [re]pensadas, [res]significadas por outros textos) que, por intermédio da linguagem cinematográfica e de seu contato com essas outras mídias, exprimem determinadas visões de mundo. É oportuno retomar, aqui, o que diz Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* acerca do papel do ambiente – o meio social no qual a obra literária (e, por extensão no nosso estudo, cinematográfica) se insere – sobre o processo criativo: “a criação, não obstante singular e autônoma, decorre de uma certa visão do mundo, que é fenômeno coletivo na medida em que foi elaborada por uma classe social, segundo o seu ângulo ideológico próprio” (CANDIDO, 1980, p. 14). As noções de vivência e criação presentes em *Dor e glória* traduzem um determinado tipo de visão em relação ao mundo, um determinado tipo de

as complexidades do tema, como o fato de que, por se tratar de objetivos semióticos distintos, com especificidades que lhe são próprias.

sujeito (nomeadamente pós-moderno, fraturado, de múltiplas faces), que nos interessa destrinchar. Voltaremos a discutir a noção de ideologia posteriormente.

1.1.1 Intermedialidade em *Dor e glória*: alguns exemplos

Abundam, em *Dor e glória*, os casos de referências intermidiáticas que se configuram como pontes dialógicas que acrescentam novas camadas de sentido ao filme. Tomemos como exemplo a cena em que observamos Salvador lendo um trecho do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e assinado sob o pseudônimo Bernardo Soares. A câmera, por meio de um *close*, enquadra primeiramente o protagonista; em seguida, um corte nos revela o trecho lido por Salvador, enquanto ele destaca as palavras que recita em voz *over* (fig. 3).

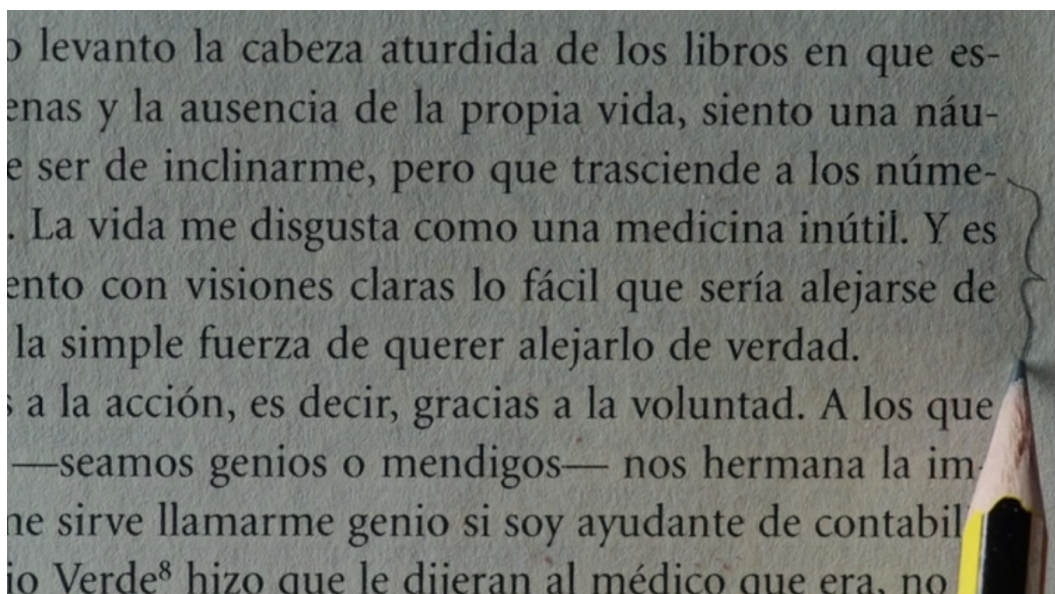


Figura 3: trecho do *Livro do desassossego* em *Dor e glória*.

As palavras ditas por Salvador, e por ele sublinhadas, são as seguintes: “a vida desgosta-me como um remédio inútil. E é então que eu sinto com visões claras como seria fácil o afastamento desse tédio se eu tivesse a simples força de o querer deveras afastar” (PESSOA, 2014, p. 254-255).

Ora, na narrativa fílmica de *Dor e glória* encontramos diversos momentos que transmitem sentidos análogos ao desse pequeno trecho do *Livro do desassossego*. Um tema geral do livro, e especificamente do trecho aqui destacado, é o tédio, a inércia paralisante ante o cotidiano. Em determinados trechos, sobressai a frustração do narrador pela energia

gratuitamente dissipada em seu trabalho corriqueiro como guarda-livros - “vivemos pela ação, isto é, pela vontade. Aos que não sabemos querer - sejamos génios ou mendigos - irmana-nos a impotência. *De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guarda-livros?*” (PESSOA, p. 255, grifo nosso), questiona. Para Soares/Pessoa, o escape a esse constante estado de tédio reside, entre outros aspectos, na fruição estética provocada pela sua relação com a arte, em especial pela literatura, já que “o contato com o texto proporciona-lhe a abdicação do sentimento entediante e sua vida amplia-se em significado” (OLIVEIRA, 2016, p. 59). Já começamos a entrar em contato, aqui, com alguns aspectos da *ideologia do cotidiano* desenvolvida por Volóchinov (2018), que será discutida adiante; mas, por enquanto, nos restringimos às discussões sobre intermedialidade.

Identificamos, em *Dor e glória*, o mesmo tédio para com a vida cotidiana, a mesma melancolia diante do passar dos dias, encontrados no texto de Fernando Pessoa. Voltaremos às significações levantadas pelo diálogo entre *Dor e glória* e o *Livro do desassossego* no segundo capítulo, mas por ora é interessante perceber como o filme de Almodóvar transmite imagetivamente a sensação de marasmo que escorre das palavras de Pessoa; por diversos momentos encaramos Salvador lendo ou dormindo sozinho (fig. 4), diminuto na escuridão de seu apartamento repleto de livros (à semelhança, vale destacar, da imagem evocada pelo guarda-livros de Fernando Pessoa), esculturas e pinturas; “e você vive assim sozinho, no escuro?”, questiona Alberto, surpreso, ao entrar no apartamento de Salvador pela primeira vez. Mais tarde, o diretor admite passar por uma depressão.

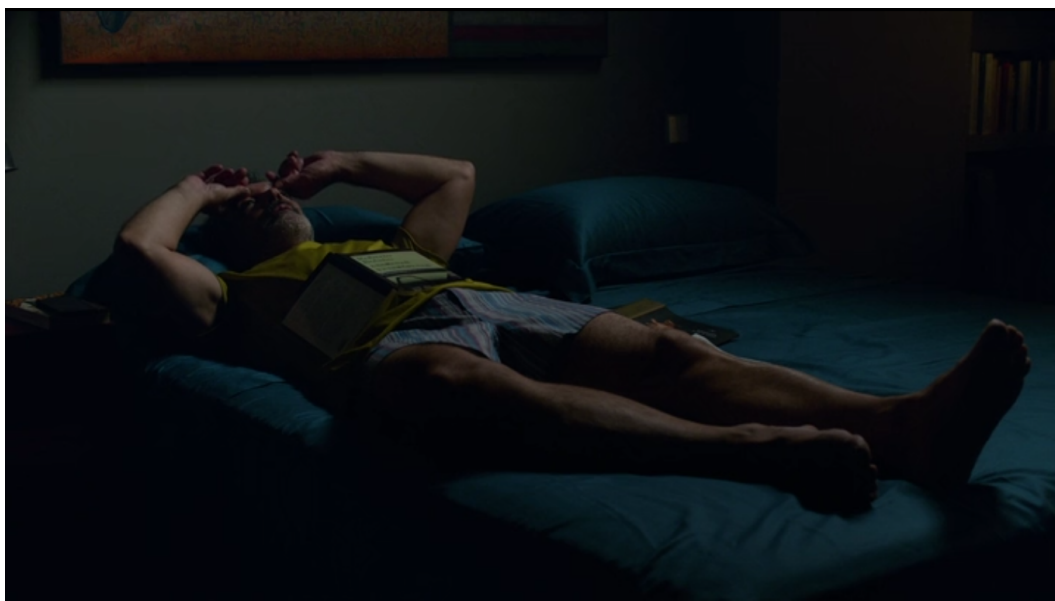


Figura 4: num plano médio, Salvador em sua cama.

No ensaio *Uma ferida a sangrar-lhe a alma*, escrito por Urania Tourinho Peres como posfácio para a edição de 2013 de *Luto e melancolia*, de Freud, a autora fala sobre essa dor de existir intrínseca aos textos de Pessoa e Almodóvar, um estado que revela uma espécie de “uma perda eterna, atemporal em seu acontecer, em que o limite entre passado e futuro torna-se indistinto pela presença constante de uma falta” (PERES, 2013, pos. 1075). Essa falta, em *Dor e glória*, parece estar diretamente relacionada à capacidade criativa; ao menos para Salvador, a incapacidade de escrever e dirigir seus filmes surge tanto como causa como consequência de suas aflições e tristeza.

A resolução do conflito é alcançada precisamente no momento em que a questão encontra-se superada, momento marcado pela produção do filme dentro do filme *O primeiro desejo*, que será abordado mais detidamente no capítulo final da tese. A superação do estado de melancolia de Salvador e a produção do filme são, assim, fatos indissociáveis, que refletem a afirmação de que “a felicidade não se encontra no plano da criação, é necessário inventá-la” (PERES, 2013, pos. 1081).

A referência intermediática que *Dor e glória*, um texto cinematográfico, realiza com o texto literário de Fernando Pessoa acrescenta camadas de significação à obra fílmica. O filme de Almodóvar, assim como o texto do escritor português, oferece uma única possibilidade de redenção e superação da melancolia às personagens: a criação artística, a vivência ficcional. É oportuno ter em mente como cinema e literatura, aqui, dialogam entre si; que, no caso aqui citado, aquele referencia este como uma forma de adensamento de significações possíveis, de sobreposições de percepções; texto literário e texto fílmico convergem para um mesmo horizonte interpretativo, e a leitura de *Dor e glória* é enriquecida pela referência intermediática ao *Livro do desassossego*.

A ferramenta intermediática verificada entre *Dor e glória* e o *Livro do desassossego* se trata de uma referência intermediática, mas importante destacar que as três subcategorias de intermedialidade elencadas por Rajewsky não são estáticas e impermeáveis; pois “um filme baseado num texto literário, resultado de uma transposição midiática, pode ainda citar ou referir-se especificamente a esse mesmo texto” (CLÜVER, 2012, p. 20).

Além de referências intermediáticas a obras individuais, como é o caso do *Livro do desassossego*, encontramos em *Dor e glória* referências a sistemas midiáticos como um todo. A sequência em que o monólogo teatral *O vício* é encenado, por exemplo, é um interessante exemplo de referência intermediática entre cinema e teatro.

Na sequência, Alberto encena o monólogo escrito por Salvador em um pequeno teatro. Não há qualquer tipo de elementos cênicos no palco, com a exceção de uma cadeira e de uma tela em branco disposta atrás de Alberto - tela em que eventualmente serão projetadas imagens relacionadas ao texto do monólogo. Ora, a inserção da tela em branco - símbolo eminentemente cinematográfico, mas que remete à página em branco na literatura, que pode aludir tanto ao processo de criação em si quanto à crise criativa - no palco do teatro abre interessantes possibilidades estéticas e interpretativas.

Como veremos em momento oportuno, a sequência de *O vício* gira em torno da importância da ficção, mais especificamente da ficção cinematográfica, na vida de Salvador e de seu antigo relacionamento amoroso. Contado em primeira pessoa, *O vício* gira principalmente em torno da relação amorosa entre Salvador e “Marcelo” (um pseudônimo para Federico [Leonardo Sbaraglia]), um rapaz que Mallo conheceu em um banheiro na Madrid dos anos 1980. O texto ambiciona a criação de uma intimidade com o espectador; uma cumplicidade afetiva necessária para a adesão do público ao monólogo. É preciso acreditar, assim, que os acontecimentos narrados se passaram de fato, inequivocamente, com aquele que narra - no caso, o ator disposto em frente ao público. A ausência (ou a quantidade limitada) de elementos cênicos favorece o contato direto entre ator e público: não há qualquer tipo de distração ou intermediação, e assim Alberto está livre para contar a sua (o que se pressupõe ser a sua, caso contrário a razão de ser da encenação não existiria) história.

Além disso, a cena é filmada com frequentes primeiros planos e planos muito aproximados do rosto de Alberto (fig. 5). Esses planos bastante próximos, que oferecem ao espectador detalhes da atuação do ator, são explicitamente inacessíveis ao espectador real de teatro e, na sequência de *O vício*, são pontuados com planos médios e gerais, que revelam o palco e a tela em branco que o compõe e funcionam como uma “pontuação, enfatizando um momento da ação ou proporcionando um acontecimento visual impressionante que o *close-up* já não dá conta” (BORDWELL, 2008, p. 53). No caso em questão, a utilização do *close-up* e de planos aproximados durante a encenação de um monólogo teatral exporia um problema entre as mídias de teatro e cinema: os espectadores diegéticos de *O vício* não possuem acesso às mesmas informações que os espectadores históricos de *Dor e glória*. Se não a resolução, mas a coexistência aparentemente paradoxal desses dois fatos é possibilitada pela relação intermediária que *Dor e glória* estabelece com a mídia teatro.



Figura 5: *close-up* de Alberto durante os ensaios para a encenação de *O vício*.

É interessante perceber como imagem e texto, na sequência de *O vício*, apontam para o fato de que, como afirma Osman Lins em seu *Lima Barreto e o espaço romanesco*, “mesmo a personagem *é espaço*” (LINS, 1976, p. 69). À medida que o monólogo avança, o narrador de *O vício* relata suas dores, o grande amor de sua vida, suas reminiscências, as cores e canções que pontuaram sua existência - e essas vozes, as imagens das cidades, as canções que marcaram sua história são reproduzidas em diálogo com o texto verbalizado por Alberto.

O espaço do palco, que abarca todos esses fatores, contribui para construir junto ao espectador - e especialmente junto a Federico - uma imagem do narrador de *O vício*, um símbolo que vai muito além da figura concreta do ator Alberto posicionado diante dele: “o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente” (LINS, 1976, p. 70) . É por meio dessa imagem - composta, como dissemos, não apenas pela figura do ator de carne e osso, mas pelas músicas, pelos lugares, pelos afetos e pelas percepções do narrador; enfim, pela história ali relatada - que Federico reconhece naquele homem, que em qualquer outra situação lhe seria um completo estranho, o grande amor da sua vida.

Dessa maneira, vemos aqui um exemplo do que discorre Décio de Almeida Prado em *A personagem de ficção* sobre a personagem teatral: ela, “portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas *mostrada* como se fosse de fato a própria realidade” (PRADO, 2009, pág. 83).

Temos, portanto, na encenação de *O vício*, a escolha de uma determinada mídia (o teatro) que, em diálogo com a linguagem cinematográfica, produz significações específicas, aproximando aquele que fala daquele que ouve e anuviando os limites existentes entre a história narrada e a realidade histórica. Isso é possível por meio do deslocamento narrativo de

tempo e espaço possibilitado pelo monólogo: o narrador é livre para manipulá-los livremente, assim como ocorre em nosso discurso cotidiano, numa estratégia narrativa que aumenta a sensação de realidade do texto, “superando os limites, por vezes demasiado estreitos, do perpétuo presente da encenação dramática”⁴ (TRASTOY, 1998, p. 176, tradução nossa). A manipulação do tempo e do espaço (físicos e psicológicos) possibilitada pelo monólogo teatral resulta, dessa forma, que “a linha divisória entre realidade e ficção teatral, entre verdade e criação, torna-se assim tão imprecisa como as marcas de começo e final do espetáculo”⁵ (TRASTOY, 1998, p. 181, tradução nossa). Ao final do monólogo teatral, o espectador cultiva a sensação de uma conversa em suspenso, como se ao invés de um ponto final o texto se encerrasse com reticências: trata-se de um diálogo contínuo em que os limites entre o gênero discursivo primário *conversa cotidiana informal* e o gênero secundário *peça teatral* se tornam, por um momento, confusos.⁶

Ademais, não devemos esquecer que, embora haja aqui uma referência intermediática com o teatro, *Dor e glória* é cinema, e no cinema abundam as personagens subnarradoras, aquelas que assumem momentaneamente a voz discursiva e narram a sua história e a dos outros, narram a si mesmas, narram o passado e o futuro: “o cinema tem uma inclinação quase ‘natural’ pela delegação narrativa, pelo encaixe do discurso” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 67). A palavra assume, assim, uma função que vai além do emprego objetivo enquanto instrumento narrativo, pois “o filme tornou-se campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada” (GOMES, 2014, p. 109).

Nesta discussão, que envolve as implicações de uma relação intermediática entre cinema e teatro, é importante ter em mente a relevância do teatro não apenas em *Dor e glória*, mas em toda a filmografia de Almodóvar. Em seus filmes, o teatro frequentemente é utilizado como um meio para que os atores e atrizes diegéticos expressem seus sentimentos e opiniões - não apenas das personagens que interpretam no palco, mas de si mesmas; como um elemento revelador, catártico, que ganha importância enquanto instrumento narrativo, conforme atesta Ana Bela Morais:

o realizador espanhol representa nos seus filmes o grande *theatrum mundi*. *Hable con ella* inicia-se com uma cortina teatral que sobe para revelar um

⁴ Tradução de: “... superando los límites, a veces demasiado estrechos, del perpetuo presente de la representación dramática”.

⁵ Tradução de: “la línea divisoria entre realidad y ficción teatral, entre lo verdadero y lo trucado, deviene así tan imprecisa como las marcas de comienzo y final del espectáculo”.

⁶ Nos referimos, aqui, à distinção elaborada por Mikhail Bakhtin (2003) entre *gêneros discursivos primários* (gêneros simples, verificados nas trocas verbais cotidianas) e *secundários* (gêneros complexos, representados por discursos artísticos, políticos, etc.).

espectáculo de Pina Bausch. Mas já em *Todo sobre mi madre* (1999) os papéis femininos de *Um eléctrico chamado desejo*, representado em teatro perante um público, confundem-se com os de Huma (Marisa Paredes) e Nina (Candela Peña), na vida “real”. Esta osmose entre a vida e a representação está bem definida na peça de Tennessee Williams, na qual as personagens acabam por ser vítimas das suas paixões – tal como o que sucede, habitualmente, nos filmes de Pedro Almodóvar (MORAIS, 2011, p. 122).

Trataremos adiante do caso de Manuela em *Tudo sobre minha mãe*, e de como a peça teatral *Um bonde chamado desejo* assume um papel quase que onipresente em sua vida.

Se tais discussões estão presentes na filmografia de Almodóvar como um todo, em *Dor e glória* essa questão torna-se ainda mais complexa pelo jogo intermediático que *O vício* realiza com o cinema. Temos, aqui, portanto, uma sucessão de relações intermediáticas sobrepostas: em um nível diegético, a narrativa de *Dor e glória* propõe um diálogo intermediático com o teatro enquanto sistema, por meio da encenação de *O vício*; no nível hipodiegético o monólogo *O vício* propõe um contato intermediático com o cinema por meio da inserção da tela em branco ao fundo do palco, por trás do ator. A tela em branco, ícone da pintura, do cinema, da fotografia, é sempre um “não-saber originário, que pulsa ao fundo das imagens [...]. [É] um lugar vazio, sequer um lugar, uma potência – a origem – de onde cada filme surge” (BRASIL, 2009, p. 83).

Em *Dor e glória* a tela em branco dialoga diretamente com o texto de *O vício* e acompanha as palavras do monólogo, fornecendo representações imagéticas dos símbolos sugeridos pelo texto de Salvador. Em certo momento do monólogo, o narrador se recorda das viagens que realizou com Marcelo, seu amante:

viajávamos muito; qualquer coisa para sair de Madrid. O pior era nos primeiros dias. Enquanto Marcelo se recuperava das ressacas eu cuidava dele, e escrevia. Não sei como, mas escrevia. Marcelo era muito jovem, então as ressacas eram curtas, duravam três, quatro dias. Depois, saíamos para a rua e brincávamos como crianças. Me lembro da Costa do Marfim. Dezenas de jovens musculosos lavando suas roupas no rio, sobre pneus de carros. O Malecón, em Havana, durante o dia ou à noite. Havana velha, pulsando suavemente ao ritmo da percussão incessante (DOR E GLÓRIA, 2019).

A passagem dialoga com um trecho de outro filme de Almodóvar, *Fale com ela* (2002). Em certo momento do filme, Marco (Darío Grandinetti) conversa com Lydia (Rosario Flores) sobre o relacionamento que ele mantinha com sua ex-noiva. À semelhança da importância que as viagens tinham para Salvador e Federico, para Marco e Ángela (Elena

Anaya) os passeios também tinham uma importante função de escape, de fuga de uma realidade claustrofóbica e destrutiva:

Angela e eu viajavamos muito sob o pretexto de escrever guias turísticos de locais exóticos, mas na verdade era para afastá-la das drogas, para fugir de Madrid. A vida em Madrid era infernal, só nos dávamos bem nessas fugas. Após cinco anos de tentativas e sete guias turísticos, trouxe-a para cá, para Lucena, para os pais dela. Eles conseguiram curá-la definitivamente da droga e de mim. Mas eu ainda gostava dela (FALE COM ELA, 2022).

Percebe-se, em ambos os textos, um diálogo entre motivações e consequências semelhantes, um tema em comum que une os dois discursos: a necessidade de fugir para escapar ao vício. Embora tenham tentado, ambos Salvador e Marco falham em seu intento maior: seus amores realmente conseguiram se livrar do vício, mas longe deles. Afinal, como sentenciar o texto de *O vício*, “eu acreditava que a força do meu amor venceria o vício dele, mas não foi assim. O amor não é suficiente. O amor talvez mova montanhas, mas não basta para salvar a pessoa que você ama” (DOR E GLÓRIA, 2019).

Essa conversa entre os dois filmes aponta para uma marca comum na filmografia almodovariana: a autorreferencialidade. O diretor frequentemente cita trechos de seus próprios filmes, reinventa trechos e reutiliza elementos narrativos - exemplar é o caso de *A flor do meu segredo* (1995), que mantém esse tipo de autorreferencialidade dialógica com dois outros filmes do diretor.

A narrativa de *A flor do meu segredo* gira em torno de Leocadia (Marisa Paredes), uma escritora de romances "cor-de-rosa", leves, despretensiosos, que assina seus livros sob o pseudônimo Amanda Gris. Importunada por problemas pessoais, Leo se vê incapaz de continuar escrevendo os livros românticos que garantiram sua fama e fortuna. Na primeira cena do filme, nos deparamos com uma cena similar ao que *Tudo sobre minha mãe* apresentaria quatro anos depois: um par de médicos informa a uma mãe sobre a morte cerebral de seu filho. Em outro momento de *A flor do meu segredo*, Leo entrega uma versão de um romance mais obscuro que ela escreveu, “a história de uma mãe que descobre que a filha matou o pai, depois deste ter tentado violá-la, e que, para que ninguém descubra, joga-o na câmara frigorífica do restaurante de um vizinho” (A FLOR DO MEU SEGREDO, 1995). A descrição é a base do roteiro de *Volver* (2006).

De volta a *Dor e glória*, enquanto Alberto rememora as viagens realizadas com Marcelo, as imagens citadas por ele (os jovens em Costa do Marfim, os prédios de Havana) são projetadas na tela em branco atrás de si. A projeção das imagens na tela tem uma

significação clara: elas “realizam amiúde as aproximações que dão sentido às imagens, ou antes, que de fragmentos visuais montados fazem ‘imagens’ - ou seja, relações entre uma visibilidade e uma significação” (RANCIÈRE, 2011, p. 49). A combinação entre o discurso teatral em monólogo e as imagens cinematográficas ressignificadas oferece concretude ao discurso, o embalsama de realidade, “vale como elemento de ligação que compõe a figura de uma história comum” (RANCIÈRE, 2011, p. 50). Há um procedimento de unificação discursiva: subitamente, as imagens ali projetadas fazem parte do discurso ficcional, que por sua vez se reveste de realidade, e aqueles que assistem “são por assim dizer obrigados a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos” (PRADO, 2009, p. 85).

A sequência da animação em *Dor e Glória* é também um exemplo do anuviamento das margens que distinguem narrativa ficcional e realidade histórica por meio da inserção de elementos intermediáticos.

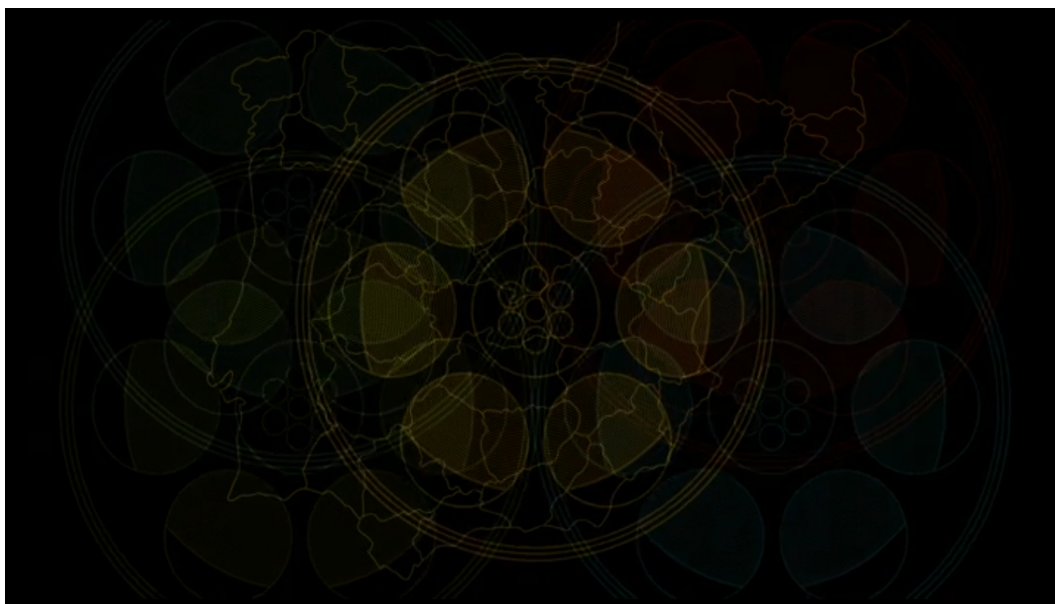
Na sequência, Salvador, enquanto narrador autodiegético - ou seja, “a entidade que relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS, 2018, p. 293) - relembra como a experiência vivida no seminário católico pouco acrescentou aos seus conhecimentos e experiências (o que nos remete a *Má educação* [2004], em mais um caso de autorreferencialidade no cinema de Almodóvar) e, ao contrário, teve apenas o efeito de imbecilizá-lo perante os demais: interessados somente nas suas habilidades vocais como solista de coral, os clérigos que dirigiam a instituição o proibiram de frequentar aulas de geografia, história e artes para que pudesse se dedicar total e integralmente aos ensaios: “fizeram de mim um completo ignorante, que passava em todas as matérias sem fazer as provas” (DOR E GLÓRIA, 2019).

Na sequência seguinte à que apresenta momentos do Salvador criança no seminário, uma animação ilustra a ignorância do protagonista em relação às disciplinas das Ciências Humanas, mais especificamente a Geografia. O cinema toma parte central no desenvolvimento tardio dos conhecimentos de Salvador: “com o tempo, virei diretor de cinema e comecei a aprender geografia espanhola, enquanto viajava para divulgar os filmes que dirigi [...]. *Meu conhecimento de geografia coincidia com meu crescimento como cineasta*” (DOR E GLÓRIA, 2019, grifo nosso), declara, enquanto por meio de um *raccord* um rolo de filme se dissolve na tela para dar lugar ao mapa da Espanha e, em seguida, a uma representação do globo terrestre.

A significação resultante do diálogo entre fala e imagem é sintomática e, para nós, fundamental. Para Salvador, o cinema ganhou contornos mais categóricos do que o verificado

na realidade concreta - e mesmo na realidade das outras personagens do filme - e assumiu funções inesperadas e definitivas, que na vida de outras pessoas seriam desempenhadas por outras instituições - como a escola, por exemplo: aqui, foi instrumento de educação básica; ele aprendeu apenas por causa de seu ofício de cineasta, em um exemplo extremo do que diz Volóchinov sobre a relação existente entre os sistemas ideológicos complexos (neste caso, o cinema) e a ideologia do cotidiano (o processo de aprendizagem). No plano imagético, o letreiro com o nome “Geografia” (que aqui se refere à área de estudo, à disciplina devidamente institucionalizada) é substituído imediatamente pelo rolo de filme (fig. 6), um dos signos mais discerníveis da linguagem cinematográfica; e só então vemos um mapa (fig. 7), por sua vez o signo por excelência da Geografia enquanto disciplina. Em outro exemplo, as doenças físicas a que Salvador se refere são representadas por esqueletos e imagens em raio-x, figuras associadas à Medicina e às questões da saúde.

Neste caso, vemos como o narrador se utiliza da mídia ilustração para reforçar o significado de seu discurso, e a utilização da voz *off* reforça o distanciamento narrativo do protagonista, evento infrequente em *Dor e glória*. Nesta sequência em que Salvador elenca suas mazelas físicas, um maior distanciamento “permite ao espectador tomar uma atitude distanciada e objetiva” (ROSENFELD, 2004, p. 25) e absorver as informações repassadas pelo protagonista.





Figuras 6 e 7: intermedialidade em *Dor e glória*: a narrativa recorre a ilustrações que reforçam o sentido discursivo, e a ilustração de um rolo de cinema se dissolve em um mapa da Espanha.

Outros processos de referências intermidiáticas serão analisados posteriormente, no capítulo destinado mais especificamente à análise do objeto. Pretendemos, por ora, lançar um olhar sobre os estudos de intermedialidade, fazendo um recorte para entrever como eles se manifestam no caso de *Dor e glória*.

Isso feito, é o momento de nos voltarmos às discussões relativas ao dialogismo e ideologia, que fornecerão ainda outras ferramentas analíticas para compreender as sobreposições entre ficção e realidade existentes em nosso objeto.

1.2 O discurso sob tensão: dialogismo e intertextualidade

O termo *dialogismo* foi cunhado no âmbito do círculo de estudos estabelecido em torno do filósofo russo Mikhail Bakhtin e de suas análises sobre o processo constitutivo da linguagem. O conceito de dialogismo nos é especialmente importante: ele conversa diretamente com outras categorias de nosso interesse - como intermedialidade e metaficção - e, em *Dor e glória*, são extensos os instrumentos intermidiáticos, dialógicos e metaficcionais empenhados na narrativa.

Uma das obras com as quais *Dor e glória* constrói um contato dialógico é *8 ½* (1963), do diretor italiano Federico Fellini. Além de diversos elementos em comum no plano da história, como a presença de traços autobiográficos (ambos os protagonistas são diretores de cinema em crise, espécies de alter ego dos diretores de fato); e do discurso (a estrutura

narrativa fragmentada, não linear, o frequente uso de elipses e analepses), uma menção direta a *8 ½* em *Dor e glória* ocorre no momento em que Mercedes (Nora Navas), assistente de Salvador, trabalha em uma escrivaninha; atrás dela, em segundo plano, um cartaz de *8 ½* é visível (fig. 8)



Figura 8: Mercedes trabalha em seu computador; em segundo plano, é visível o cartaz de *8 ½*, de Fellini.

Como dissemos, o filme de Fellini lida com temas semelhantes ao longa de Almodóvar. Guido (Marcello Mastroianni) é um diretor de cinema de meia-idade que passa por uma crise criativa, que o impede de finalizar o roteiro e começar as gravações de seu novo filme. Ao longo de *8 ½*, Guido lida com uma série de questões que o atormentam - problemas em seu casamento, constantes memórias de sua infância, suas relações com outras mulheres, as dores provocadas pelo processo criativo - em uma narrativa que, como é comum na filmografia felliniana, muitas vezes confunde o que é real e o que é ficcional, o que é sonho e devaneio de fato concreto.

Um exemplo de como realidade e ficção se confundem nos filmes de Fellini pode ser encontrado na protagonista de *Julieta dos espíritos* (1965). Entediada com a vida mundana que leva como dona de casa, Julieta encontra nas fantasias e nos sonhos uma maneira de escapar ao ócio dos dias. À medida que o filme avança, Julieta passa por situações cada vez mais extravagantes e absurdas, que nada têm de cotidianas, e torna-se cada vez mais difícil para o espectador distinguir o que está acontecendo faticamente com a mulher e o que é mera invenção ou delírio de sua imaginação; essa confusão é reforçada, por exemplo, pela

frequência com que Julieta declara ter sonhado com outras personagens do filme, trazendo-as para dentro de sua ambiguidade fantasiosa.

Em *Cidade das mulheres* (1980), por sua vez, o personagem interpretado por Marcello Mastroianni mergulha em um mundo onírico povoado apenas por mulheres; mais do que lançar dúvida acerca da realidade dos fatos que sucedem a Snàporaz, o filme mergulha sem hesitação na intimidade do homem, desvelada ao espectador por meio de um sonho que ocorre enquanto ele cochila durante uma viagem de trem.

De maneira semelhante ao que ocorre em *Dor e glória*, em diversos momentos de *8 ½* nos questionamos se assistimos ao filme de Guido ou ao de Fellini.

Tomemos como exemplo a conversa que Guido tem no spa com o personagem de Jean Rougeul, jornalista, crítico de cinema e diretor francês que interpreta uma versão ficcionalizada de si mesmo. Após uma primeira leitura do roteiro inacabado de Guido, Rougeul responde com uma crítica ácida que, de uma maneira paródica e autoconsciente, é completamente aplicável ao próprio *8 ½* :

em uma primeira leitura, é evidente que o filme não possui um conflito central, ou premissa filosófica, se me permite... o que transforma o filme em uma série de episódios gratuitos, talvez até divertidos devido ao seu realismo ambíguo. Faz a gente perguntar qual a intenção do autor. Fazer-nos pensar? Nos assustar? Desde o começo, a ação revela uma pobre inspiração poética. Perdoe-me, mas esta deve ser a mais patética ilustração de que o cinema está irremediavelmente atrás das outras artes em, pelo menos, cinquenta anos (*8 ½*, 1963).

Está, aqui, tematizada a autorreflexividade narrativa também existente em *Dor e glória*. Fellini ri de si mesmo e joga com o espectador ao falar ao mesmo tempo sobre o filme de Guido e sobre *8 ½* na própria narrativa de *8 ½* - e, deve-se ressaltar, nos primeiros minutos do filme, antecipando elementos que só serão revelados ao longo da projeção. Não é possível, como dissemos, distinguir onde começa o filme de Guido e termina o de Fellini: *8 ½* se caracteriza precisamente como uma narrativa episódica, baseada em memórias e devaneios, que confundem os acontecimentos concretos da vida de Guido com cenas e ensaios de seu filme e com sonhos do diretor (o “realismo ambíguo” a que se refere o crítico). O cinema é, aqui, problematizado enquanto arte e indústria: falta a Guido a inspiração que ele tanto almeja, e ao mesmo tempo os produtores e financiadores do filme o pressionam para começar as gravações. O longa que Guido filma (ou gostaria de filmar) poderia ser o próprio *8 ½*.

A partir da referência a *8 ½* em *Dor e glória*, Almodóvar resgata algumas das obsessões estéticas e temáticas presentes no filme italiano, retrabalhando-as e produzindo significações que mantêm um diálogo constante com a obra mencionada. Os sentidos produzidos, aqui, se sobrepõem como um fértil terreno resultante da alocação de sedimentos distintos ao longo do tempo.

Utilizamos *8 ½*, um filme que analisaremos com mais cuidado adiante, como maneira de iniciar as discussões acerca do dialogismo. Em termos gerais, o dialogismo se refere ao fato de que os enunciados não existem (nem podem existir) de forma individual, isolada, imune a influências externas: eles são sempre coletivos, refletindo e refratando enunciados que lhes são anteriores e fazendo exercer sua influência sobre os posteriores, constituindo-se como elos em uma cadeia de comunicação discursiva. Os diálogos que permeiam todas as relações sociais não são, conforme o linguista, entidades apartadas do todo em que se encontram; o próprio discurso e consciência são fenômenos socioculturais e fogem do mito da individualidade. Bakhtin estuda a linguagem não como um sistema imutável e rigidamente determinado por regras, mas como uma unidade orgânica que ganha vida através do enunciado:

a orientação dialógica, coparticipante, é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista. Somente sob uma orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conserva uma tensa relação racional (BAKHTIN, 2010, p. 73).

Como afirma Robert Stam em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, a abordagem bakhtiniana enfatiza “a *parole*, a emissão, o discurso vivido e partilhado por seres humanos em interação social” (STAM, 1992, p. 30). Aqui, é colocada em primeiro plano o que Valentin Volóchinov, um dos integrantes do Círculo de Bakhtin, (2018, p. 117, grifo nosso) considera “a verdadeira substância da língua”, que

não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. *A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.*

Encarar a linguagem enquanto modelo desprovido de uma função comunicativa é negar a essência mesma do sistema linguístico; já que “a língua é deduzida da necessidade do homem de autoexpressar-se, de objetivar-se” (BAKHTIN, 2003, p. 270).

O conceito de dialogismo foi exaustivamente analisado, reelaborado, revisitado e interpretado. Uma das contribuições relevantes aos estudos bakhtinianos foi realizada pela filósofa e crítica búlgara Julia Kristeva. Em seu *Introdução à semiótica*, a autora contrapõe a visão mecanicista adotada pelos formalistas à abordagem de Bakhtin, que quebraria as correntes de uma análise centrada apenas no texto e na forma para perceber as conexões estabelecidas entre as diferentes produções textuais. A autora diz que “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade” (KRISTEVA, 2005, p. 71).

Intrinsecamente ligado ao dialogismo, o termo *intertextualidade* se refere ao fato de que, no texto poético (na literatura, no cinema), o significado remete a outros significados discursivos; assim, fica mais ou menos visível na tessitura textual a presença desses outros discursos: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 2005, p. 68); a relação estabelecida entre *Dor e glória* e *8 ½* torna-se, aqui, ainda mais evidente.

A intersubjetividade que Kristeva menciona corresponde à relação entre autor e leitor/espectador, ou produtor e receptor; um eixo horizontal que cruzaria com o eixo vertical da intertextualidade. Entretanto, há que se considerar que ambos o autor e o eixo vertical são projetados no processo de recepção, a partir da ação do leitor/espectador, como elabora Marcio Renato Silva (2003, p. 214-215): “há, apenas, o leitor e a obra, de cuja interação surge o texto”. Para retornar a Kristeva (2005, p. 68): “o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”.

Há muito se estabeleceu um contato entre as discussões de intertextualidade e a intermedialidade, que acabamos de discutir. Conforme Clüver, intertextualidade e intermedialidade são fenômenos que coexistem, e uma distinção clara de ambos é menos um reflexo identificável das relações estabelecidas entre os diferentes textos artísticos e mais uma categorização que serve a propósitos pedagógicos:

pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos

da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático – tanto para a Literatura quanto, freqüentemente, nas outras artes (CLÜVER, 2006, p. 14-15).

O autor, no mesmo texto, chega a ir mais longe ao afirmar que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14). Para ele, os fenômenos de intermedialidade e intertextualidade se sobrepõem principalmente nas referências intermediáticas, em que textos de uma mídia aludem ou evocam textos ou qualidade de uma outra mídia (CLÜVER, 2007); os intertextos presentes em qualquer texto, baseados em qualquer mídia, contêm sempre referências a textos baseados em outras mídias. Ora, para Bakhtin, os discursos estão sempre em constante diálogo com outros discursos. A ideia de um texto “puro”, que a nada alude, que nada cita ou referencia, sem fontes ou inspiração, não é nada além de ilusão, uma concepção deveras formalista: “o falante não é um Adão e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro” (BAKHTIN, 2003, p. 300) de outras vozes.

1.2.1 O discurso enquanto potência criativa: ideologia do cotidiano

O que se conclui dessas considerações iniciais é que a linguagem é, desta forma, um sistema dinâmico, em constante mutação, e as línguas “transformam-se constantemente sob a pressão do uso cotidiano” (STAM, 1992, p. 32). É essa característica que transfere à linguagem seu poder ideológico; há, entre linguagem e ideologia, uma relação de reciprocidade (VOLÓCHINOV, 2018); através da linguagem se deixam ver relações de poder, de opressão, hierarquizações e segmentações. E é também através dela que tais dinâmicas sociais podem ser questionadas, problematizadas e subvertidas.

Aqui, é necessário um breve parêntese para esclarecer a noção de ideologia que será referida ao longo do presente trabalho. Conceito ardiloso e por vezes obscuro, exige-se que se faça uma delimitação teórica clara para evitar má interpretações ou confusões acerca de sua aplicação. O sentido geral que a palavra adquire neste trabalho - embora, pela natureza própria do conceito, outras significações também possam sempre ser possíveis - é apontado por Terry Eagleton em seu *Ideologia*:

diz respeito a ideias e crenças (verdadeiras ou falsas) que simbolizam as condições e experiências de vida de um grupo ou classe específico, socialmente significativo. [...] “Ideologia” aproxima-se aqui da ideia de uma

“visão de mundo”, embora se possa afirmar que as visões de mundo se ocupam, de maneira geral, com assuntos fundamentais (EAGLETON, 1997, p. 39).

As questões entre linguagem e ideologia são examinadas mais detidamente por Valentin Volóchinov em seu *Marxismo e filosofia da linguagem*. Segundo o autor, a língua é o *fenômeno ideológico por excelência*: é por meio dela que nos constituímos enquanto sujeito; que delineamos nosso espaço no mundo; que transmitimos aos outros nossos desejos, avaliações e frustrações; que reconstruímos a história de nossas experiências e a trajetória traçada por cada um de nós ao longo do tempo: “a palavra participa literalmente de toda interação e todo contato entre as pessoas: da colaboração no trabalho, da comunicação ideológica, dos contatos eventuais cotidianos, das relações políticas, etc.” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 106). Não que isso signifique que todo e qualquer enunciado será necessariamente ideológico; afinal, como afirma Eagleton, “o mesmo fragmento de linguagem pode ser ideológico em um contexto e não em outro; a ideologia é uma função da relação de uma elocução com seu contexto social” (EAGLETON, 1997, p. 22); o uso da linguagem por determinados sujeitos ou instituições humanas é que de fato vai apontar para a aplicação ideológica da linguagem.

Ora, considerando que os discursos são sociais e, portanto, ideológicos, a abordagem de Volóchinov e do Círculo de Bakhtin alerta para o fato de que a própria consciência é matéria assentada sobre discursos coletivamente edificadas: “a consciência individual é um fato socioideológico: sem seu conteúdo semiótico, ideológico, ela não existe” (STAM, 1992, p. 30). É através das trocas dialógicas sociais, portanto, que a consciência ganha vida; o discurso interno, fundamentado em camadas de material semiótico socialmente construído, é traduzido em discurso externo, que exerce sua influência sobre o mundo.

Ora, a consciência individual é, naturalmente, constituída sobre as bases desse discurso interno. Considerando que os discursos são sociais e, portanto, ideológicos, a abordagem bakhtiniana alerta para o fato de que a própria consciência é matéria assentada sobre discursos coletivamente edificadas: “a consciência individual é um fato socioideológico: sem seu conteúdo semiótico, ideológico, ela não existe” (STAM, 1992, p. 30). É por meio das trocas dialógicas sociais, portanto, que a consciência ganha vida.

Mesmo o monólogo interno que cada um de nós mantém no nível da consciência, considerado o símbolo máximo da individualidade, o último resquício de solidão e gênio do homem, é socialmente orientado: “o mundo interior e o pensamento de todo indivíduo

possuem seu *auditório social* estável” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 205, grifo do autor), e é nesse espaço coletivamente constituído que elaboramos nossas argumentações, motivações e emoções individuais. Em *Dor e glória*, acreditamos que as personagens são norteadas pelo extravasamento organizado - característico da ficção, como já mencionamos - e coletivamente construído das ficções que as constituem.

Conforme Volóchinov, o sistema fala-linguagem não se esgota no sistema abstrato e arbitrário de formas linguísticas, mas se concretiza a partir da interação social entre o sujeito que fala e seu(s) destinatário(s). A palavra e, conseqüentemente, os discursos externos – e aqui estamos nos referindo aos enunciados verbais, textuais, audiovisuais, etc. que servem de base à conversa cotidiana, às reuniões de trabalho, às apresentações científicas, às obras artísticas –, baseados em discursos internos que são ideológicos e sociais, não existem de forma isolada; eles *se relacionam de maneira dialógica com outros enunciados*: “o enunciado como tal é inteiramente um produto da interação social” (VOLÓCHINOV, 2014, p. 216). Pressupõe-se a existência da relação entre um *eu* e um *outro* – um vínculo tensional e intertextual em que não existem simples referências ao discurso alheio, mas uma influência mútua e constante que permeia toda a estrutura do diálogo ou da construção literária (ou narrativa): “o eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 1992, pág. 17).

Assim, o indivíduo é constituído desta miríade de vozes que o precederam, com as quais ele convive e das quais não pode escapar – pois elas são elementos basilares da expressão do eu; vozes que são constantemente tensionadas, questionadas e modificadas através de minha conexão com o outro.

O que temos no momento, conforme estabelecido por Volóchinov e Bakhtin, pode ser resumido pelo seguinte: todo e qualquer tipo de discurso é um ato ideológico e social; mesmo a consciência individual, por muitos encarada como o arquétipo da modernidade, o derradeiro refúgio da criação e da individualidade, é constituída enquanto espaço coletivo, pois baseada na palavra - que, por sua vez, como vimos, é o fenômeno ideológico exemplar. Para Volóchinov, a palavra se configura como o exemplo máximo de signo ideológico precisamente por ser, antes de sua utilização concreta, neutra. Ora, qualquer outro signo ideológico - uma imagem religiosa, por exemplo, ou uma bandeira de determinado país ou brasão familiar - aponta inequivocamente para um determinado campo ideológico - a não ser que passe por um longo e complexo processo de ressignificação. A palavra, pelo contrário, caracteriza-se por sua neutralidade inicial: posso utilizar precisamente os mesmos termos

para defender o posicionamento *x* ou o argumento *y*, ainda que *x* e *y* representem pontos de vista completamente opostos. Os discursos antagônicos podem se diferenciar pela escolha deste ou daquele tom; desta ou daquela disposição de palavras e frases; mas as palavras podem ser literalmente as mesmas - ainda que tratemos, aqui, de um cenário hipotético que dificilmente é verificado na vida cotidiana.

Esses discursos estão em constante tensão, diálogo, embate, simbiose entre si: não há a possibilidade de uma determinada disposição completamente original de palavras; a palavra é sempre um ato social, uma predisposição ao outro, implicando necessariamente, mesmo no monólogo ou na leitura solitária, uma *atitude responsiva*: “ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 205).

Na filosofia da linguagem desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin, os discursos se agrupam em diferentes gêneros. Da mesma maneira como a literatura, o cinema se enquadraria nos chamados *gêneros secundários* do discurso, ou gêneros complexos, que “surtem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado [...] – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 263). Em complementaridade, os gêneros primários ou simples são enunciados vinculados à realidade concreta, como a réplica do diálogo cotidiano ou a carta privada. É interessante perceber que, no filme que aqui analisamos, os gêneros complexos (os filmes, os livros, a ficção enfim) são utilizados como matéria prima para os gêneros cotidianos, como o diálogo e o falar de si, em um movimento contrário ao que aparentemente (pois se trata de um fluxo não tão definido como pode parecer inicialmente) vemos na vida cotidiana. Robert Stam menciona uma abordagem translinguística dos gêneros do discurso, que põe os próprios gêneros em diálogo, em embate e tensão entre si.

Na análise filmica, isso significa uma atitude analítica que relaciona “os gêneros primários do discurso - conversas em família, ou entre amigos, encontro casual, diálogo entre patrão e empregado, discussões em sala de aula, brincadeiras de festa, ordens militares - com sua mediação secundária cinematográfica” (STAM, 1992, p. 68).

Tais considerações sobre a natureza da língua são essenciais para a análise que propomos. Partimos da noção principal de que as personagens de *Dor e Glória* se constituem enquanto *discursos dos outros* - e aqui a palavra *outros* atinge múltiplos níveis narrativos. Outros no sentido de outras personagens: como Federico, por exemplo, cuja história nos é contada *sob o nome de um outro*, Marcelo, e *por um outro*, Alberto (e veremos como essa construção de personagens por vozes outras é frequente no filme); no sentido de outras

narrativas: em *Dor e glória*, as personagens têm sua história contada por meio do contato com a arte e a ficção. Tomemos como exemplo a mãe de Salvador: apenas no final da exibição descobrimos que quase tudo o que conhecíamos sobre sua personagem se tratava de ficção, uma Jacinta metaficcional que se situa no meio termo, num ponto de encontro e indecisão, de rememoração e invenção, entre a criação artística e as reminiscências do filho diretor. Conhecer, portanto, a natureza desses discursos é essencial para a compreensão do presente trabalho e do próximo conceito que vamos apresentar, tão caro a nossos intentos: a *ideologia do cotidiano*.

A noção de ideologia do cotidiano foi desenvolvida por Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*. Acreditamos que é esse conceito, em conjunto com a ideia de *política dos amadores* estabelecida por Ranciére, que serve como a bússola moral e ideológica das personagens de *Dor e glória*.

Em seu estudo acerca da natureza coletiva do enunciado, Volóchinov defende que a consciência enquanto *vivência interna*, enquanto uma potencialidade expressiva e criadora reservada somente ao sujeito individual, representa apenas uma parte muito ínfima de sua existência, um “pequeno acontecimento social” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 212). É a partir do momento em que nos expressamos, em que a consciência é socialmente objetivada, coletivamente orientada, em que ela entra em contato com a arte, a ciência, e a moral, que se configura como um poder de fato, como um instrumento concreto capaz de penetrar nas organizações e estruturas que sustentam uma sociedade.

Temos, portanto, de forma genérica, dois estados de consciência, conforme estabelecidos por Volóchinov: a vivência interna (ou vivência da vida ou, como chamaremos a partir de agora, apenas vivência), e a vivência externa, ou expressão socialmente realizada. Segundo o autor, a expressão realizada exerce uma espécie de influência sobre a vivência de cada um de nós, a ponto de afirmar que nossa individualidade, longe de se configurar como manifestação de fato de características intrínsecas e pessoais, é reorganizada pela situação social concreta que nos rodeia: “*não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão*” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 212-213, grifo do autor).

Em *Dor e glória*, isso se traduz na maneira como a experiência vivida de grande parte das personagens ganha forma apenas quando condicionada à arte, a outras ficções organizadas no tecido filmico, em um movimento metaficcional. Tomemos como exemplo a relação entre Salvador e Federico e o diálogo entre os dois após este comparecer a uma

exibição de *O vício*. Conhecemos o conturbado relacionamento entre os homens por meio de uma peça ficcional - o monólogo escrito por Salvador -; ao rememorar sua história com o diretor, Federico utiliza como base de sua história os filmes que o amante fez ao longo dos anos: “cada um deles continha uma parte de minha vida” (DOR E GLÓRIA, 2019), diz. Para Federico, as reminiscências enquanto fatos concretos, os áridos dias da realidade, que envolvem o sofrimento mútuo do casal e o vício em heroína, importam menos que sua versão ficcionalizada e revisada nos filmes do antigo amante. Como uma história confusa demais para ser compreendida em simultâneo ao desenrolar dos dias, o que resiste em meio ao decurso do tempo são as releituras, a reinterpretação ficcional do que foi vivido, que no caso das personagens de *Dor e glória* ganha maior concretude que os fatos históricos. As possibilidades enunciativas de expressão do eu são, portanto, condicionadas mais pelas experiências ficcionais, e menos pelas concretas, das personagens do filme. Retornaremos adiante às questões envolvendo toda a sequência de encenação de *O vício*.

A essa ligação existente entre a vivência e a expressão externa da consciência Volóchinov dá o nome de ideologia do cotidiano. Ela se opõe aos sistemas ideológicos organizados, como a religião e o direito, corresponde aos gêneros primários descritos por Bakhtin e “representa o universo do discurso interior e exterior, não ordenado nem fixado, que concebe todo nosso ato, ação e estado ‘consciente’” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 213).

Ao desenvolver o conceito, Volóchinov afirma que a ideologia do cotidiano fornece o material para os sistemas ideológicos mais complexos (os gêneros secundários), como o direito e a religião, e é por eles influenciada, numa relação constante de interferências mútuas: “esses produtos ideológicos formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica com a ideologia do cotidiano, nutrem-se de sua seiva e fora dela estão mortos” (VOLÓCHINOV, 2014, p. 213). O autor, aqui, se refere aos produtos ideológicos presentes em qualquer sociedade concreta e historicamente situada: as vivências experienciadas individualmente ou em coletividades dos membros dessa sociedade formam o alicerce que vai alimentar as estruturas ideológicas complexas, como o governo, a moral social, os dogmas religiosos, a pedagogia aplicada nas instituições de ensino. Ao mesmo tempo, essas estruturas de organização e poder exercerão sua influência sobre as trocas menores, as miudezas corriqueiras, existentes entre os sujeitos.

Em *Dor e glória*, as personagens estão sujeitas a um sistema semelhante, mas essencialmente distinto: as personagens não apenas estão sujeitas às regras convencionais da narrativa, às pré-determinações do autor; elas são de fato guiadas, norteadas e orientadas

pelos produtos ficcionais que, diegeticamente, as constituem enquanto sujeitos; as regras que regem seus comportamentos e decisões foram estabelecidas pelos livros que leram, os filmes que assistiram, as pinturas com as quais entraram em contato - e é em grande parte na relação com essas obras que elas podem e conseguem contar sua história e falar de si mesmas. Se na ideologia do cotidiano de Volóchinov a expressão do sujeito se adapta às possibilidades oferecidas pelos sistemas ideológicos complexos, em *Dor e glória* a expressão das personagens é ao menos parcialmente orientada pela trajetória ficcional traçada por cada um ao longo de sua vida. Sem essa cartografia individual de ficções vivenciadas, não poderia haver Salvador ou Eduardo ou Federico, pois os fatos concretos que preenchem os dias não bastam, são insuficientes para fornecer as palavras necessárias ao discurso.

Assim, a declaração de Salvador de que para ele seria impossível viver sem o cinema nos parece menos simbólica e mais literal do que pode soar a princípio: sem o cinema, sem a ficção que dá sentido e aponta os significados da vida, se limitam as possibilidades de falar de si - ou seja, limitam-se as possibilidades de existência. É importante destacar que não se trata, aqui, de uma espécie de determinismo, de personagens compostas única e exclusivamente por ficções outras; mas sim de personagens dialógica e indissoluvelmente ligadas a esses outros textos, que já as constituem.

É necessário destacar que acreditamos que, naturalmente, esse fenômeno também ocorre na “vida real”, na realidade social e histórica. Todos nós, enquanto sujeitos sociohistóricos, somos também formados pelas ficções com as quais dialogamos ao longo da vida: das histórias contadas por nossas mães à cama à descoberta da literatura infantojuvenil e do prazer dos clássicos um pouco mais tarde; dos filmes que assistimos com os amigos no cinema, com o interesse amoroso, na solidão da sala vazia; as pinturas e esculturas com as quais nos deparamos em nossa trajetória: tudo isso é ficção, é arte, e é inseparável de quem somos; tornou-se intrínseco, ainda que inconscientemente, à nossa identidade, como um lento processo de sedimentação que une, ao longo dos dias e anos, fatos concretos pelos quais passamos às histórias que lemos e aos filmes que assistimos: “a lembrança não é uma realidade e sim uma operação: não existe lembrança, nós nos lembramos. Nós nos lembramos captando em alguma coisa que nos esteja sendo dada outra coisa que não nos é dada: a significação do passado” (POUILLON, 1974, p. 40).

O nosso ponto é que, em *Dor e glória*, esse processo é colocado no centro das personagens e levado ao extremo - procedimento possibilitado, é claro, pelo próprio mecanismo deliberado de construção da personagem de ficção, considerando “uma das

funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres” (CANDIDO, 2014, p. 64).

Além disso, a constante utilização de referências intermediáticas em *Dor e glória* não é gratuita: já citamos, por exemplo, as referências feitas a *8 ½*, ao *Livro do desassossego* e ao sistema teatro como um todo, elaborando de maneira geral caminhos analíticos possíveis possibilitados pelo contato dialógico e intermediático entre o filme e outras obras e sistemas semióticos. De qualquer forma, seja à luz da ideologia do cotidiano ou da intermedialidade - e veremos como ambas estão aqui relacionadas, dialogando entre si -, as significações produzidas apontam para essa intromissão da ficção na concretude das personagens.

Isso dito, continuemos: essa trajetória pessoal de que falávamos, esse percurso de vivências ficcionais que constituem o sujeito (e, no caso do filme estudado, o determina), para nós o âmago das personagens de *Dor e glória*, mantém íntimo contato com um modo de olhar os filmes defendido por Jacques Rancière em seu *Os intervalos do cinema*. Ao discorrer sobre o conceito de cinema e as várias teorias desenvolvidas para abordá-lo, Rancière defende que *apenas* a teoria não é suficiente para o trabalho de análise fílmica: “não existe qualquer conceito que reúna todos estes cinemas, nenhuma teoria que unifique todos os problemas que eles levantam” (RANCIÈRE, 2012, p. 14-15). É preciso que a pesquisa esteja embebida nessa cartografia individual de que já falamos, desse percurso traçado por cada um de nós por entre as ficções que povoam nossa vida; abandonando completamente qualquer pretensão estruturalista no estudo dos filmes, o autor afirma que

limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é uma arte enquanto é um mundo, que os seus planos e efeitos, que se esvaem no instante da projeção, precisam de ser prolongados, *transformados pela recordação e pela palavra que fazem consistir o cinema num mundo partilhado muito para lá da realidade material das suas projeções* (RANCIÈRE, 2012, p. 14, grifo nosso).

Para Rancière, a maneira de escapar a essa visão engessada e insuficiente dos filmes corresponde a uma atitude política, ideológica (e também teórica) em relação ao cinema: a valorização do amadorismo, desse contato único, profundamente afetivo e subjetivo, que cada um de nós constrói com o cinema. Há aqui o estabelecimento de uma *política dos amadores*, que

afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, viajaram pelo interior do sistema de intervalos que o seu nome constitui e que cada um pode autorizar-se a traçar, entre tal e tal ponto desta cartografia, um itinerário singular que se acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Ora, em *Dor e glória* essa política dos amadores guia a ótica das personagens. Ao falarem de si e dos outros, ao contarem suas histórias, ao trazerem à tona, após anos de repressão, lembranças, dores, mágoas e felicidades passadas, essas personagens recorrem não à concretude dos acontecimentos, mas aos discursos ficcionais que se tornaram mais relevantes que a realidade dos fatos, numa espécie de “cinematografia concebida como tradução imediata do pensamento numa linha própria do visível” (RANCIÈRE, 2012, p. 17) que se traduz em “uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível” (MATIAS, 2019, p. 51).

Essa política dos amadores desenvolvida por Rancière deve ser encarada como uma possibilidade ao mesmo tempo teórica e pragmática; “como uma atitude filosófica que implica pensar que qualquer um pode ser afetado pela experiência estética cinematográfica e transmutá-la, não apenas em pensamento, *mas também em forma de vida; afirmando, assim, o caráter político de tal escolha*” (BLANCO, 2019, p. 22, grifo da autora).

Ao afirmar, como vimos há pouco, que não há uma única teoria possível e totalmente conclusiva para definir o cinema, o autor elabora que a possibilidade de significações possíveis para designá-lo é, acima de tudo, uma homonímia, uma palavra que possibilita a expressão de uma multiplicidade de experiências sensíveis sob uma única denominação que estabelece “que toda homonímia constitui um espaço comum de pensamento, que o pensamento do cinema é aquele que circula nesse espaço, que pensa no seio desses intervalos” (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

É nesse intervalo de experiências estéticas possíveis que se situam as trajetórias ficcionais de cada um de nós e das personagens de *Dor e glória*, em que as ficções dentro da ficção se tornam, num desdobramento metafictional, nas formas de vida de que fala Daniela Blanco.

Por exemplo: o mecanismo narrativo da analepse poderia ter sido utilizado no filme para retratar a infância pobre de Salvador - e de fato é isso que o espectador pensa até, literalmente, a última cena de *Dor e glória*. Neste momento, nos é revelado que todas as sequências envolvendo a infância do protagonista se tratavam de falsas analepses, de ficção; de uma *ficção dentro da ficção*; de, enfim, um instrumento metafictional, um filme dentro do

filme.

Como veremos no capítulo seguinte, filmes situados dentro de outros filmes são frequentes na obra de Almodóvar, mas em *Dor e glória* esse artifício pela primeira vez é ocultado do espectador durante grande parte da narrativa: até a última cena, mantém-se uma ilusão de realidade em que as cenas do passado mantêm-se em um mesmo nível diegético, ou em uma mesma camada de realidade narrativa, em relação ao restante do filme. No caso de *Dor e glória*, as cenas que envolvem o passado de Salvador situariam-se em um mesmo nível diegético da narrativa principal caso se tratassem de analepses, pois seriam provenientes da voz narrativa primeira - isto é, o narrador extradiegético. Com a revelação final de que essas cenas correspondem, na verdade, a *O primeiro desejo*, um filme dirigido por Salvador dentro do filme de Almodóvar, abre-se um novo nível narrativo, o nível hipodiegético: a instância narrativa que controla o relato é alterada do narrador extradiegético para Salvador.

Em *Os intervalos do cinema*, Rancière rememora a cartografia pessoal que construiu ao longo dos anos, a partir dos filmes que assistiu, e como esse contato com a ficção tornou-se tão inconsciente que muitas das lembranças de cenas ou diálogos simplesmente não correspondiam aos filmes concretos - eram ficções misturadas às imagens e sons testemunhados nos filmes:

durante quarenta ou cinquenta anos, enquanto descobria novos filmes e novos discursos sobre o cinema, guardei a memória de filmes, de planos, de frases mais ou menos deformados. Em diversos momentos, confrontei minhas recordações com a realidade dos filmes, chegando mesmo a reequacionar as suas interpretações. Vi de novo *Os amantes da noite*⁷, de Nicholas Ray, para recontrar a impressão fulgurante do momento em que Bowie se encontra com Keechie à porta de uma garagem. Não encontrei. [...] Vi novamente os westerns de Anthony Mann para compreender o que neles me havia seduzido: não só o prazer infantil das cavalgadas pelos grandes espaços, ou o prazer adolescente de perverter os critérios recebidos da arte, mas também a perfeição de um equilíbrio entre as duas coisas. [...] A partir destas errâncias e destes retornos, foi possível cingir o núcleo duro que a expressão 'fábula cinematográfica' significava. Este nome lembra, antes de mais nada, a tensão que está na origem dos intervalos do cinema, a tensão entre arte e história (RANCIÈRE, 2012, p. 17-18).

Esse longo e belo trecho, em que o autor desvela o processo de confluência entre ficção e memória, e de como tal dado é intrínseco à sua identidade, e dela torna-se indissociável (e assim ocorre com todos nós), nos parece muito semelhante à cena de *Dor e glória*, por nós explorada mais detalhadamente adiante, em que Salvador reconta, por meio da

⁷ Lançado no Brasil como *Amarga esperança*.

fala de Alberto, a sua relação com o cinema:

minha ideia de cinema sempre esteve ligada à brisa das noites de verão. Só assistimos filmes no verão. Os filmes eram projetados sobre um muro enorme caiado de branco. Me recordo especialmente dos filmes em que havia água: cachoeiras, praias, o fundo do mar, rios ou nascentes. Só de ouvir o barulho da água, as crianças tinham uma vontade enorme de urinar, e fazíamos ali mesmo, nas laterais da tela. O cinema de minha infância tinha cheiro de urina, jasmim e a brisa de verão. [...] Sob o muro caiado de branco onde eram projetados os filmes de minha infância, eu rezava para que nada ocorresse às protagonistas - mas não consegui, nem com Natalie Wood nem com Marilyn (DOR E GLÓRIA, 2019).

Tanto o texto de Rancière - que, apesar de suas ressalvas, se propõe a construir uma teoria do cinema - quanto o texto ficcional do monólogo de *O vício*, por sua vez inserido no texto ficcional maior de *Dor e glória*, refletem esses percursos individuais que cada um de nós traça com a ficção que nos impregnou a vida ao longo do tempo, alterando-a, ressignificando-a - se não explicando-a ou provendo soluções, ao menos fornecendo ferramentas que nos ajudem a lidar com as agruras deveras concretas do cotidiano.

O arcabouço teórico desenvolvido nesta primeira parte do capítulo - envolvendo os conceitos de intermedialidade, dialogismo, intertextualidade e ideologia do cotidiano - nos fornece, assim, as ferramentas necessárias para analisar as formas de diálogos, contatos, sobreposições e tensões que *Dor e glória* estabelece com outros textos artísticos, sejam eles pertencentes à mesma mídia (cinema) ou de sistemas midiáticos distintos (literatura, cinema, etc.). Ao longo de nossa análise - e mesmo neste capítulo teórico, em que procuramos ilustrar a teoria comentada com exemplos analíticos -, uma ou outra categoria poderá se sobressair, de acordo com as determinações impostas pela narrativa fílmica e pelos textos com os quais o filme entra em contato. É preciso ressaltar, ainda, que os limites entre essas diferentes abordagens analíticas nem sempre é claro e determinado: por vezes um mesmo contato entre obras se configura como dialogismo e intermedialidade.

No caso de *8 ½*, por exemplo, nos apoiamos principalmente no conceito de dialogismo para apontar as significações possíveis produzidas no contato entre as obras; quando mencionamos o *Livro do desassossego* ou o monólogo teatral ficcional *O vício*, as considerações acerca de intermedialidade tiveram especial proveito - e isso se baseia, naturalmente, no fato de que *8 ½* é uma obra fílmica, portanto baseada na mesma mídia que *Dor e glória*, o que não ocorre com os dois outros textos mencionados, um literário e um teatral.

De qualquer maneira, todas essas categorias já convergem para nosso objetivo principal: entender os procedimentos de anuviamento entre os limites que separam ficção e realidade presentes em *Dor e glória*. É por isso que cremos ser importante, neste momento, traçar algumas linhas sobre o conceito de metaficção.

1.3 O texto sabe de si: metaficção e autoconsciência

Longe de se caracterizar como um texto “transparente”, *Dor e glória* se utiliza de elementos metaficcionais para refletir sobre o cinema e o processo de criação artística. De acordo com Robert Stam, o conceito de metaficção abrange “uma arte não-representacional caracterizada pela abstração e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos” (2003, p. 174). Se, em narrativas fílmicas consideradas “realistas”, miméticas, (como o cinema clássico hollywoodiano), a tendência é eliminar ou ao menos obscurecer ao máximo o artefato cinematográfico – oferecendo ao espectador uma obra “transparente”, ilusória, como se as câmeras houvessem flagrado ao acaso uma ação que de fato e incontestavelmente aconteceu de maneira espontânea –, em textos metaficcionais é tornado explícito o caráter construído, deliberado e artificial da obra.

Segundo Patricia Waugh, a metaficção – também designada por termos como reflexividade, autorreferencialidade e antiilusionismo – é um método de escrita ficcional (literária, cinematográfica) “que, de forma sistemática e autoconsciente, chama a atenção para seu *status* como artefato, procurando levantar questões acerca da relação entre ficção e realidade” (1984, p. 2, tradução nossa⁸). Diversos são os procedimentos metaficcionais e as maneiras de construí-los em uma narrativa; no cinema, por exemplo, a inserção de um *filme dentro do filme* – estratégia frequente em Almodóvar, desde *Dor e glória* até, de forma mais explícita, em *Fale com ela*⁹ – e do aparato cinematográfico na narrativa (como a tela do cinema, câmeras, gruas, etc.) são formas metaficcionais comuns; a menção a outras obras de arte, como pinturas, livros e peças de teatro, longe de se caracterizarem como simples “homenagens” gratuitas, muitas vezes revelam também intenções dialógicas e autorreflexivas da narrativa.

⁸ Tradução de: “...which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

⁹ É o filme dentro do filme *O amante minguante*, em que um homem minúsculo venera a vulva de sua amada até enterrar-se por completo no órgão genital.

Para além de apontarem os mecanismos que possibilitam a construção da ficção, os textos metaficcionais sugerem a existência de uma ficcionalidade do mundo concreto, extratextual, ao leitor/espectador (WAUGH, 1984). Se as narrativas são constituídas por *molduras* – as páginas de um livro, a tela do cinema e da televisão – que encerram o discurso, a realidade histórica é percebida por meio de estrutura análoga, ainda que menos objetiva: de acordo com Erving Goffman (1986), percebemos os eventos concretos que nos rodeiam por meio de uma complexa teia de princípios que regem os fatos sociais; mais ou menos individuais ou coletivos, esses princípios, manifestados pela utilização da linguagem, norteiam – e aqui transpomos as considerações de Goffman para o estudo das representações artísticas – a reação compartilhada de um grupo a um determinado filme, por exemplo, ou a resposta individual e única de uma pessoa a uma situação da vida cotidiana.

Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*, aponta para essa impossibilidade de uma factualidade pura, de uma objetividade plena que nos permitiria um acesso totalmente empírico à concretude dos fatos, mesmo aos mais simples, que poderiam ser transmitidos em poucas e determinadas palavras: “temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional” (BERNARDO, 2010, p. 15).

Se tivéssemos a capacidade de perceber a realidade histórica de maneira completamente objetiva, assumindo-a como uma verdade incontestável e irrefutável, poucas discordâncias, embates, tensões e criações haveriam, pois “nem as experiências históricas ou as ficções literárias [*ou cinematográficas*] deixam de ser mediadas ou processadas, ou são tampouco não-linguísticas ou, como os modernistas afirmariam, são ‘fluidas’ ou ‘aleatórias’” (WAUGH, 1984, p. 30, tradução nossa)¹⁰. A ficcionalização da “vida real”, por nós percebida por meio dessas molduras individuais e coletivas, é inerente à existência.

Os procedimentos metaficcionais possibilitam, assim, a quebra – ou ao menos o desanuviamiento – dessas molduras que separam a ficção da realidade; como afirma Linda Hutcheon em seu *Poética do pós-modernismo*, “tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação” (1991, p. 127), pois mediadas pela linguagem, esse sistema “onipresente na vida social, seja sob a forma de discurso interno, seja como texto escrito” (STAM, 1992, p. 31). Assumimos, aqui, uma concepção bakhtiniana da linguagem: para Bakhtin, a linguagem não é um sistema estável e imutável de signos, mas um organismo vivo que respira por meio da interação verbal, do discurso partilhado enquanto

¹⁰ Tradução de: “...neither historical experiences nor literary fictions are unmediated or unprocessed or nonlinguistic or, as the modernists would have it, ‘fluid’ or ‘random’...”.

“acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados. Desse modo, a interação discursiva é a realidade fundamental da língua.” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 218-119).

Em *Dor e glória*, são vários os elementos metaficcionais rapidamente identificáveis: o fato do cinema (enquanto instituição, enquanto obra individual, enquanto modo de se relacionar com o mundo) ser tema central do filme; a existência de *Sabor* e *O primeiro desejo*, filmes dentro do filme; a constante menção intertextual a outras obras artísticas - a “intertextualidade - através da paródia, do pastiche, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural - integra os processos metaficcionais” (BERNARDO, 2010, p. 42-43); são abundantes, dizíamos, as ferramentas metaficcionais encontradas ao longo do filme. Vamos nos deter, entretanto, a um dos aspectos citados por Gustavo Bernardo e que é constantemente explorado nas obras de Almodóvar: a paródia.

A paródia está presente na filmografia do diretor, por exemplo, enquanto uma atitude adotada em relação a outras obras. É o caso de *Tudo sobre minha mãe* (1999), em que o próprio título da obra estabelece uma relação intertextual paródica com *All about Eve* (1950) (*Tudo sobre Eve*, em tradução livre, no Brasil lançado oficialmente como *A malvada*): Almodóvar incorpora o título do filme de Mankiewicz, estabelece com ele um jogo dialógico, para reverter seu significado: se, em *A malvada* (*All about Eve*), o título nos adianta uma revelação vilanizadora acerca da protagonista (recordemos que, no princípio do filme, Eve nos é apresentada como uma pueril e angelical fã maravilhada pelo talento de sua ídola, e só ao longo da história conhecemos suas pérfidas e reais intenções), no filme de Almodóvar ele aponta para uma dúvida e imprecisão que caracterizam o estado de luto de Manoela (Cecília Roth) após a morte do filho e sua errante busca por Lola (Toni Cantó).

Voltemos a *Dor e glória*. Logo no início do longa, Salvador é convidado para uma sessão especial de *Sabor* na Filmoteca Espanhola, em Madri, trinta e dois anos depois do lançamento original do controverso filme, que alavancou sua carreira. Junto a Salvador, Alberto, protagonista do filme, também é chamado para um debate com o diretor após a sessão. Toda a sequência envolvendo a sessão especial de *Sabor* envolve elementos em que Almodóvar parodia sua própria filmografia. O cartaz do filme é, com sua estética *kitsch*¹¹

¹¹ Abraham Moles (2001, p. 28) traça um cenário histórico do desenvolvimento do *kitsch*, definindo-o como um “movimento permanente no interior da arte, na relação entre o original e o banal. O *kitsch* é a aceitação social do prazer pela comunhão secreta com um ‘mau gosto’ repousante e moderado”. Aplicado ao fazer artístico, “é uma mistura divertida de vários elementos, geralmente com o único propósito de ornamentação. Sobrepõe materiais, estilos artísticos, cores e estampas de uma forma harmônica e irreverente. [...] É a ideia do *so-bad-it’s-good*” (BELTRÃO, WAECHTER, 2008, p. 36).

erótica, uma releitura cômica dos cartazes dos filmes do diretor dos anos 1980 e 1990, como *Labirinto de paixões* (1982) e *A lei do desejo* (1987). A história em torno da produção e da reexibição de *Sabor* parodia, ainda, elementos factuais e autobiográficos: em *Dor e glória*, Salvador menciona seu descontentamento com a interpretação de Alberto em *Sabor* à época do lançamento do filme (embora, como veremos adiante, admita em seguida que uma visita mais recente ao longa lhe rendeu opiniões um pouco mais favoráveis à atuação do colega): “o desgraçado nunca fez o personagem que eu havia escrito”, desabafa Salvador (DOR E GLÓRIA, 2019).

A declaração é bastante semelhante a um comentário do próprio Almodóvar em relação ao trabalho de Eusebio Poncela, que interpretou o também cineasta Pablo Quintero, em *A lei do desejo*: gostaria de ter aproximado mais a personagem do meu modo de viver, que ela fosse mais animada e que sua dinâmica criativa fosse mais vital. Mas tive um problema com Eusebio Poncela que me impediu de levar a personagem até onde eu desejaria” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 92). O número de anos que se passaram desde o lançamento de *Sabor* também não nos parece um dado inócuo: trinta e dois anos. Considerando a data de lançamento de *Dor e glória*, um olhar lançado 32 anos em retrospecto na carreira de Almodóvar nos levaria ao 1987 de *A lei do desejo*. Salvador e Alberto não comparecem à exibição de *Sabor*; num desenlace cômico e absurdo, o diretor e o ator resolvem ligar para a Filmoteca e respondem por telefone, enquanto se drogam, às perguntas da plateia atônita. A sequência parece lançar um olhar irônico - numa “combinação de homenagem respeitosa de ‘torcer o nariz’ irônico” (HUTCHEON, 1989, p. 49) - à reunião entre Almodóvar e Carmen Maura na mesma Filmoteca Espanhola em Madri para uma exibição especial do mesmo *A lei do desejo*.

Na paródia - que, como vimos, configura-se como fenômeno metaficcional -, o que já foi dito é revisitado sob uma nova perspectiva, que põe em cheque os sentidos prévios, reelabora e reescreve o que já ocorreu, num processo que “deve recriar a linguagem, parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada” (BAKHTIN, 2002, p. 161). Se *O primeiro desejo*, o filme que revisita a infância de Salvador, representa para o diretor ficcional a oportunidade de lidar com acontecimentos passados, *Sabor* é também um mecanismo por meio do qual o deveras factual Almodóvar dá novos significados a acontecimentos do passado, num entrelaçamento entre o vivido e o criado.

Estamos cientes que lidamos, aqui, com dados extrafilmicos diretamente ligados às discussões sobre autobiografia e autoficção, conceitos que serão abordados adiante; devem,

portanto, sempre ser lidos com cautela. Destacamos o episódio de *Sabor* numa tentativa de ilustrar o fato de que, “nas narrativas metaficcionais, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele, e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção” (KOBS, 2006, p. 30).

Estão dispostos aqui, num mesmo nível, diferentes agentes e eventos reais e ficcionais que se confundem, resultando numa quebra do limiar que permite a nítida distinção entre o real e a ficção: Salvador e Almodóvar, *Sabor* e *A lei do desejo*, *O primeiro desejo* e *Dor e glória*, aqui postos enquanto dualidades para fins meramente didáticos, são diferentes atores neste jogos de múltiplos espelhos, e a figura concreta do autor é tão criação quanto o filme que produziu: “esse processo, tensionando as relações entre realidade e ficção, estabelece um jogo cujo objeto é a autoria. O nome do autor real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é o personagem quem assume essa função” (KOBS, 2006, p. 30).

Acreditamos, por fim, que em *Dor e glória* esses procedimentos metaficcionais já mencionados estão inseridos em um contexto *dialógico* e *intermediático*. O filme é construído não apenas pela “história de Salvador”; antes, a história do realizador é contada por meio das *histórias dos outros*, e todas elas são *intermediadas pelo fazer artístico em diferentes mídias*, em um processo que embaralha as relações entre o *eu* e o *outro*, entre a *ficção* e a *realidade*. Federico, a mãe, Alberto, Enrique: são fragmentos de outros que são recuperados, remodelados, ressignificados por meio da arte e no discurso do narrador para formar o quebra-cabeças da vida do protagonista, numa teia metaficcional intermediática e dialógica.

Estamos interessados precisamente nesses pontos de indefinição entre a realidade diegética da personagem e as ficções que as constituem, e em como a narrativa de *Dor e glória* joga com e problematiza essa constante indecisão entre a concretude da vida e a fabulação ficcional, apontando para a impossibilidade, na vida das personagens e de todos nós, de uma vida vivida de maneira completamente objetiva, uma vez que “tanto a ‘realidade’ quanto a ‘verdade’ estão atreladas a um sujeito cognitivo, aquilo que costumamos chamar de ‘realidade’ ou ‘verdade’ só pode ser entendido a partir de consensos construídos intersubjetivamente em torno de conteúdos mutáveis e negociáveis” (VERSIANI, 2005, p. 29).

2 Identidade e memória no fluxo das narrativas de si

Desenvolvemos, até o momento, considerações que giraram em torno dos conceitos de intermedialidade, dialogismo e metaficção, que nos ajudam a perceber as referências metaficcionais e intertextuais que o filme de Almodóvar constrói tanto com outros sistemas midiáticos quanto com outras obras específicas, embarçando os limites entre ficção e realidade em um movimento que vai *de dentro para fora da narrativa*: a obra olha para além de si, entra em contato com outros textos, com outros sistemas de representação semiótica, extrapola o princípio e o fim que a delimitariam. Neste segundo momento, levantaremos algumas considerações sobre as escritas de si e a noção de memória, que revelam um movimento narrativo *autoespecular*.

Tanto a autoficção quanto a memória desempenham um papel preponderante em *Dor e glória*: é por meio da memória que as personagens (re)constroem e (re)interpretam as suas histórias e o percurso ficcional que traçaram ao longo de sua vida. Considerada uma narrativa com elementos autobiográficos (ou autoficcionais), as considerações sobre autoficção vão nos permitir delinear os contornos existentes entre a personagem ficcional de Salvador e a pessoa histórica de Almodóvar, revelando mais uma vez a influência que a criação artística e os textos ficcionais adquirem na vida cotidiana, anuviando-lhe os contornos.

Dor e glória é considerado um dos filmes de Almodóvar com maior presença de elementos autobiográficos, o que é reforçado pelo “próprio diretor através de declarações públicas e, sobretudo, [pelas] referências intertextuais que estabelecem, a partir do próprio filme, vínculos explícitos tanto com suas declarações como com filmes anteriores”¹² (MARTÍNEZ-EXPÓSITO, 2021, p. 85, tradução nossa). Em artigo escrito para o jornal espanhol *El País*, o diretor fala sobre a presença de elementos autobiográficos em *Dor e glória* e o fato da crítica apontar o filme como uma obra autobiográfica:

Dor e Glória é um filme baseado na minha vida? Não, e sim, absolutamente. Todos os meus filmes me representam. É verdade que este me representa mais, mas a partir do momento em que começo a escrever sobre uma base conhecida —procedente da realidade, de algo que li no jornal, que me

¹² Tradução de: “el propio director a través de declaraciones públicas y, sobre todo, de las referencias intertextuales que desde la propia película establecen vínculos explícitos tanto con sus declaraciones como con películas anteriores”.

contaram, que testemunhei ou simplesmente um episódio da minha própria vivência— a história começa a encontrar seu verdadeiro caminho (cinematográfico, neste caso) para se transformar em ficção. O resto do trabalho eu faço guiado e impulsionado pela imaginação. E a imaginação não se preocupa tanto com a verdade quanto com a verossimilhança, e com que o resultado seja divertido e emocionante (ALMODÓVAR, 2019).

Está imbuído, no discurso do artista, a indistinção entre o real e o ficcional característica das narrativas de caráter autobiográfico e, mais especificamente, nas narrativas consideradas autoficcionais (falaremos logo em seguida acerca do conceito de autoficção). É interessante que, no mesmo texto, o diretor afirme peremptoriamente: “*Dor e glória* não é autoficção” (ALMODÓVAR, 2019). Mas aqui não cairemos no determinismo da palavra autoral, armadilha tão frequente no caminho dos estudos das narrativas de si¹³: ainda no mesmo texto, o diretor afirma que “Antonio [Banderas] em nenhum momento tentou me imitar, embora tenha meu cabelo, minha casa, minhas cores...” (ALMODÓVAR, 2019), revelando a presença de elementos de seu sujeito histórico, não apenas físicos mas também psicológicos, na personagem ficcional que protagoniza seu filme.

Almodóvar, assim, exprime um elemento típico no âmbito dos estudos da autoficção e autobiografia: a ambiguidade e, por que não, mesmo a contradição que frequentemente banha também os eventos da vida real - afinal, “o equívoco é essencial à existência humana, e tudo o que vivemos ou pensamos sempre tem vários sentidos”, como afirma Merleau-Ponty (1999, p. 233).

Precisamente porque é tão difícil - em alguns casos, tarefa impossível - isolar ficção de realidade, memória de “pura” invenção, os escritos de si carregam uma indefinição, uma fragmentação do sujeito que reinterpreta sempre a própria vida, “numa espécie de recriação dela mesma por meio da memória, porque nós mesmos sofremos transformações ao longo do tempo e, assim, alteramos os nossos repertórios que servem como chave de (re)leitura do passado” (VELASCO, 2015, p. 8). *Reinterpretação*, aqui, não apenas no sentido de *releitura*, mas também de *reencenação*: a vida que é novamente vivida, reencenada e espetacularizada, por meio da ficção. Vale lembrar aqui de Walter Benjamin, no ensaio *O narrador*, ao discorrer acerca da diferença entre a narração e a informação, e de como aquela é banhada por uma indeterminação, uma dúvida que abre a possibilidade de leituras amplas e mais duradouras:

¹³ Não pretendemos, aqui, cair em uma delimitação interpretativa imposta pelo olhar autoral; como afirma Martine Joly, ao comentar a noção de intenção do autor de Umberto Eco, “as noções de autor, de obra e de público (*auctor*, *opus*, *lector*) não são apenas noções de contornos muito delicados, mas que se deslocam também, que também elas são transitórias” (JOLY, 2002, p. 75).

os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação [...]. O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1986b, p. 203).

Trata-se, assim, como falamos, de um movimento autoespecular, de um olhar sobre si mesmo carregado ao mesmo tempo de certezas e de dúvidas, de uma escrita cinematográfica que recorre não apenas à memória e à criação, mas à matéria complexa que surge do emaranhamento entre a história que vivemos e a(s) história(s) que contamos - pois “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2012, p. 58)... acrescentemos, de maneira algo presunçosa, à afirmação de Rancière que a ciência história e as histórias pertencem também ao mesmo regime de mentira, contêm em sua fonte os mesmos germes de ficção, a tendência à fabulação, e por isso mesmo são tantas vezes tão indistinguíveis.

2.1 A identidade do sujeito em crise nos textos autorreferenciais

Aspectos autobiográficos são recorrentes na filmografia de Almodóvar, e por diversas vezes surgem de maneiras mais sutis do que a direta encenação de eventos factuais que tenham acontecido em sua vida. Já mencionamos o episódio em torno do protagonista de *A lei do desejo*; *Tudo sobre minha mãe*, para citar um outro exemplo, está repleto de referências, contatos dialógicos com obras essenciais para a formação pessoal do diretor, como o filme *A malvada* (1950), de Joseph Mankiewicz e a peça *Um bonde chamado desejo* (1947), de Tennessee Williams:

minha sensibilidade está inteiramente no filme [*Tudo sobre minha mãe*], que nesse sentido é tão autobiográfico como um filme sobre um cineasta de La Mancha que acaba de ganhar um Oscar. Além disso, *Tudo sobre minha mãe* fala de como me tornei espectador e de como me tornei cineasta (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 240).

O trecho é sintomático de como, no âmbito das escritas de si, a presença da identidade do autor da obra pode se dar em graus ou níveis, muitas vezes de difícil identificação, que

vão desde a reprodução de eventos que ocorreram de fato até a inserção de elementos menores, relativos à subjetividade do autor - e, nesse sentido, poder-se-ia dizer que todo e qualquer texto tem elementos autobiográficos, embora não cheguemos a adentrar no âmbito desse debate.

As discussões sobre as escritas de si são, assim, amplas e complexas. Para retornarmos ao nosso objeto, o primeiro ponto que deve ser estabelecido é que *Dor e glória* não se caracteriza, de forma alguma, como uma autobiografia: de acordo com Phillipe Lejeune em seu *O pacto autobiográfico*, a autobiografia é “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Conforme Lejeune, a autobiografia pressupõe a existência de um *pacto autobiográfico* entre autor e leitor, que se oporia ao contrato de ficção; o pacto autobiográfico selaria um acordo que garantiria ao leitor que o sujeito do enunciado e o da enunciação têm a mesma identidade, tornando-o “depositário da responsabilidade da crença” (ARFUCH, 2010, p. 53). Tal pacto seria selado pela força do nome próprio: ao falar de si mesmo, o autor estaria assegurando que o que está sendo relatado de fato aconteceu – e, mais do que isso, que aconteceu com ele, aquele que escreve e que narra os eventos, naquelas circunstâncias específicas.

No caso de nosso objeto, o nome do autor e do protagonista da história – Pedro Almodóvar e Salvador Mallo, respectivamente – divergem, enfraquecendo, assim, a possibilidade de construção do pacto autobiográfico. Entretanto, a não-identificação do nome próprio não exclui a presença do caráter autobiográfico de uma obra: segundo afirma Lejeune, nas situações em que não há sinais claros de que o autor possui a identidade da enunciação, o leitor pode presumir que ela exista; “o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

O autor classifica tais textos como *romances autobiográficos*, um modo de escrita de si em que não é possível distinguir de forma tão imediata e clara (em comparação com a autobiografia) os elementos autobiográficos de uma narrativa. Já vimos, aqui, como a presença de elementos autobiográficos em uma obra dificulta o estabelecimento de definições bem estabelecidas entre ficção e realidade: o autor histórico e a personagem ficcional mantêm uma relação de identidade, de retroalimentação mútua, em que é impossível separar

completamente, como ovos em cestos distintos, o que é fato histórico do que é criação ficcional - apenas suspeições são possíveis.

Essa suspeição levantada pelo leitor/espectador “pode variar de um vago 'ar de família' entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor 'cuspido e escarrado'" (LEJEUNE, 2008, p. 25). Ante a inexistência do pacto autobiográfico, o autor propõe que existe, no romance autobiográfico, *um pacto fantasmático* que, nas palavras de Tiago Monteiro Velasco, se caracteriza por ser

uma forma indireta de pacto autobiográfico que convida o leitor a ler esses romances não apenas como ficções, mas também como fantasmas que revelam um indivíduo. O acordo tácito com o leitor se dá com o distanciamento entre o autor, o narrador e o protagonista, por meio da diferença entre os respectivos nomes, bem como por meio de informações paratextuais que corroboram com o caráter ficcional da obra (VELASCO, 2015, p. 3).

É esse tipo de pacto que podemos encontrar em *Dor e glória*. A personagem de Salvador obviamente não compartilha do mesmo nome que Almodóvar; não se trata, aqui, de uma equivalência de identidade completa característica do pacto autobiográfico, conforme estabelecido por Lejeune.

Há, entretanto, outros indícios: a semelhança física entre personagem-protagonista e autor é clara, assim como vários dos eventos retratados ao longo de *Dor e glória* se assemelham a episódios ocorridos ao longo da vida de Almodóvar e referidos pelo próprio diretor (lembremo-nos do já citado episódio da exibição de *Sabor*, que remete a um fato real ocorrido com *A lei do desejo*). Dessa maneira, Pedro Almodóvar, Antonio Banderas e Salvador Mallo se encaram mutuamente, numa espécie de “autorretrato duplo, como um espelho, onde um pode ver no outro suas próprias dores e glórias” (ARAÚJO, 2020, p. 72).

Embora suas ideias forneçam caminhos valiosos na leitura de nosso objeto, nos restringir às considerações de Lejeune em *O pacto autobiográfico* seria, entretanto, impor uma fatal limitação ao presente estudo. Diversas críticas foram realizadas ao trabalho de Lejeune; suas delimitações bastante rigorosas entre autobiografia e ficção, pacto autobiográfico e pacto fantasmático; além da pressuposição de que seria possível uma identidade completa, uma homonímia, entre autor, narrador e protagonista ignoram a descentralização do sujeito instaurada com o pós-modernismo, encarado o autor como uma identidade fixa, estável e una, como um retrato fiel que é possível ser pintado. Além disso, o

estudioso francês parece se basear na crença de que, na autobiografia, é possível o estabelecimento de uma verdade única, objetiva, irrefutável, quando, na verdade - e o ponto central deste trabalho gira em torno disso - a realidade é sempre contaminada pela subjetividade e pela ficção; afinal, a memória é falha - ela omite, inventa, torce e reinterpreta os acontecimentos.

Linda Hutcheon trata dessas questões (e já mencionamos essa discussão brevemente quando falamos sobre metaficção) ao afirmar que ambas a produção historiográfica e a criação ficcional são construções ideológicas (é importante que, neste ponto, nos lembremos também de Volóchinov), seguindo convenções determinadas de seleção, organização e disposição narrativas: “tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149). É a partir dessas considerações que a autora vai desenvolver a noção de *metaficção historiográfica*, que questiona a possibilidade de uma única verdade correspondente à realidade objetiva em uma proposta que “contesta a própria transparência da referencialidade histórica” (VELASCO, 2015 p. 7).

Vejamos o exemplo de *O primeiro desejo*: a narrativa hipodiegética do filme dentro do filme é contada totalmente do ponto de vista de Salvador, que assume o papel de narrador autodiegético. Os fatos de sua infância, o relacionamento que tinha com a mãe, a descoberta da sexualidade: são todos eventos narrados a partir das experiências vividas pela personagem principal. A narrativa situada no nível diegético (ou seja, a própria narrativa de *Dor e glória*), por outro lado, oferece indícios de que os eventos tais quais recontados pelo protagonista podem não ser plenamente confiáveis. Basta recorrermos ao reencontro de Salvador com sua mãe, Jacinta, no hospital, pouco antes da morte da mulher: ali, ao rememorar um sonho em que encontrava uma amiga já falecida, ela questiona a maneira como Salvador sempre retratou os moradores do povoado em seus filmes:

JACINTA: Não me venha com essa cara de narrador. Não, não quero que ponha nada disso em seus filmes. Não quero que meus vizinhos estejam neles, não gosto de autoficção.

SALVADOR: Mas o que você sabe sobre autoficção?

JACINTA: Eu ouvi você explicando em uma entrevista. Meus vizinhos não gostam que você represente elas. Elas dizem que você as trata como caipiras.

SALVADOR: Mãe, o que está dizendo? Não há como eu tratá-las com ainda mais respeito e devoção. Toda oportunidade que tenho, falo de ti e digo que fui educado por você e pelas vizinhas. Devo tudo a vocês.

JACINTA: Elas não gostam (DOR E GLÓRIA, 2019).

O diálogo aponta precisamente para a possibilidade da existência de múltiplas verdades acerca de um mesmo fato: para Salvador, a representação filmica das mulheres de sua infância era justa, tratando-se de uma homenagem digna e honrosa; para a mãe e as vizinhas que cuidaram dele quando criança, entretanto, não passavam de releituras caricatas e reprováveis.

É nesse contexto de desfragmentação do sujeito, de perda das certezas que sustentam a verdade histórica e a concretude dos fatos, que emerge a noção de *autoficção*, referenciada nominalmente em *Dor e glória*. Citada pela primeira vez por Serge Doubrovsky, a autoficção revela uma prática de escrita de si em que há a ficcionalização do sujeito, a constituição de um pacto ambíguo com o leitor (no nosso caso, espectador) e a eliminação das linhas que dividem realidade e ficção. Se, na autobiografia, há a ideia de que a narrativa se baseia na realidade (ainda que a realidade possa, conscientemente ou não, estar contaminada de elementos ficcionais), na autoficção a ficção e a realidade fazem parte de uma mesma matéria heterogênea e fragmentada, em que a narração “não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a ‘nossa’ vida” (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2014. p. 24-25).

No âmbito da autoficção, o pacto estabelecido entre autor e leitor/espectador se torna, como dissemos, ambíguo, “em que se mesclam identidade e não-identidade, veracidade e invenção” (SILVA, 2018, p. 38). Há, nesse sentido, uma deliberada intenção em confundir - ou ao menos em não deixar claro sobremaneira - os limites entre o real e o ficcional. Em sua tese *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, Anna Faedrich elabora um quadro delineando os contratos de leitura existentes na autobiografia conforme proposta por Lejeune, no romance autobiográfico e na autoficção e, atingindo o grau máximo de ficcionalidade, no romance ficcional (fig. 9).

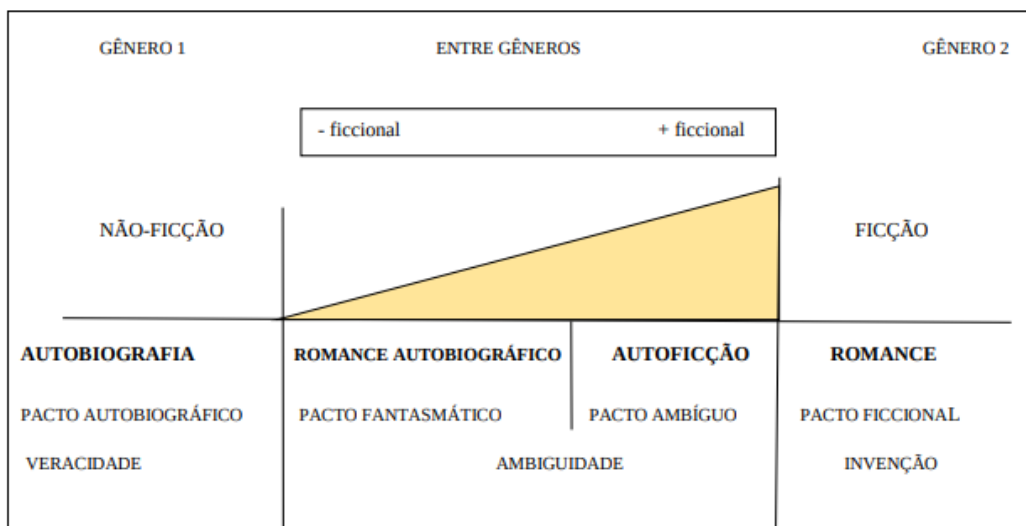


Figura 9: quadro delimitando os diferentes contratos de leitura. Elaborado por Faedrich (2014, p. 125).

Assim, na autoficção, o estabelecimento do pacto ambíguo abre extensas possibilidades para que episódios factuais sejam roteirizados, distorcidos e dramatizados por instrumentos narrativos, resultando em um procedimento narrativo em que “pouco interessa a relação do relato como uma ‘verdade’ prévia a ele, que o texto viria a saciar” (KLINGER, 2012, p. 45).

Para Faedrich, na autobiografia há um movimento *vida*→*texto*, em que se pressupõe certo grau de ficcionalização de eventos que são, de outra forma, assumidos como verdadeiros. Neste caso, assume-se uma sempre presente possibilidade ficcionalizadora no texto na medida que o simples fato de recontar um evento já o impregna de impressões pessoais, subjetividades, falhas de memória e interpretações que vão além da cadeia objetiva factual.

Na autoficção, pelo contrário, haveria um movimento *texto*→*vida*, em que o eu se constrói a partir da ficção, em que os elementos da vida concreta importam não como uma base, um alicerce ao qual deve-se recorrer sempre que for necessário consultar o que de fato aconteceu na vida do autor; mas sim como ponto de diálogo - ao mesmo tempo partida, encontro e chegada - para a criação artística, “potencializando o texto como linguagem criadora” (FAEDRICH, 2016, p. 44), permitindo a inserção de múltiplas vozes no discurso, abrindo espaço para as contradições, as reinterpretações, as releituras e rememorações que caracterizam a vida concreta. Situada em uma espécie de limiar entre o texto autobiográfico e o romance, a autoficção instaura um sujeito narrativo que “não responde plenamente nem ao

eu comprometido das autobiografias nem ao eu desconectado dos romances”¹⁴ (SERRANO, 2008, p. 91, tradução nossa). As noções de real e ficcional são, nesse tipo de texto, condensadas, e falar de uma significa necessariamente falar da outra, como verificamos em *Dor e glória* - embora, como explicaremos em seguida, o filme de Almodóvar não possa ser considerado uma autoficção de fato.

Apesar de cunhar o termo autoficção e de aprofundar os estudos das escritas de si para além do pacto autobiográfico de Lejeune, a abordagem proposta por Doubrovsky foi alvo constante de críticas. Para o autor, a autoficção é composta, em termos gerais, por uma matéria (o conteúdo) estritamente autobiográfico apresentado de uma maneira (forma) predominantemente ficcional (FAEDRICH, 2016); ou seja, Doubrovsky ainda enxerga uma delimitação mais ou menos clara entre o real e o ficcional; o caráter ficcional do relato autoficcional seria concedido mais pela forma literária do texto do que de fato por uma genuína ficcionalização do vivido.

Vincent Colonna, em tese de doutorado defendida em 1989 sob a orientação de Gérard Genette, propõe um distinto método de aproximação. Defendendo a autoficção como o procedimento de ficcionalização do eu, em que a referência a “fatos reais” tem valor menor que aquele que lhe atribuiu Doubrovsky, o estudioso das escritas de si elenca quatro principais tipos ou modalidades de textos autoficcionais.

A primeira delas é a *autoficção fantástica*, em que o autor do texto se insere na narrativa enquanto herói, mas tem sua identidade e imagem deformadas por meio de uma narrativa que dispensa qualquer preocupação com a verossimilhança: “o duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor” (COLONNA, 2014, p. 39); nesta modalidade, a ficção de si ocorre de maneira completa, e não há possibilidade de confusão entre o real e o ficcional.

O segundo tipo de autoficção delineado por Colonna é a *autoficção biográfica*, em que o autor continua sendo herói de sua história, “mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (COLONNA, 2014, p. 44). Nesta modalidade, segundo Colonna, permanece um acordo entre autor e leitor acerca de um “mentir-verdadeiro”, uma distorção ficcional que, no entanto, não esconde a plausibilidade factual de certos elementos da narrativa. É esse o tipo de autoficção que acreditamos estar presente em *O primeiro*

¹⁴ Tradução de: “El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas”.

desejo.

Na *autoficção especular*, o autor não está mais no centro do texto, mas apenas pontua sua presença, que se torna clara, mas secundária: “ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho” (COLONNA, 2014, p. 53). Aqui, é impossível não pensar nos filmes de Alfred Hitchcock, nos quais o diretor com frequência aparece de maneira quase irrisória, como um transeunte em uma rua abarrotada; ou nos primeiros filmes da filmografia de Almodóvar, em que adotava postura semelhante à de Hitchcock. Em *Matador* (1986), por exemplo, o diretor aparece como personagem sem relevância para o desenrolar da narrativa, como um diretor de um desfile de moda (fig. 10).

A autoficção especular também comporta a inserção de outros elementos relativos à vida do autor. Na filmografia de Almodóvar, isso pode ser verificado nas recorrentes aparições de seu irmão, Agustín, como personagens secundários que geralmente prestam algum suporte à protagonista em momentos de crise - em *A voz humana* (2020), por exemplo, Agustín é o lojista que vende à Mulher (Tilda Swinton) o machado que mais tarde ela utilizará para destruir os objetos do amante que a abandonou.



Figura 10: Almodóvar em *Matador*.

Por fim, na *autoficção intrusiva ou aural*, o autor não se insere na narrativa enquanto personagem dos eventos narrados; antes, a acompanha à distância, “é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (COLONNA, 2014, p. 56). O termo certamente remete às intrusões narrativas de que fala Norman

Friedman ao mencionar “a presença de intrusões autorais e generalizações sobre a vida, costumes e a moral, que podem ou não ser explicitamente relacionadas à história que se conta”¹⁵ (FRIEDMAN, 1955, p. 1171, tradução nossa). No cinema, a autoficção intrusiva ou autoral pode ser verificada em certos momentos de *Amarcord* (1973), de Fellini, especialmente na sequência inicial do filme, em que o narrador apresenta ao espectador a cidade e os habitantes de Rimini, na Itália, onde se passa a história.

No caso de *Dor e glória*, acreditamos que a utilização do conceito de autoficção para referir-se ao filme não é de todo adequado. Há, sem dúvida alguma, elementos tanto autobiográficos quanto autoficcionais no longa, mas esses elementos só se tornam claros para o espectador que já possui informações prévias sobre o diretor do filme, Pedro Almodóvar. De acordo com a classificação elaborada por Faedrich, a autoficção necessariamente implica na presença de elementos exclusivamente textuais que permitam a identificação do autor por parte do leitor/espectador. Neste caso, um espectador que não tenha ideia de quem é Pedro Almodóvar, sem referência alguma sobre sua aparência física e completamente alheio à sua história, seus filmes e estilo, deveria ser capaz de identificá-lo no protagonista de *Dor e glória* por meio de alguma alusão narrativa. Isso se dá principalmente - mas não exclusivamente - por meio da homonímia entre personagem e autor.

Esse posicionamento em relação à definição de autoficção encontra respaldo tanto em Lejeune quanto em Doubrovsky, considerando que, para ambos os autores, a

autobiografia/autoficção é sempre caracterizada pelo pacto autobiográfico, realizado a partir da homonímia entre autor, narrador e personagem. Na direção contrária estaria o romance, ainda que autobiográfico, devido à natureza do pacto estabelecido com o leitor. Porém, ambos, autoficção e romance, são escritos, na contemporaneidade, com os mesmos códigos, estruturais e estilísticos, da ficção (SILVA, 2012, p. 4).

Em *Dor e glória* identificamos, dessa maneira, a presença de um pacto característico do romance autobiográfico, pois não existe homonímia entre o protagonista (ou qualquer outra personagem), Salvador Mallo, e o autor, Pedro Almodóvar. Naturalmente, as semelhanças físicas entre ambos são notórias e intencionais - isso é sugerido, por exemplo, em um dos pôsteres promocionais do filme, em que a imagem de Salvador produz uma silhueta extremamente semelhante à figura de Almodóvar (fig. 11) - e, como vimos, muitos elementos da vida de Almodóvar foram incorporados ao filme, mas todas essas informações

¹⁵ Tradução de: “(...) the presence of authorial intrusions and generalizations about life, manners, and morals, which may or may not be explicitly related to the story at hand”.

precisam ser fornecidas ao espectador de antemão, antes do contato com o texto fílmico, para que as as significações autobiográficas, e potencialmente autoficcionais, sejam levadas à tona.

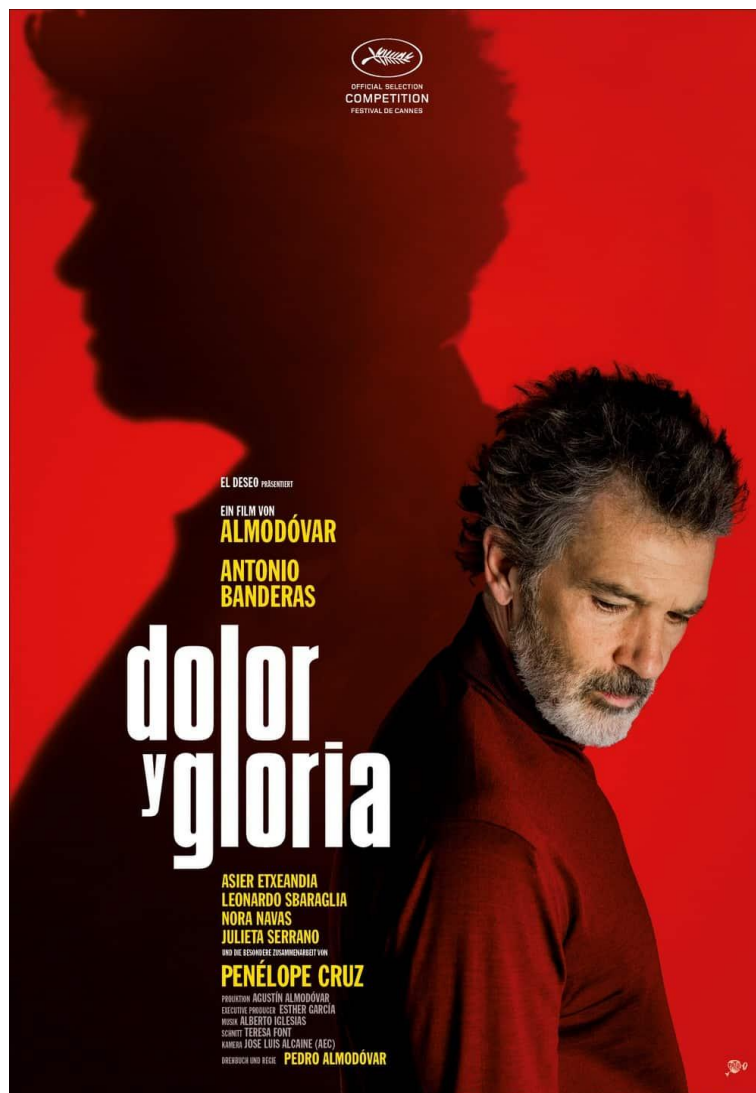


Fig. 11: cartaz de *Dor e glória* em que Salvador é envolto por uma silhueta semelhante a Almodóvar.

Há, portanto, no filme elementos autobiográficos, ficcionais e puramente ficcionais, embora seja impossível determinar o que se trata de autobiografia, de autoficção, de ficção, etc. (na verdade, esse seria um esforço que certamente não traria vantagens claras de análise). Esses elementos conversam entre si, se contaminam, apontando precisamente para a indistinção entre fato e ficção que é central no presente trabalho, mas falta na narrativa o reconhecimento por meio do nome que a caracterizaria como uma autoficção.

Na já citada entrevista para o *El País*, Almodóvar declara:

Dor e Glória não é autoficção, mas é verdade que o filme parte de mim mesmo. Não haveria roteiro se não tivesse sido operado das costas, vivido o longo pós-operatório e a imobilidade que veio depois, assim como a mudança radical que experimentam os músculos para compensar a “fixação” da metade lombar. (...) Claro que parti de sentimentos próprios reais, mas me serviram para escrever a primeira linha. O resto é inventado, imaginado, impulsionado pela força da ficção (ALMODÓVAR, 2019).

Dessa maneira, com base em tudo o que dissemos, é seguro enxergar *Dor e glória* como um romance autobiográfico, um texto em que é possível verificar a “recuperação de materiais tomados emprestados da realidade, uma manifestação possível da transposição do mundo da arte (...), uma maneira de atenuar as fronteiras entre realidade e ficção mesmo que seja só no desnudamento do procedimento de colagem” (SAMOYULT, 2008, p. 104). Se o conhecimento prévio acerca da personalidade concreta de Almodóvar suscita possibilidades autoficcionais, elas são anuladas pela ausência da homonímia ou de quaisquer outras informações que relacione Salvador ao diretor de *Dor e glória*.

Temos, assim, a figura histórica, extrafílmica, extradiegética, de Pedro Almodóvar, que é o autor de *Dor e glória* e insere na narrativa do filme elementos autobiográficos, caracterizando-o como um romance biográfico. Mas no nível diegético, Salvador Mallo, protagonista do filme, desenvolve também uma narrativa situada em um nível hipodiegético - a saber, *O primeiro desejo*.

Se *Dor e glória* não pode ser caracterizado realmente como um filme autoficcional, a questão torna-se mais complexa no caso de *O primeiro desejo*, filme dentro do filme que será abordado com maior atenção no próximo capítulo.

Por agora, é necessário nos atentar ao fato de que caráter fragmentado do sujeito e da vida presente em *Dor e glória* muito tem a ver com o fato das escritas de si estarem diretamente ligadas à rememoração - processo que envolve não apenas o resgate, mas a reinterpretação, a distorção e a reapresentação organizada, no momento presente, de eventos passados.

2.2 - A memória, escusa essência das escritas de si

Ambos Almodóvar e Salvador utilizam, em suas narrativas autorrepresentacionais, fatos, sensações e detalhes do passado como fonte para as criações do presente - fatos que

ganham novos significados quando rememorados. É imprescindível conceber, primeiramente, a memória como uma construção por muitas vezes coletiva, sujeita à influência tanto da consciência individual quanto do meio que a cerca, e portanto passível de recriações, interpretações e ficcionalizações, mesmo nas situações em que se pretende alcançar uma suposta objetividade factual completa - ou seja, em que se pretende atingir um objetivo inalcançável.

Henri Bergson, em *Matéria e memória*, desenvolve uma teoria em que a memória surge a partir de um ponto de contato, de uma intersecção, entre corpo e espírito, que correspondem a uma outra dualidade análoga: o perceber e o lembrar. Ao vivenciarmos uma determinada experiência, passamos por um processo de percepção de algo que até então nos escapava, algo que permanecia oculto ou inacessível, e daí surge a lembrança.

Para Bergson, essa memória resgatada serve como um elo entre o corpo (que vive a experiência sensível) e o espírito (que retoma a lembrança perdida), em um processo quase mecânico que esclareceria o fato de que “perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse, enfim, em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade” (BERGSON, 1999, p. 69).

Essa estrutura que forma a base da memória resulta em duas manifestações complementares, mas distintas, por meio das quais as lembranças se apresentam: a lembrança enquanto um hábito, relacionada à aprendizagem adquirida pelo esforço, às atividades do dia a dia, às tarefas automatizadas; e a imagem-lembrança, aquela que de fato nos interessa: a lembrança que acessa momentos antes adormecidos, os fatos que marcam uma vida mas que, por alguma razão, se tornaram inacessíveis com o decorrer do tempo. A imagem-lembrança, recuperada das teias do passado, impregna o momento presente e sobre ele exerce sua força, sofrendo também a influência determinante do atual estado de coisas, resultando em uma deformação, uma releitura em que “toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, *a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança*” (BERGSON, 1999, p. 117, grifo nosso).

Embora a teoria de Bergson seja criticada por ser excessivamente biologizante e mesmo mecanicista, ela já aponta para o processo contínuo de ficcionalização da vida, de imersão dos fatos outrora concretos no âmago da criação: “a lembrança termina por ‘impregnar’ as representações, ou seja, de certa forma, o processo de lembrar ficcionaliza essas representações” (DIAS, 2014, p. 21). O poder que a imagem-lembrança tem sobre a

representação concreta do presente, e o movimento contrário exercido pela percepção, resulta numa visão de memória sujeita tanto à realidade histórica e factual quanto aos elementos criativos, representacionais, que constituem cada um de nós.

É oportuno, aqui, trazer o conceito de memória involuntária presente em Marcel Proust. Ao tratar de *Em busca do tempo perdido*, Flávio Pereira Camargo destaca que “é pela memória involuntária que Marcel irá ressuscitar o verdadeiro paraíso perdido, a imagem idealizada, idílica, da paz da infância feliz em Combray. O passado torna-se a matéria, única e singular, da obra de arte” (CAMARGO, ano, p. 58). A memória involuntária estaria ligada ao eu profundo, ligado à vida espiritual, ao amor, à fruição estética. É pela vivência de alguma experiência significativa - como uma grande emoção estética, por exemplo - que o indivíduo tem acesso a memórias que de outra forma não poderiam ser acessadas.

Mais alinhada à concepção de memória verificada em *Dor e glória* é a teoria desenvolvida por Maurice Halbwachs (2006), que aponta para a existência de uma espécie de memória coletiva que banha as consciências individuais. Para Halbwachs, a memória é proveniente do tecido social que nos cerca, dos inúmeros discursos, primários e secundários, com os quais entramos constantemente em contato, de forma mais ou menos consciente. O autor considera a ideia de um conjunto de memórias puramente individual uma ilusão - e aqui vai ao encontro da filosofia da linguagem desenvolvida por Bakhtin e Volóchinov que, como vimos, rechaça completamente a possibilidade de existência de uma consciência plenamente individual (já que é baseada na palavra, fenômeno social) -, pois tal conjunto representa apenas uma faceta dentre os inúmeros outras existentes no que denomina memória coletiva.

Nossa memória, portanto, *está sujeita à influência de enunciados outros, de situações outras, que são determinados pelo grupo social (ou grupos) com o qual nos relacionamos ao longo da vida*: “a cada uma dessas influências [vindas nos mais diversos ambientes com os quais estabelecemos relações], concebemos que uma outra se oponha, acreditamos que nosso ato é independente de todas essas influências, ainda que não esteja sob a dependência exclusiva de nenhuma delas” (HALBWACHS, 2006, p. 70).

É por isso que, no âmbito das escritas de si, é inócuo falar em uma separação possível entre os fatos concretos revisitados pela memória e a criação ficcional, alimentada puramente pela imaginação. A memória não funciona como uma lista telefônica a que se abre ao bel-prazer, se consulta com objetividade e onde se encontra a informação exata, precisa, que se buscava; a memória é imprecisa e indefinida, contaminada por impressões, distorções e recriações, e daí provém “toda escrita do eu, circunscrita à esfera da memória e constituída de

erros, esquecimentos, seleção, roteirização e deformações" (FAEDRICH, 2016, p. 43).

Isso nos leva de volta à cena em que Alberto encena no palco as palavras de *O vício* que Salvador escreveu sobre infância, cinema e afetos: a memória traduzida pelo signo escrito no monólogo foi construída coletivamente, na unidade heterogênea do povoado pobre do interior da Espanha. Ela reconstitui - e, assim, ficcionaliza - os momentos concretos em que as pessoas se uniam na praça pública para ver as projeções em movimento nos muros da cidade, num processo em que se torna perceptível

a sobrevivência da memória do grupo em um indivíduo, embora este, aparentemente, pela longa distância em relação ao espaço e pelo longo tempo transcorrido desde o último encontro, não [faça] mais parte deste grupo: independentemente do seu querer ou não querer pertencer a esse grupo, a relação estabelecida se faz presente pela existência de uma consciência coletiva a envolver a todos (DIAS, 2014, p. 27).

Sem os habitantes do *pueblo*; sem os muros que sustentam as casas; sem as crianças do povoado, que banham com urina os ares do cinema de rua; sem, portanto, esses seres concretos e factuais, não haveria a possibilidade de reinterpretação sobre o vivido, de construção da memória, e talvez, para Salvador, não houvesse mesmo cinema: a vocação do cineasta é estimulada a partir desse contato com o outro (pensamos aqui também em Eduardo e Federico) e floresce por meio da lenta sedimentação dessas relações ao longo dos anos, de um ponto de contato entre as relações do passado e as reminiscências do presente.

Todo o percurso que traçamos até o momento, delineando conceitos como intermedialidade, dialogismo, metaficção e autoficção, teve como intenção fornecer o embasamento teórico necessário para o estudo, por fim, da problematização da relação entre criação e vivência empírica na realidade diegética de *Dor e glória*, com o suporte de outras obras com as quais o texto de Almodóvar entra em contato, seja por meio de ferramentas intermediáticas ou dialógicas (ou ambas). É importante ressaltar que teorias, abordagens ou autores que porventura não tenham sido mencionados nesta primeira parte do trabalho poderão ser utilizadas se provocadas pela leitura do objeto.

Estabelecida essa base teórica essencial, passemos, enfim, a uma análise mais aprofundada do problema posto entre o real e o ficcional no filme de Almodóvar.

3 Entre a vida e a criação: indefinições e ambiguidades entre o real e o ficcional em *Dor e glória*

Após termos traçado um percurso inicial pelas reflexões teóricas que vão embasar a análise fílmica que aqui nos propomos realizar, podemos agora, mais detidamente, nos debruçar sobre o objeto em questão.

O presente capítulo visa, assim, investigar as quebras de barreiras entre a ficção e a realidade em *Dor e glória*, seja por meio de mecanismos dialógicos, metaficcionais ou intermediáticos. Todos eles são permeados pela ambiguidade inerente ao conceito de memória e ao textos autoficcionais. É importante destacar que, como já mencionamos, nem sempre há uma distinção clara entre uma e outra categoria; elas perpassam a nossa análise, dialogam entre si, permitem que, em conjunto, verifiquemos como a questão do real e ficcional é trabalhada no texto fílmico de *Dor e glória*.

Ao longo de nossa trajetória analítica, estaremos atentos a questões que podem ultrapassar o véu que tentamos transpor: como a utilização de ferramentas diversas – como o refletir sobre o processo criativo, o diálogo com outras obras, a inserção explícita do aparato cinematográfico no longa, o uso autorreferencial da linguagem, a presença de elementos autorrepresentacionais, metaficcionais e intermediáticos – possibilitam a confusão entre as fronteiras que separam realidade e ficção?

3.1 O vício ou a enormidade da ficção sobre a vida

O drama acerca das diversas fases do processo criativo é tema frequente na filmografia de Almodóvar. O enredo de *Áta-me!* (1989), por exemplo, é antecipado em um filme dentro do filme, indicativo precoce da autorreflexividade no cinema do realizador espanhol: na primeira vez em que Ricky (Antonio Banderas) encontra Marina (Victoria Abril), ela está filmando uma cena do longa *O fantasma da meia-noite* em que está prestes a ser raptada por uma figura masculina mascarada. A cena antecipa o desejo da própria Marina: mais tarde, ao ser sequestrada pelo futuro amante, ela vai cedendo lentamente aos desejos de Ricky, sendo-lhe conivente e começando a compreender seus sentimentos. A presença de personagens que são atores ou realizadores também ocorre em filmes como *Tudo sobre minha*

mãe e *Os abraços partidos* (2009); e personagens escritoras podem ser vistas em *A flor do meu segredo*, por exemplo.

Em *Dor e glória*, Salvador Mallo, é um realizador de cinema que, envelhecido e solitário, é impedido de continuar a escrever e rodar pelas enfermidades que lhe atormentam: “o cinema é um trabalho muito físico e, infelizmente, eu não estou em condições” (DOR E GLÓRIA, 2019), lamenta. Sem trabalhar em novas obras, ele é convidado pela Cinemateca de Madrid para uma apresentação de um de seus filmes, *Sabor*. O convite leva Salvador a rever o longa após 32 anos e desencadeia uma série de reflexões, memórias e traumas do realizador acerca daquela película em particular e de sua relação com o cinema. Em uma conversa com uma antiga amiga, Zulema (Cecilia Roth), Mallo confessa como sua opinião sobre a atuação de Alberto (Asier Etxeandia), um dos protagonistas, foi alterada com o tempo, revelando que a leitura que ele fez do filme foi modificada ao longo das experiências de sua vida, da cartografia artística individual que ele traçou no decorrer dos anos e que terminou por lhe alterar o olhar:

SALVADOR: revi o filme na semana passada

ZULEMA: nunca o tinha voltado a assistir?

SALVADOR: não. Desde a estreia, não. E não devia dizer isso, mas... me comoveu. [...] Querem que eu o apresente e pensei em fazer isso com Alberto.

ZULEMA: fico feliz que não guarde rancor dele.

SALVADOR: o desgraçado nunca fez o personagem que eu havia escrito. Então eu queria matá-lo. Mas realmente não guardo rancor dele. Revendo o filme agora, sua interpretação está melhor do que há 30 anos.

ZULEMA: são seus olhos que mudaram, querido (DOR E GLÓRIA, 2019).

O poder arrebatador da arte sobre a vida é estabelecido logo no início do longa: mesmo os conhecimentos básicos de assuntos como história e geografia, que foram negados a Salvador durante seus estudos em um monastério durante a infância – “fizeram de mim um completo ignorante”, anuncia (DOR E GLÓRIA, 2019) –, lhe são oferecidos, ainda que tardiamente, graças às viagens que realizou pelo mundo quando se tornou um cineasta: “meu conhecimento de geografia coincidia com meu crescimento como cineasta” (DOR E GLÓRIA, 2019).

Essa particular relação de Salvador com o cinema, que aponta para uma invasão do ficcional na vida palpável, física, se faz presente também em seus escritos. Vejamos mais detalhadamente a sequência em que Salvador adormece, logo após consumir heroína, e

Alberto vai bisbilhotar seu computador, lendo alguns dos documentos do colega, e resolve abrir o arquivo de um monólogo intitulado *O vício*.

A forma como Almodóvar filma a sequência já é reveladora: em um plano detalhe, as palavras que compõem o texto de *O vício* são retratadas, gigantes, recortadas, na tela do computador, enquanto Alberto lê, em voz *over*: “minha ideia de cinema sempre esteve ligada à brisa das noites de verão. Nós só assistíamos filmes no verão. As películas eram projetadas sobre uma parede enorme, pintada de branco” (DOR E GLÓRIA, 2019). Enquanto ouvimos a voz de Alberto, um *fade* sobrepõe à imagem do computador o plano seguinte, onde Alberto se situa em um palco, ao lado de um quadro em branco que remete a uma tela de cinema (fig. 12).

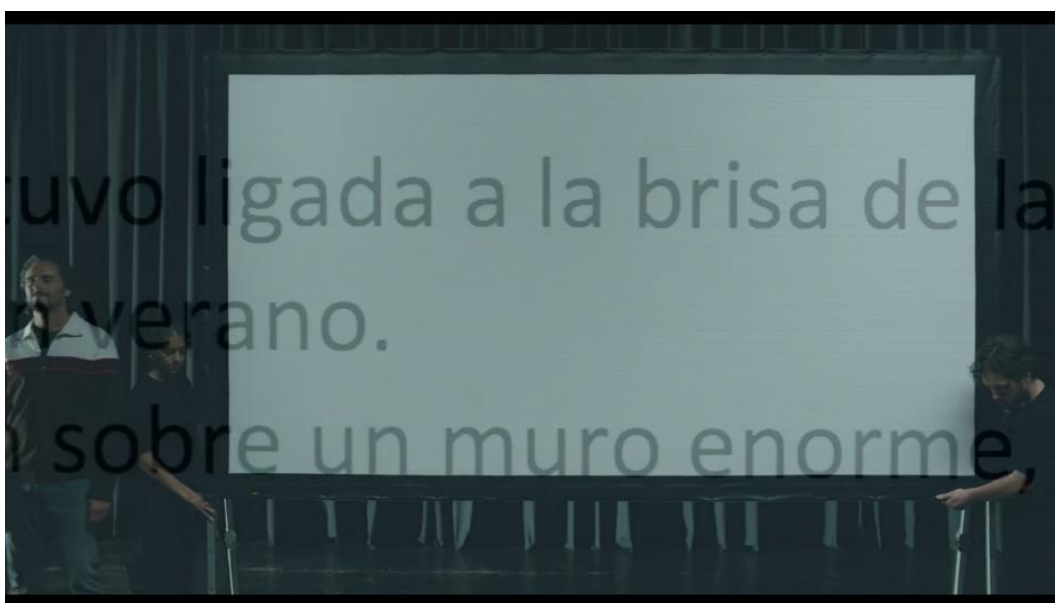


Figura 12: as palavras escritas de *O vício* dão lugar ao palco em que Alberto encena o monólogo.

Ora, a cena específica em que Alberto lê o texto poderia, por exemplo, ser filmada por meio de um *close up* da personagem, em que acompanharíamos as reações do ator durante a leitura – procedimento tradicional no cinema. As palavras de *O vício* preenchem (e transbordam) da tela, e tal escolha não é inócua, aludindo, num procedimento intermediático e metalinguístico, à influência da arte – não só do cinema – e sua influência sobre a vida comum, e de como ambas mutuamente se conversam, se misturam, fornecem uma à outra elementos que ajudam a compreender o vivido, o lido, o visto e o narrado. *É a arte que fala sobre a arte para pensar a arte*, a fascinação gerada pela imagem cinematográfica: o trecho escrito, que discorre sobre cinema e sobre a relação afetiva que se tem com o cinema, salta à tela concreta, extradiegética, do espectador. Logo em seguida, no âmbito diegético, a imagem

é substituída; vemos Alberto em um palco de teatro ao lado da tela em branco, desafio maior do artista, que espera ser preenchida e trazida à vida pelas letras, pelas tintas, pelas imagens estáticas ou em movimento.

É interessante perceber, nesta sequência, a multiplicidade de molduras identificáveis em *Dor e glória*: a tela do computador que encerra o texto de Salvador, a tela em branco ao lado de Alberto que aponta para o ainda não-dito, para este “passo às cegas” da narrativa, essa miríade de possibilidades que se desenha na tela/folha/quadro vazio; a tela extradiegética, concreta, na qual o espectador assiste o filme. Todas, em um momento específico, sobrepostas, entremeadas, numa linha única que une os fatos ficcionais à realidade. A experiência ficcionalizada do eu é concretizada nas palavras do outro (afinal é Alberto quem pronuncia as palavras do monólogo escrito por Salvador) e intermediada por signos verbais e audiovisuais, frustrando o ideal moderno de possibilidade de uma consciência una, totalmente individual, pois “a noção de *pessoa-sujeito* da escritura começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*” (KRISTEVA, 2005, p. 71, grifo da autora): a minha ficção é transmitida nas palavras (ou imagens) de um outro.

As referências intermediáticas a outros sistemas de mídias indicam, aqui, as possibilidades múltiplas de reconstituição e transmissão do eu ficcional. Mencionamos, no primeiro capítulo, como a escolha do gênero monólogo teatral amplia os sentidos produzidos pelo texto, na medida que a especificidade do monólogo, que põe frente a frente ator e espectador, permite que o texto se revista de uma maior ilusão de realidade e diminua as barreiras entre o real e o ficcional. Nesta sequência vemos, inclusive, o processo de adaptação do texto literário em texto teatral, resultando em um procedimento intermediático que Vanessa Wallau e Cleber Luz vão denominar adaptação ecfrástica, “cuja principal motivação reside na possibilidade de compreender, para além do produto final, o próprio processo de adaptação” (WALLAU; LUZ, 2021, p. 230)

Na mesma sequência, Alberto continua a interpretar o texto de Salvador:

me recordo especialmente dos filmes onde havia água: cachoeiras, praias, o fundo do mar, rios ou nascentes. Só em escutar o barulho da água, as crianças tinham uma enorme vontade de urinar. E fazíamos ali mesmo, dos dois lados da tela. Os filmes da minha infância sempre cheiravam à urina. E à jasmim. E à brisa das noites de verão (DOR E GLÓRIA, 2019).

A tela em branco atrás de Alberto é preenchida por imagens envolvendo água: são cenas dos filmes *Clamor do sexo* (1961), de Elia Kazan, e *Torrentes de paixão* (1953), dirigido por Henry Hathaway.

Aqui, a relação afetiva com o cinema é reconstituída por meio de um estilo mesclado¹⁶ ao associá-la com um comportamento do baixo corporal, cotidiano e irrefletido, como o ato de urinar; a associação é invocada não pela evocação de salas luxuosas e telas gigantescas, mas por algo irrelevante como o cheiro da urina. Esse trecho nos parece sintomático ao apontar, paradoxalmente, para a relação específica de Salvador com o cinema, mas também para as possibilidades afetivas do próprio espectador com os filmes, para as incontáveis banalidades que, ressignificadas, ativam memórias e afetos, imagens, histórias e personagens. Em *O cinema ou o homem imaginário*, Edgar Morin discorre sobre como o relacionamento que construímos com o cinema, assim como ocorre com a vida em geral, é único e particular: cada indivíduo, na vivência de suas relações sociais, projeta a si mesmo em outras pessoas, objetos e materiais, atribuindo-lhes suas próprias tendências, projetando na película “as comportas do mito, do sonho e da magia” (MORIN, 1997, p. 119), imagens de seu próprio mundo imaginário e, portanto, de seus traumas e afetos.

A história de Salvador é, assim, recontada pelas palavras de Alberto, num emaranhamento entre o real e o ficcional resultante de um procedimento metaficcional e intermediário que atinge diversos níveis: o texto fílmico ficcional maior de *Dor e glória*, o texto literário de *O vício* conforme escrito por Salvador, e o texto teatral de *O vício* conforme interpretado por Alberto. O fragmento da história do protagonista – esquecido entre outros inúmeros textos inutilizados no computador – é recuperado pela encenação artística e concretizado na fala de Alberto: o eu é aqui mediado pela relação intermediária estabelecida entre diferentes processos artísticos e construído sob o olhar de um outro. O resultado é uma versão ainda mais ficcionalizada da “realidade”, a interpretação de uma interpretação, pois

a literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao ‘mundo’, mas *representam suas linguagens e seus discursos*. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo socioideológico que já é texto e discurso (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264, grifo dos autores).

¹⁶ A ideia de “estilo mesclado” vem de Erich Auerbach. Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, o autor fala da representação estilizada das mundanidades cotidianas, “a pintura da realidade no campo do estilo elevado” (AUERBACH, 1971, p. 61).

Esses fragmentos de histórias refratadas pelas vozes de outros por intermédio de diferentes mídias se referem não apenas à personagem de Salvador. “Passamos o final de semana inteiro na cama. E, quando me dei conta, havia passado um ano e já não podíamos viver um sem o outro. Estávamos em 1981 e Madrid era nossa” (DOR E GLÓRIA, 2019), anuncia Alberto. Nesta sequência, o ator está em um ensaio, sozinho no teatro, e seu contracampo são as cadeiras vazias, em palavras que ainda não são destinadas a ninguém além do espectador de *Dor e glória*: no plano diegético, ainda são potência a ser concretizada no contato com o público durante a encenação do monólogo.

Alberto avança na história, e conta como “Marcelo” foi, aos poucos, esmorecendo fisicamente devido ao vício em heroína. A ascensão da carreira de Salvador como cineasta era acompanhada pelo declínio do estado de saúde de seu companheiro: “Marcelo definhava deitado no sofá de casa, ou trancado no banheiro, ou fora de casa, em um lugar que eu não conhecia” (DOR E GLÓRIA, 2019). Enquanto Alberto continua seu monólogo, um corte nos revela um homem caminhando pelas ruas de Madrid e chegando em frente ao teatro onde se encena *O vício*: é o “Marcelo” do texto de Salvador, que de fato se chama Federico. A montagem fílmica sugere que são as palavras de Salvador, pronunciadas na voz de Alberto, que tornam concreto o Marcelo ficcional do texto, como que convocando o seu duplo “real”: Federico é retratado em frente ao cartaz do monólogo que interpreta um episódio de sua vida (fig. 13).



Figura 13: Federico se aproxima do teatro onde *O vício* está sendo encenado.

É interessante perceber como o cartaz de *O vício* se configura como representação metafórica - e bastante melodramática - do texto do monólogo. Assim como o cartaz de Sabor, a estética *kitsch*, quase cômica, do coração em chamas trespassado por seringas traduz visualmente as palavras do monólogo, remetendo à intensa paixão vivida pelos dois homens e ao vício em drogas que posteriormente levaria o relacionamento à ruína.

No *Diccionario dos símbolos*, o coração é relacionado, na sociedade moderna, a “um símbolo do amor profano, da caridade enquanto amor divino, da amizade e da retidão”¹⁷ (CHEVALIER, 1986, p. 344, tradução nossa); mas também é encarado como um receptáculo “onde se encontra o princípio do mal; o homem se arrisca sempre ao seguir seu coração malvado. (...) A perversão do coração provém da carne e do sangue”¹⁸ (CHEVALIER, 1986, p. 342, tradução nossa). A dor e a glória de amar, o prazer e a ruína estão, assim, retratados no cartaz de *O vício*: o relacionamento com Federico marcou Salvador para toda a vida, sendo uma fonte de lembranças tão felizes quanto traumáticas.

O texto teatral e o texto pictórico, assim, se complementam, permitindo um mútuo enriquecimento dos sentidos produzidos pela obra.

Na chegada de Federico ao teatro, não há nenhum signo que o indique que *O vício* se trata de uma reinterpretação de sua história: o nome de Salvador Mallo foi omitido, sua própria identidade foi ocultada por um pseudônimo. É somente o poder da narrativa, das palavras escritas organizadas e anunciadas enquanto texto inicialmente e, posteriormente, enquanto gênero teatral, que ativam na personagem as memórias e possibilitam a identificação de sua própria história real ali ficcionalizada. O poder arrebatador da arte, a capacidade da narração de gerar respostas afetivas, de refratar o real, é traduzido na reação de Federico a *O vício*: em *close up*, o homem tenta conter as lágrimas ao reconhecer-se na encenação das palavras escritas de Salvador, em um processo de “reconhecimento de sua própria linguagem numa linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro” (BAKHTIN, 2002, p. 162).

Para além do cartaz e da narrativa do monólogo, a história de Federico é recuperada por meio de uma outra referência intermediária: a canção *A noite do meu bem*, da cantora brasileira Dolores Duran, e em *Dor e glória* interpretada por Chavela Vargas. A ponte dialógica e intermediária estabelecida aqui entre *Dor e glória* e *A noite do meu bem* tem a ver

¹⁷ Tradução de: “En las tradiciones modernas el corazón se ha convertido en un símbolo del amor profano, de la caridad en cuanto amor divino, de la amistad y la rectitud”.

¹⁸ Tradução de: “Es en el corazón donde se encuentra el principio del mal; el hombre se arriesga siempre a seguir a su corazón malvado. (...) La perversión del corazón proviene de la carne y de la sangre”.

com o retorno de um amor que há muito partiu, de um tesouro perdido subitamente recuperado, e da felicidade do reencontro. Conforme a letra de Dolores Duran (2009): “quero a alegria de um barco voltando / quero a ternura de mãos se encontrando / para enfeitar a noite do meu bem”. Ora, logo em seguida à encenação de *O vício*, Federico vai ao encontro de Salvador, e os dois homens se reencontram pela primeira vez após mais de vinte anos: aqui, a música orientou os caminhos da vida concreta, e Duran e Vargas cantam a história da noite feliz da reunião entre os dois homens.

O monólogo é acompanhado ainda pelas imagens dos lugares que o casal visitou durante as viagens, por nós já mencionadas no capítulo anterior. Temos, aqui, texto, som e imagem unidos – como no cinema, ainda que *O vício* não se trate de uma película – a produzir uma resposta afetiva.

A ficção sobrepõe seu peso sobre as molduras da vida concreta: nossa percepção da realidade é sempre mediada, tensionada à ficcionalização, à reconstituição deturpada dos fatos, como afirma Goffman (1986). Em certo ponto de *O vício*, Salvador relembra as viagens que fez com “Marcelo” para tentar salvar o companheiro das drogas: “aquelas viagens, cuja única razão era fugir de Madrid, fugir da heroína, se converteram em minha melhor escola. Nessas viagens eu encontrei a inspiração para escrever as histórias que anos depois contaria, e as cores que as iluminariam” (DOR E GLÓRIA, 2019).

É interessante perceber como a fala de Salvador sobre seu relacionamento com Federico ecoa as próprias palavras de Almodóvar ao falar sobre o seu primeiro amor na vida real. Durante o discurso de agradecimento pelo Prêmio Feroz, que recebeu em janeiro de 2023, Almodóvar declara em certo momento: “foi motivo de grande dor, mas também de grande inspiração, ter tido um primeiro companheiro viciado. (...) Sofri muito, mas anos depois me inspirou muito mais do que eu havia sofrido. E aprendi muito também”¹⁹ (ALMODÓVAR apud HIGUERAS, 2023, tradução nossa). Apesar de uma escolha distinta de palavras, a essência do discurso é precisamente a mesma, reforçando o caráter autorrepresentacional de ambos *Dor e glória* e *O vício*, textos ficcionais impregnados com a realidade concreta do autor resgatada pela memória.

Dessa maneira, as experiências históricas percebidas por nós ao decorrer dos dias, anos, de uma vida inteira, são motivos para novas criações, novos processos ficcionais, em um ciclo de retroalimentação entre ficção e realidade; a vida cotidiana, aquilo que conhecemos por “real”, é também um produto, um construto resultante de forças individuais

¹⁹ Tradução de: “Fue motivo de dolor pero también de gran inspiración haber tenido un primer novio adicto. (...) Sufrí mucho, pero años después me inspiró mucho más de lo que había sufrido. Y aprendí mucho también”.

e sociais, “produzida pela inter-relação entre aparentes ‘facticidades objetivas’ no mundo e convenções sociais e visões pessoais ou interpessoais” (WAUGH, 1984, p. 51, tradução nossa)²⁰.

Vida e arte se unem, interpenetrando-se, em uma confusão de narrativas, imagens e sons, de maneira que já não é possível distinguir, mesmo na nossa vida cotidiana, o que de fato ocorreu enquanto realidade aparentemente pura, concreta, inquestionável, e o que foi impregnado pelos fatores individuais e sociais mencionados por Waugh (1984). Ora, Bakhtin e Volóchinov nos dão as pistas para resolver essas questões: não captamos o mundo em sua forma pura, mas o traduzimos, o refratamos por meio da linguagem – e a linguagem não é um fenômeno inócuo; é, ao contrário, o fenômeno ideológico por excelência, carregada de intenções, de subjetividades individuais e coletivas. As histórias – de narrativas ficcionais a acontecimentos cotidianos que contamos a amigos ou familiares – são sempre, incontestavelmente, contaminadas por esses fatores.

Isso fica claro nos momentos finais da sequência em que *O vício* é interpretado. Alberto se posiciona ao lado do quadro em branco que domina o palco e acaricia o tecido, enquanto menciona “o muro caído de branco onde eram projetados os filmes de minha infância” (DOR E GLÓRIA, 2019). A tela em branco é ressignificada, ainda que mantendo a sua função original: a tela, no artefato cinematográfico, é o espaço onde são projetadas as imagens; em *O vício*, o muro pintado de branco adquire a mesma função: um signo banal do cotidiano vira tecido onde são impressas imagens, vozes e narrativas de outros, assumindo “uma realidade afetiva enriquecida, realidade essa que chamamos o encanto da imagem” (MORIN, 1997, p. 115). A câmera, por meio de um *zoom in*, encerra o ator entre as molduras do quadro. Ele continua o monólogo:

embaixo do muro caído de branco onde eram projetados os filmes de minha infância, eu rezava para que nada acontecesse às atrizes. Mas não consegui. Nem com Natalie Wood, nem com Marilyn. Depois tentei salvar Marcelo e me salvar. Se Marcelo se salvou, foi longe de mim. E quanto a mim, fiquei em Madrid. E o cinema me salvou (DOR E GLÓRIA, 2019).

Natalie Wood e Marilyn Monroe²¹, as duas protagonistas dos filmes cujas cenas foram exibidas durante *O vício*, são equiparadas, na experiência de Salvador, à pessoa

²⁰ Tradução de: “It is produced by the interrelationship of apparently ‘objective facticities’ in the world with social convention and personal or interpersonal vision”.

²¹ Deve-se recordar aqui do destino trágico de ambas as mulheres, cujas mortes violentas e precoces nunca foram, até hoje, plenamente esclarecidas. A partir desse dado, a declaração de Salvador de que “tentou salvar” a ambas pode se referir tanto às personagens que elas representavam nos filmes citados quanto às atrizes concretas e históricas.

diegeticamente “real” de Marcelo/Federico. Já não há, no discurso, diferenciação entre representações cinematográficas, imagens em uma tela, e indivíduos de carne e osso, seres empíricos com os quais é possível manter relações factuais: os três já fazem parte do mesmo plano afetivo. E afinal, não foi nada de empírico que garantiu a Salvador a sua redenção: à semelhança de Manuela (Cecília Roth) de *Tudo sobre minha mãe*, quando declara a enormidade que *Um bonde chamado desejo* adquiriu em sua vida, aqui também o personagem encontra na arte refúgio – foi o cinema que salvou Salvador.

3.1.1 O artista (re)vive sua obra: a ficcionalidade em camadas

Após a apresentação do monólogo, Federico vai até Alberto e, reconhecendo no texto a autoria de Salvador, pede ao ator o contato do antigo amante. Por telefone, ambos combinam de se encontrar no apartamento do cineasta. Quando a questão do monólogo vem à tona, Salvador tenta esquivar-se – “é um assunto muito triste”, diz –, mas o outro insiste. Há, aqui, novamente, a confusão entre o real e o ficcional anteriormente mencionada: ao falar de *O vício*, Federico assume automaticamente que o texto do monólogo correspondia exatamente à vida real²²: “fiquei mais tranquilo quando *disse* que, enquanto cuidava de mim, continuava evoluindo como escritor e cineasta” (DOR E GLÓRIA, 2019, grifo nosso).

A escolha do verbo *dizer* não nos parece gratuita, e transmite a ideia da obra que “fala” diretamente ao espectador, que se imiscui tão profundamente em suas vivências e afetos que termina por reverberar em um nível muito íntimo, onde já não é possível discernir, no estilhaço dos afetos despertados, quais fragmentos são pura ficção e que outros são reminiscências de vivências concretas. O verbo remete também ao diálogo, à situação concreta em que dois ou mais indivíduos trocam palavras e experiências, e em cujo âmago reside uma ampla ação empática, compreensiva, comumente ignorada mas jamais inexistente: “em cada palavra de um enunciado compreendido, acrescentamos como que uma camada de nossas palavras responsivas” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 232).

Isso também nos é transmitido imagneticamente: Salvador e Federico são retratados em um plano médio (fig. 14), sentados um de frente ao outro, emulando talvez um confronto, uma acareação, sentido reforçado pelos ângulos retos das duas poltronas dispostas no plano, um de encontro ao outro – uma situação recorrente entre duas pessoas concretas, mas

²² Deve-se mais uma vez ressaltar que tentar estabelecer tal correlação direta entre ficção e realidade é inócua e mesmo impossível.

também, talvez, entre o espectador e a tela do cinema que se lhe impõe, entre o leitor e o texto que lê, ambos confrontando-se.



Figura 14: Salvador e Federico conversam; ao fundo, *Artista vendo um livro de arte*.

Esse plano revela, ainda, um espelho. Para além das duas personagens, o plano deixa ver, ao fundo, disposta entre os dois homens, uma reprodução do quadro *Artista vendo um livro de arte* (2008), do pintor e escultor espanhol Guillermo Pérez Villalta.

O próprio título da obra indica um claro movimento metaficcional de um artista que se debruça sobre e analisa seu próprio ofício. A referência intermediária à pintura em si é uma tradução estética da estrutura narrativa do filme: é possível ver o artista em questão estudando um livro que retrata outros desenhos e pinturas – num outro caso de molduras múltiplas que se sobrepõem em um único plano (figuras 14 e 15).

No cinema, conforme Marcel Martin (2005), o ato de enquadramento pela câmera corresponde a uma composição pictórica, levando a partir daí aos demais atos de construção composicional da *mise-en-scène*, como os planos, ângulos, movimentos de câmera, cortes, iluminação, etc. A composição desse plano em específico remete novamente ao processo que já mencionamos de adaptação ecfrástica e confere a ele uma mobilidade, um movimento que parte do quadro em segundo plano em direção aos dois homens no plano primeiro: “quando há o aparecimento da pintura, o caráter de estaticidade é tomado pela ideia de movimentação; na cena, a imagem pictórica por meio da adaptação ecfrástica adquire movimento” (WALLAU; LUZ, 2021, p. 237). Salvador e Federico assumem o papel do artista que encara a sua criação, e as duas personagens dialogam com a pintura em um deslocamento que “pode

ser entendido como o próprio processo de dinamização da pintura, tornando-se o pictural um ‘quadro vivo’” (WALLAU; LUZ, 2021, p. 237). O significado da pintura de Pérez Villalta é, assim, atualizado pelo filme de Almodóvar, em um processo no qual se verifica “uma remediação em que a mídia antiga participa da configuração da nova” (MOSER, 2006, p. 60).



Figura 15: *Artista vendo um livro de arte.*

A leitura dos elementos estilísticos da cena revela também um dado acerca das personagens - a saber, o desejo sexual reprimido entre os dois homens. Ambos se sentam defronte um para o outro, se encaram constantemente, as linhas das duas poltronas se confrontam, retas; a disposição de certa forma prevê os acontecimentos do final do encontro, quando, em frente à porta do apartamento de Salvador, os dois homens se beijam, e Federico insinua que gostaria de passar a noite no apartamento. Diante da negativa de Salvador, ele se declara satisfeito ao perceber que ao menos ainda consegue, mesmo depois de tantos anos, deixar o amante excitado.

Há, assim, um jogo de poder estabelecido pela *mise en scène* e pela significação produzida por *Artista vendo um livro de arte*; trata-se quase de um procedimento em que

“anima-se o quadro, que recebe uma espécie de vida narrativa (...): os personagens do quadro se tornam então os personagens do filme e são dotados de vida própria” (MOSER, 2006, p. 56) e que traduz um jogo relacionado à atividade da criação e da leitura. Mais do que isso, conforme observamos, esses elementos estilísticos dispostos ao longo da sequência produzem significações diretas que insinuam a relação entre os dois homens e

carregam uma atitude mais geral em direção ao desejo sexual, uma atitude que é textual antes de se aplicar aos personagens ou eventos. Eles falam conosco por meio das personagens e eventos, mas com uma voz distinta. Eles constituem, de maneira tanto superficial quanto profunda, na *mise en scène* do desejo do filme²³ (DELEYTO, 2013, p. 311, tradução nossa).

Trataremos mais sobre questões semelhantes quando discutirmos mais atentamente *O primeiro desejo*.

Da mesma maneira que Federico se vê defronte a Salvador, a fonte do texto ficcional que tanto o perturbou por justamente estar impregnado de realidade (ou seria um relato baseado em fatos concretos contaminado pela ficção?), o personagem do quadro de Villalta dialoga com seu próprio “Salvador”, o livro de arte. Esse jogo de diálogos funciona, inclusive, tanto no plano da história quanto no plano do discurso: a inserção de *Artista vendo um livro de arte em Dor e glória* revela um movimento maior de produção de significados e a relação dialógica que é inerente aos procedimentos artísticos, considerando que “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Ao longo da conversa, Federico afirma que sempre acompanhou o trabalho de Salvador como cineasta: “me alegrava quando reconhecia alguma cena claramente inspirada em nós dois. Cada filme seu era um acontecimento na minha vida” (DOR E GLÓRIA, 2019). A declaração possibilita duas interpretações: ou os filmes o faziam reviver, por meio de reminiscências, acontecimentos específicos de sua vida (a leitura que, segundo o contexto do filme, parece-nos a mais imediata); ou as obras de Salvador significavam tanto para Federico que a ação de vê-los se transformava em um “acontecimento” – aqueles momentos, contatos com situações concretas ou com expressões estéticas, que marcam a teia dos eventos vividos e mudam a direção dos olhares; como Rancière declara no seu *Os intervalos do cinema*, “a arte faz rejubilar a vida, o que é outra maneira de a modificar” (2012, p. 92). Em ambos os casos, a fala da personagem revela-nos novamente essa noção de enormidade que a ficção

²³ Tradução de: “(...) convey a more generalized attitude towards sexual desire, one which is textual before it applies to any of the characters or events. They talk to us through characters and events but speak with a different voice. They constitute, in both deep and superficial ways, the film’s *mise en scène* of desire”

assume sobre o cotidiano, sobre a miudez das coisas do dia a dia, atribuindo-lhe novos significados anteriormente despercebidos ou mesmo inacessíveis à superfície da memória - mas apenas à superfície: “ao lado da história escrita, das datas, da descrição do período, há correntes do passado que só desaparecem na aparência” (BOSI, 1979, p. 33).

O momento nos lembra a cena de 8½ em que Guido acompanha, no cinema, as gravações dos testes de tela dos atores para seu filme, que são projetadas para que a equipe possa escolher o elenco final. Na fita da gravação do teste, Guido, por trás das câmeras, conversa com a atriz, que assume a personagem de sua esposa:

GUIDO [voz off]: Agora, me diga como eu deveria ser.

ATRIZ: como alguém que não mente constantemente enquanto jura que está falando a verdade. Isso seria o suficiente. Não se trata das coisas que você faz de fato, mas de nunca saber a verdade. Mesmo sobre as menores coisas (8½, 1963).

Nesta cena, o esquema campo/contracampo, comumente utilizado no cinema na representação de diálogos, se dá entre a atriz projetada na tela do cinema, que finge ser a esposa do protagonista do filme de Guido, e o próprio Guido, que está sentado nas poltronas, na posição de espectador. Ao diálogo acima, há um corte direto para um *close* do diretor, que responde, visivelmente perturbado pelo que acabou de ver e ouvir: “Luísa, eu te amo”.

A ficção, para Guido, assume aqui precisamente o mesmo valor que adquiriu para Salvador e Federico. Aquele põe, em um mesmo patamar, as atrizes dos filmes que o marcaram na infância e o homem que foi o grande amor de sua vida; Federico iguala os eventos ficcionais dos filmes de Salvador às situações concretas vividas pelo casal; e Guido assume que a atriz na tela, exprimindo palavras *escritas por ele mesmo* (o roteiro do filme foi, afinal, escrito pelo próprio Guido), corresponde à sua mulher de fato, que se situa apenas algumas poltronas adiante, também acompanhando a projeção. Guido não vai até a esposa, sentada a alguns metros de distância, para dizer que a ama; ele responde diretamente à atriz na tela, à esposa ficcional. Essa esposa é uma construção, no plano da imagem, da mulher que a encarna e, no plano do discurso, do próprio Guido, que lhe concedeu as palavras de amor que pronuncia. Há um claro emaranhamento dos limites entre a Luisa de carne e osso sentada a poucos passos e a Luisa ficcional, constituída por nada além de sombra e luz.

Em seu *O amor como paixão: para a codificação da intimidade*, Niklas Luhmann desenvolve a ideia de que o amor é um fenômeno histórico, que perdura - especialmente o amor romântico e a instituição do casamento - por ser partilhado no convívio social, como um

código ideológico existente entre os indivíduos e a sociedade. A teorização proposta por Luhmann é complexa e extensa, e tentar abordá-la em sua totalidade aqui seria tarefa infrutífera e além do escopo de nosso trabalho. Apesar disso, podemos tecer algumas considerações gerais, úteis aos nossos objetivos.

Primeiramente, é necessário ter em mente que, para o autor alemão, “o código é formulado enquanto ‘ideologia’, enquanto sistema semiótico destinado ao governo da imaginação, que por sua vez controla o processo de reprodução da sociedade” (LUHMANN, 1991, p. 53-54). Para além de suas grandes contribuições nas Ciências Sociais, o livro de Luhmann é relevante também para uma Sociologia da Literatura; afinal, o autor se utiliza de vários exemplos literários ao longo do texto, e chega mesmo a afirmar que “o romance se constitui desde o século XVII em factor didáctico e orientador nas questões de amor. (...) Podemos apenas verificar que as personagens dos romances se comportam segundo um código” (LUHMANN, 1991, p. 10).

Assim como Volóchinov, conforme vimos no primeiro capítulo, Luhmann utiliza o termo vivência para explicar que a experiência que nós, enquanto sujeitos, vivenciamos no cotidiano é sempre uma relação entre um sistema externo - o mundo factual que nos cerca - e o nosso próprio meio individual. Dessa maneira, viver significa situar-se neste limiar nem sempre estável, que apenas tenuamente divide o meio individual dos sistemas externos, e o sujeito que vive

tem de apreender a vivência não como facto, mas como relacionamento selectivo de um outro sistema com o seu meio (e as relações não se deixam observar, antes e apenas deduzir); e, além disso, ele próprio é (quando em todo o caso se trata do amor) peça, e frequentemente peça importante, deste meio. Portanto, ele não só embate nas fronteiras do seu próprio sistema, como também por assim dizer, em pleno mundo, nas compulsivas auto-referências a si próprio (LUHMANN, 1991, p. 26).

Tais considerações geram interessantes reflexões para o presente trabalho. De acordo com Luhmann, a autorreferência é um fator fundamental do sistema social como um todo e da comunicação do amor em particular. Tanto Salvador quanto Federico e Guido reproduzem essa indefinição do sujeito do amor no contato com textos ficcionais, sejam eles literários, cinematográficos ou teatrais. O amor é a “interiorização da relação subjectivamente sistematizada com o mundo de um outro. Com isto ele confere àquilo que o outro vive ou poderia viver um poder persuasivo especial, patente nas próprias coisas e acontecimentos” (LUHMANN, 1991, p. 28). Esse código do amor de que fala o autor é utilizado pelas três

personagens não somente nas suas relações com seres concretos, de carne e osso - lembremos que Federico se reconheceu nas situações dos filmes de Salvador e Guido declara seu amor por Luísa à tela de cinema, e não à esposa real que estava sentada algumas poltronas mais à frente -, mas em entidades ficcionais que assumem, para eles, importância que se iguala (e, ao menos nos casos de Salvador e Guido, que supera) aos fatos e pessoas da realidade.

Com base na conceituação desenvolvida por Volóchinov, é possível afirmar que o amor se configura como uma expressão socialmente realizada de uma vivência interna. Lembremos que, para o autor russo, a vivência externa (a expressão individual que encontra respaldo social) é menos uma manifestação de caráter estritamente individual do que uma elaboração socialmente aceita e estimulada de uma vivência particular.

Ora, se para Luhmann (1991, p. 21) "o meio de comunicação amor não é um sentimento em si mesmo, mas antes um código de comunicação cujas regras determinarão a expressão, a formação, a simulação, a atribuição indevida aos outros e a negação de sentimentos", Volóchinov e Luhmann certamente convergiam ao enxergar o amor como um elemento da ideologia do cotidiano, como um sistema de forças que regula as vivências dos seres em sociedade e, conseqüentemente, também a maneira como nos relacionamos com a literatura, com o cinema, com a ficção em geral.

É possível, aqui, resgatar mais uma vez Fernando Pessoa, autor com o qual dialogamos ao longo deste trabalho: “nunca amamos ninguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso - em suma, é a nós mesmos - que amamos” (PESSOA, 2006, p. 125). Ama-se, portanto, uma abstração criada por aquele que ama.

Dessa maneira, também o amor, como toda experiência humana, está sujeito às indefinições que perpassam ficção e realidade.

Toda a *mise en scene* da sequência envolvendo a encenação de *O vício* e o posterior encontro entre Salvador e Federico em *Dor e glória*; suas implicações na subjetividade e no relacionamento interpessoal das personagens; além da cena que citamos em 8½, nos remetem mais uma vez a Rancière que, fazendo uma curta análise de *Road to nowhere* (2010), de Mark Hellman, menciona a multiplicidade de camadas narrativas e o jogo entre realidade e aparências que existe no filme: “a relação entre realidade, ficção e ficção dentro da ficção torna-se inteiramente indecível” (RANCIÈRE, 2012, p. 40). É também esse o problema colocado aqui por Federico, Salvador e sua relação com *O vício*, e pela narrativa maior de *Dor e glória*.

A sequência de *O vício* em *Dor e Glória*, além de ser metaficcional e intermediática em si mesma – afinal, é um monólogo teatral encenado dentro do filme – levanta, ao

demonstrar como as personagens se guiam e falam de si utilizando como base os sinais deixados pelas ficções que os constituem, questionamentos importantes acerca da complexa relação existente entre ficção e realidade histórica.

Buscamos, neste tópico, analisar algumas das ferramentas pelas quais o texto filmico reflete essa dualidade: a encenação de *O vício*; o texto da peça impresso sobre a tela; a plateia vazia que confronta o espectador, no momento única testemunha do monólogo; os fragmentos de experiências pessoais de Federico pescados ao longo dos anos das torrentes dos filmes de Salvador; a relevância do cinema e da arte na vida dos dois homens; as referências intermediáticas a *Noite de meu bem* e *Artista vendo um livro de arte*: são todos elementos que apontam para a dissolução de uma construção objetiva e individual do eu; para a natureza eminentemente ficcionalizadora não apenas de personagens, mas de seres humanos concreta e historicamente situados. Esses limites enevoados muitas vezes apontam para um sujeito fragmentado, um eu descentralizado, e são trabalhados em outros momentos de *Dor e glória*.

3.2 Diálogos com o *Livro do desassossego* e 8 ½, ou verdades possíveis do sujeito fragmentado

Em diversas cenas ao longo de *Dor e glória*, vemos Salvador deitado em sua cama ou andando por seu apartamento, com frequência lendo algum livro. Em uma dessas cenas, a personagem se debruça sobre um trecho do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. A figura 3 revela o *close* que nos mostra o trecho destacado por Salvador.

Já tecemos algumas rápidas considerações acerca das implicações provocadas por essa referência intermediática entre o filme de Almodóvar e o livro de Pessoa; elaboremos, agora, alguns pensamentos de forma algo mais detalhada.

O trecho que Salvador destaca está inserido em um parágrafo maior, o primeiro parágrafo do fragmento 191 do *Livro*. Transcrevemos aqui, além das palavras citadas por Salvador, esse primeiro parágrafo completo do fragmento, por reconhecermos as significações possíveis de sua leitura em diálogo com *Dor e glória*:

às vezes, quando ergo a cabeça estonteada dos livros em que escrevo as contas alheias e a ausência de vida própria, sinto uma náusea física, que pode ser de me curvar, mas que transcende os números e a desilusão. A vida desgosta-me como um remédio inútil. E é então que eu sinto com visões claras como seria fácil o afastamento desse tédio se eu tivesse a simples força de o querer deveras afastar (PESSOA, 2014, p. 254-255).

A escolha desse trecho em específico para figurar como referência em *Dor e glória* não nos parece inócua. Assim como Salvador, Soares enxerga o texto e a criação literária como caminho para dizer o impossível, para encontrar as palavras que lhe escapam na vida cotidiana, no dia-a-dia deveras enfadonho de guardadores de livros de todos nós: a vida como tal é mundana, e a arte e a ficção são necessárias para que as palavras que precisam ser ditas possam ser elencadas em uma ordem favorável, correta - somente assim é possível exprimir o que se sente e conferir sentido à realidade, demarcar uma posição diante do mundo, tirar de si o que inquieta; “pois [*a criação literária*] consegue transmitir, mediante os escritos, suas emoções mais sinceras, fingindo sempre, algo que não alcança na comunicação oral” (OLIVEIRA, 2016, p. 59).

A vida de guarda-livros não basta; as palavras sem arte, a vida sem ficção, não são suficientes, sem elas há o engasgo - como Salvador, que desenvolve uma condição que o faz engasgar enquanto realiza tarefas simples como beber água ou mesmo falar: as palavras guardadas do diretor, reprimidas durante seu período depressivo e improdutivo, começam a se acumular e a lhe sufocar. É como indaga Soares em um outro trecho do fragmento lido pelo diretor: “condições de palácio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palácio se não o fizerem ali?” (PESSOA, 2014, p. 255).

Esse mesmo questionamento desesperado, o mesmíssimo sentimento de frustração diante da vida cotidiana - sentimento que só pode ser dissipado por meio da criação artística - é verificado em Salvador. Se, em Pessoa, a literatura era a principal via de escape ao tédio, em Almodóvar é o cinema que exerce para Salvador a redenção almejada: “não quero escrever se não puder filmar. Sem filmar, minha vida carece de sentido” (DOR E GLÓRIA, 2019). Soares e Salvador compartilham, assim, da verdadeira necessidade de se comunicar por meio de um idioleto, um estilo que os transponha para além da vida e linguagem cotidianas, “sem desejo de ganhar nada, exceto a fruição perversa das palavras”, como escreve Roland Barthes em *O prazer do texto* (1996, p. 48); de construir, como diz Rancière, uma trajetória ficcional própria que dê sentido à vida - e não apenas como leitores, mas como instrumentos próprios de criação artística.

Para Barthes, a leitura é uma constante busca pela outra margem da língua, “lá onde se entrevê a morte da linguagem” (BARTHES, 1996, p. 12); a primeira margem é a margem da língua (e da vida) cotidiana, disciplinada pelas instituições como a religião e a escola; a segunda margem é o esfacelamento do que é determinado, é onde reside a ideologia do cotidiano, a potência subversiva de que fala Volóchinov, onde “se acumulam as energias

criativas responsáveis pelas transformações parciais ou radicais dos sistemas ideológicos” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 215).

É essa energia latente, sufocada pela mundanidade dos dias gastos no labor de guarda-livros, ou pelas horas inúteis desperdiçadas na tarefa de simplesmente resistir à dor, seja ela física ou emocional, que precisa ser resgatada: “serei o que quiser. Mas tenho que querer o que for” (PESSOA, 2014, p. 255); é por essa energia, dizíamos, incapaz de ser alcançada senão por meio da criação ficcional, que ambos Bernardo e Salvador anseiam **(e que, devemos destacar já que nos referimos ao semiólogo francês, nega a morte autoral barthesiana; pelo contrário, a reforça).**

É interessante perceber como Soares menciona uma “náusea física” que o atormenta constantemente; a vida não o apetece, é um “remédio inútil”. Isso é sintomático: não há solução cabível nesta vida de todos os dias, “o fato de criar distintas personalidades, com o intuito de expressar seus profundos sentimentos, pode ser visto como uma de suas tentativas de viver neste mundo de modo que o tédio não lhe doesse tanto” (OLIVEIRA, 2016, p. 61) - não é o que fazem também Salvador, ao recorrer, após um longo período de ostracismo, à ficção de *O primeiro desejo* para recontar a história de sua infância, e o próprio Almodóvar, ao inserir elementos autobiográficos em *Dor e glória*?

Aqui, a ficção impõe seu peso, seja para Fernando Pessoa, Bernardo Soares, Salvador Mallo ou Pedro Almodóvar: para delimitar um lugar, para se fazer presente na existência, o sujeito (re)cria-se, se ficcionaliza, nega uma verdade única e existe em realidades outras - realidades ficcionais, mas de certa forma mais concretas que aquela que de fato o cerca. “Para Soares, a criação literária é a sua salvação”, avalia Oliveira (2016, p. 61).

Bom, não apenas para ele.

Questões semelhantes são encontradas também em *8 ½*, de Federico Fellini, que mencionamos brevemente no primeiro capítulo, quando discutimos a ideia de dialogismo.

Tomemos, para início de conversa, a sequência inicial do filme. Trata-se de um sonho de Guido, o alter-ego felliniano que passa por um período de crise criativa que o impede de realizar um novo filme. No sonho, Guido se vê preso no interior de um carro, que por sua vez se encontra preso em um congestionamento, sob uma ponte, cercado por todos os lados. A metáfora e a metonímia se complementam: o duplo aprisionamento evoca o símbolo do carro, elemento que representa com excelência a ascensão da modernidade da Itália dos anos 1960, e o congestionamento, contraponto que tornou-se símbolo enfadonho da falência dessa mesma vida burguesa e capitalista.

A câmera realiza um *travelling* para nos mostrar os demais veículos presos no congestionamento, e se detém em um ônibus no qual os trabalhadores enfileiram-se como cadáveres despersonalizados, mera força de trabalho que é obrigada a abdicar da vida para sobreviver (fig. 16). É interessante perceber como um congestionamento, situação tornada tipicamente ensurdecedora por buzinas, motores e gritos, é, no sonho de Guido, um local silencioso: a câmera volta a realizar um *travelling* por entre os carros e as personagens que fitam, caladas, a tela: a multidão encara Guido, numa espera latente por aquilo que levará Guido a fugir de si mesmo ao longo de *8 ½*: seu próximo filme.



Figura 16: o ônibus lotado de trabalhadores em *8 ½*.

Guido finalmente consegue escapar do carro, e flutua para longe da ponte em direção à praia, numa ilusão de liberdade, apenas para descobrir instantes depois que encontra-se novamente preso, desta vez por uma corda puxada por dois homens que o prendem ao chão. Tratam-se do agente e do assistente de Claudia Cardinale (que em *8 ½* interpreta a si mesma), atriz pré-escalada para viver uma personagem (desconhecida dela mesma e de todos) no filme de Guido. Amarrado pelo pé pelos dois homens, Guido é puxado e despenca das alturas, acordando em seguida.

Fellini põe sob o holofote, aqui, o dilema do artista que se encontra encurralado tanto pelo cotidiano que lhe oprime - como o casamento com Luisa (Anouk Aimée), do qual o diretor continuamente escapa por meio de relacionamentos extraconjugais - quanto pela pressão mercadológica exercida pelos produtores e financiadores de seu filme. São

frequentes, em $8 \frac{1}{2}$, as cenas em que o produtor Pace (Guido Alberti) ameaça Guido, alertando-o de que o filme precisa ser gravado para compensar todo o dinheiro que já foi investido na produção: “venho pagando por sua crise e confusão por meses. Largue o filme, e te destruo!” ($8 \frac{1}{2}$, 1963). A saída tão desesperadamente buscada por Guido no sonho, a criação ficcional almejada também por Salvador e Bernardo Soares, não é, no princípio do filme, uma opção para Guido: preso, amarrado pelo pé, só lhe resta a queda, e ele acaba adoecendo.

É necessário notar como a impossibilidade da escrita (seja ela literária ou cinematográfica) e a opressão de uma vida mundana, ditada ora pelo tédio ora pela obrigação, são fatores de adoecimento tanto em Almodóvar quanto em Pessoa e Fellini. Salvador é impedido de gravar inicialmente pelas moléstias físicas que o atormentam, mas a abstinência do cinema em sua vida o arrasta rumo a uma crise depressiva; em Soares, a “ausência de vida própria” lhe provoca náuseas físicas, para a qual o correr dos dias em seu trabalho irrisório bem algum conseguem trazer; por sua vez, encurralado entre problemas pessoais e exigências profissionais, Guido igualmente adocece e vai para um spa de luxo em busca de inspiração e de um alívio da ansiedade. Nos três casos, a realidade se torna perto do insuportável, e a resolução das agonias pessoais só é possível por meio de um escape proporcionado pela ficcionalização da realidade. Há, assim, um deliberado e desejado enredamento das molduras que separam o real do ficcional.

Isso ocorre, nas três obras aqui discutidas, por meio da *quebra do sujeito*, sua dissolução em verdades múltiplas, a fuga de uma identidade deliberadamente perdida, que não quer ser reconquistada. Em carta escrita em 1935 a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa declara, acerca de Bernardo Soares, que “não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela” (PESSOA, 1935). Ao contrário de Almodóvar e Fellini, Pessoa não faz autoficção: seus heterônimos são, como declarou o escritor, “figuras minhamente alheias” (PESSOA, 2014), p. 556. Apesar disso, em *Dor e glória*, no *Livro do desassossego* ou em $8 \frac{1}{2}$ verifica-se uma escrita que “tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Neste surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo” (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2014, p. 25).

É precisamente por essa indefinição do sujeito que se fragmenta que Guido não consegue fechar as amarras de seu filme. Na cena em que ele encontra Pace nas escadas para as termas do spa, o produtor lhe diz, condescendente: “eu entendi a história que você quer

contar. Você quer narrar a confusão que um homem traz dentro de si. Mas você precisa ser claro, inteligível, ou de que adianta?” (8 ½, 1963). O homem de negócios não percebe que o pedido que ele faz é completamente descabido, uma contradição em termos: como traduzir de forma clara, direta, inequívoca as memórias e afetos de uma vida? Não é por acaso que tanto *Dor e glória* quanto 8 ½ são construídas enquanto narrativas episódicas, fragmentadas, em que “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2012, p. 45). Assim como na vida, nos dois filmes a percepção dos fatos é irregular, as memórias são contaminadas por dúvidas e desejos ao mesmo tempo que toldadas pelo esquecimento.

Também não nos parece por acaso o fato de que o filme que Guido pretende filmar se trate de uma obra de ficção científica. Gênero que lida com com probabilidades tanto possíveis quanto impossíveis, a ficção científica rejeita um caminho único ao apontar possibilidades múltiplas, fragmentadas, de um futuro - uma ficção, pois ainda não concretizada - que não apenas aguarda o caminhar da humanidade, mas faz sentir ainda no presente a força de sua influência: “[na ficção científica] não há um determinado futuro nos esperando em um horizonte longínquo (o futuro tecnológico projetado pelos modernos), mas muitos futuros – ou mundos possíveis – disputando o presente pela sua realização” (ALBUQUERQUE, 2020, p. 162).

É bastante seguro assumir que não há ingenuidade alguma em Fellini, que cria, aqui, uma ponte dialógica com o gênero. Essa multiplicidade de mundos possíveis nas narrativas de ficção científica corresponde precisamente à profusão de histórias que cabem na vida concreta de Guido: “sua potência política e estética de inventar outros mundos que, em estado de virtualidade, também aguardam pacientemente por um chamado à existência”, afirma Alana Albuquerque (2020, p. 162) acerca da ficção científica - mas acreditamos que a citação é também apropriada para as diversas verdades possíveis contidas em Guido.

3.2.1 A espetacularização do real ou o vivido ficcionalizado

A busca por esse ficcional concebível, por essa história que venha a se concretizar, é simbolizada em 8 ½ pela estrutura da torre. A torre de lançamento é uma estrutura construída para as gravações do futuro filme de Guido, e dará suporte a uma suposta nave espacial. Em 8 ½, vemos a torre *enquanto uma construção* - ela não está acabada, assim como o filme de Guido, e assim como o filme de Salvador, *O primeiro desejo*. Em ambos os casos, “estamos

diante de um filme cuja construção estamos a ver nascer. O resultado disto tudo é que estamos a ver não apenas um filme sobre a feitura de *um* filme, mas um filme sobre a feitura *deste* próprio filme”, como afirma Paulo Leite (2008, p. 126) em *8 ½ e o seu papel decisivo na narrativa do cinema moderno*.

A torre é a síntese do filme de Guido, o elemento em que realidade concreta (enquanto objeto gigantesco, inanimado) e a criação ficcional se encontram. Em *Dor e glória*, o desenho feito por Eduardo do jovem Salvador no *pueblo*, descoberta anos depois, vai exercer função narrativa semelhante - é o desenho que dá a Salvador o estímulo necessário para filmar *O primeiro desejo*.

Já afirmamos que Guido, Salvador e Soares vivem uma realidade que os oprime, carregada de enfermidades, ócio e descontentamento. Nos filmes, os protagonistas recorrem a métodos distintos para fugir à realidade e permitir que a construção ficcional tome seu lugar.

Salvador inicialmente recorre às drogas como uma desesperada tentativa de escapar ao estupor que lhe corrói os dias; já Guido precisa mesmo matar aqueles que querem lhe impor os fatos como são. Na sequência em que Guido, os produtores e outros envolvidos na produção do filme se reúnem em um cinema para avaliar os testes de tela de diferentes atores e atrizes, o diretor, fatigado diante das constantes e cada vez mais duras críticas de Jean Rougeul, imagina, em um momento de delírio, a única saída possível: o enforcamento do intelectual, libertando-se assim das amarras criadas pelas expectativas dos outros - dos especialistas, dos produtores, do público.

Na sequência final de *8 ½*, em que uma coletiva de imprensa é convocada para anunciar o novo filme de Guido Anselmi - que filme é esse, nem ele mesmo sabe -, Guido recorre novamente à ficção para escapar da realidade insuportável, e devaneia sobre a possibilidade de simplesmente esconder-se embaixo da mesa e disparar um revólver contra o próprio rosto para fugir às perguntas dos jornalistas. E ele o faz: ainda como devaneio, mas com resultados bastante concretos - pois, lembremos, ficcionalizar significa construir outros caminhos possíveis.

A realidade que se pretende criar nos três textos que agora discutimos é, portanto, a realidade da ficção. Em determinado momento, Luísa, já cansada dos tartamudeios e evasivas do marido infiel, declara: “não é certo mentir o tempo todo, sem nunca deixar que os outros saibam o que é verdadeiro e o que é falso” (*8 ½*, 1963). Mas mentir, aqui, tem menos a ver com a falta de verdade e mais com a criação de outras verdades possíveis, pois tanto em Fellini quanto em Almodóvar, e também em Pessoa, a única via possível diante da ruína é ficcionalizar. A metaficção não surge apenas enquanto mero instrumento de autoconsciência,

mas meio de prover sentido ao que seria de outro modo ininteligível. Se Salvador começou a rodar filmes como maneira de escapar ao caótico relacionamento com Federico, como forma de superar a dor de um amor destruído - e, mais tarde, com *O primeiro desejo*, como forma de dar sentido à sua vida e entender traumas que há muito o acompanhavam; se, dizíamos, Salvador se utiliza da ficção para reorganizar os eventos concretos, foi acompanhando Guido por um caminho semelhante: “queria fazer um filme honesto, sem mentiras. Algo simples, útil para todos, que ajudasse a carregar as coisas mortas que carregamos. Ao invés disso, sou eu quem não tenho coragem para enterrar nada. *Estou confuso com esta torre em minhas mãos*”, desabafa Guido (8 ½, 1963, grifo nosso).

A torre de Guido é o “palácio em terra larga” de que fala Soares, e é também *O primeiro desejo* de Salvador: a estrutura da torre é um conjunto de realidades ficcionalizadas, ao mesmo tempo construção deliberada e natureza inevitável; “é uma casa pomposa, assim como ele. *É um autorretrato*” (8 ½, 1963, grifo nosso), diz uma das atrizes do filme de Guido ao refletir sobre a magnificência da estrutura.

Ao discorrer, em *Autobiografia como des-figuração*, sobre as complexas relações verificadas entre o projeto autobiográfico e a vida concreta, Paul de Man (2012) questiona:

assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial?

A longa citação se faz aqui necessária pois, cremos, ilustra a relação constituída entre a torre e Guido: a torre, conforme apontada direta e claramente pela própria narrativa fílmica, é um autorretrato do diretor; é estrutura que simboliza o resgate dos “pedaços de sua vida, as vagas memórias, os rostos daqueles que você nunca pôde amar” (8 ½, 1963), como destaca Rougeul nos momentos finais do longa. Ao matar-se em seu devaneio, Guido finalmente se vê livre das cordas que o prendiam - do casamento, das amantes, dos produtores, das atrizes, da indústria; “seu gesto criativo o liberta do peso de conviver com as tensões esquizofrênicas de tantas urgências, trazendo suas perturbações do plano abstrato dos conflitos pessoais para a superfície espetacular do mundo concreto” (MELO, 2010, p. 77).



Figura 17: na catártica sequência final de *8 ½*, as personagens que povoam o filme de Guido (e o de Fellini) descem da torre sob a direção do protagonista. À direita, a cortina que se abre como que para revelar um palco.

E o que se segue ao suicídio simbólico é, de fato, um espetáculo felliniano: como em um palco de teatro, as cortinas que ocultavam a grande estrutura se abrem, e as personagens que povoaram a vida de Guido descem, em festa, da torre que sustenta a nave espacial (fig. 17). Dirigidas por ele, se unem em uma festa de música, dança, cinema e circo. O aspecto intermediário aqui é claro: é somente através da arte, de diferentes formas de arte, da intersecção quase caótica entre artes distintas, que Guido consegue dar sentido e organizar o vivido. Não se pode negar o caos; afinal, “tanto maior o caos, maiores as possibilidades criativas. A ação artística deve se colocar como forma de aversão ao universo. Toda a produtividade da poesia cinematográfica de Fellini está voltada para esse princípio” (MELO, 2010, p. 30). O caos permanece caos, mas finalmente dirigido por Guido, que passa todo o filme procurando justamente um inalcançável texto para dirigir.

Ao final de *8 ½*, assistimos à vida de Guido tornada espetáculo, manipulação narrativa feita por ele mesmo, que dirige seu pai e sua mãe, a esposa, as mulheres que amou, os cardeais que o assustavam na infância, a prostituta que lhe acendeu os primeiros desejos sexuais na puberdade. Não há qualquer preocupação com lógica ou verossimilhança: simplesmente aceitou-se o espetáculo que é viver.

O contato dialógico que *Dor e glória* realiza com *8 ½* e o *Livro do desassossego* acrescenta, assim, ricas possibilidades de leitura ao filme de Almodóvar. Tentamos aqui

destrinchar algumas interpretações possíveis, especialmente no que concerne à quebra de limites entre realidade e ficção presente nos três textos. A presença de textos autorreferentes como *8 ½* e o *Livro do desassossego* em *Dor e glória* problematiza, assim, as noções de realidade e ficção, de verdade e mentira, que existe na obra: vimos que, nos outros textos, a ficção por muitas vezes assoma como a única possibilidade possível de (r)existência dos sujeitos ante um mundo que lhes parece castrador e arbitrário.

3.3 “Sem filmar, a minha vida não tem sentido”: a ficção inescapável de *Chamadas telefônicas*

Essa intrincada relação entre sujeito e ficção se faz ver também nos contatos dialógicos e intermediáticos que o filme de Almodóvar constrói com outros textos. Em determinado momento de *Dor e glória* - mais especificamente na cena retratada na figura 4 - vemos Salvador deitado na cama, com um livro sobre si, que logo em seguida empurra para o lado, irritado.

O livro em questão é a coletânea de contos *Chamadas telefônicas* (1997), do escritor chileno Roberto Bolaño. O livro é dividido em três partes, e a primeira delas, homônima à obra como um todo, “compõe-se de contos metaliterários, que trazem a própria literatura como tema central” (XERXENESKY, 2012, p. 22): as personagens de Bolaño são poetas, críticos, literatos, almas que parecem perdidas e deslocadas e encontram na literatura e nas artes em geral um refúgio ambíguo (mas inevitável) que tanto lhes traz prazer e calma quanto angústia e dor.

Xerxenesky considera que a coletânea de Bolaño não é propriamente metaficcional, na medida que os elementos autorreflexivos aparecem em sua obra “principalmente nos personagens, em discussões travadas em diálogos acerca do tema. Ou seja, habita[m] um espaço mais discursivo” (XERXENESKY, 2012, pp. 33-34). Ana Paula dos Santos de Sá acrescenta a essa questão ao afirmar que “predomina nos enredos do chileno precisamente esse olhar global (/externo) ao ofício de escritor (descrição da trajetória profissional do personagem escritor, destaque à sua formação e às suas preferências literárias etc.)” (SÁ, p. 5); dessa maneira, de acordo com os dois autores, não haveria, em Bolaño, uma preocupação - característica de obras metaficcionais, vale lembrar - em explicitar ao leitor os mecanismos de construção do texto ficcional. Embora trate de literatura, arte e ficção, nos textos de

Bolaño predominariam ainda artifícios miméticos que manteriam a ilusão provocada pelo texto.

Para escapar a esse impasse, Xerxenesky recorre ao conceito de metaliteratura, que se aplicaria “a uma literatura focada em outras obras, a uma literatura ‘parasitária’, que é construída com referências constantes a outras obras e autores” (XERXENESKY, 2012, p. 36). Embora o termo “metaliteratura” certamente possa ser aplicado neste caso, outros autores defendem que a literatura de Bolaño também apresenta elementos propriamente metaficcionalis.

De acordo com Sá, são perceptíveis elementos da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon na literatura de Bolaño: “esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história” (HUTCHEON, 1991, p. 1150). Para Lucas Antunes Oliveira, a dimensão metaficcional em Bolaño está ligada intimamente à dimensão histórica que permeia e contextualiza o texto, e o conjunto formado pelo diálogo - e simbiose - entre ambas oferece “uma visão de mundo mais ampla do que aquelas trazidas por cada uma de maneira independente” (OLIVEIRA, 2013, p. 25). Em *A paródia em La literatura Nazi en América, de Roberto Bolaño*, Alice Canal afirma que, nas obras do escritor chileno “a realidade só pode ser conhecida através da subjetividade” (CANAL, 2014, p. 22), e mesmo a crítica literária e a História são encaradas como uma narração altamente influenciada pelas leituras e interpretações pessoais do mundo.

É o caso, por exemplo, do conto *Os detetives*, em que dois investigadores policiais relembram a época em que atuaram como agentes repressores da ditadura de Augusto Pinochet, que governou o Chile entre os anos de 1973 e 1990.

Além disso, Bolaño frequentemente fornece ao leitor a autoconsciência de sua posição enquanto leitor, ao escrever sobre personagens que leem, criticam e se sensibilizam com o contato com textos alheios. Para os personagens dos contos de Bolaño, a interação com obras de arte - não apenas literárias, mas especialmente elas - muitas vezes escapa à mundanidade e assume um caráter deveras definitivo, que trará alguma consequência importante no plano factual ou subjetivo. Os momentos em que as personagens leem um livro - ou uma carta, ou um diário há muito perdido, ou mesmo uma crítica literária publicada em um jornal - transformam-se, muitas vezes, quase que em situações de epifania, em que o leitor-dentro-da-obra vivencia fortes e reveladoras sensações que podem alterar o rumo de sua história. Em um movimento especular, esses momentos provocam por sua vez uma reação no leitor concreto que lê o livro.

Em *Vida de Anne Moore*, outro conto presente em *Chamadas telefônicas*, o narrador descreve as sensações vivenciadas durante a leitura de um diário de Anne:

mergulhar naquela escrita, diante da autora, às vezes era doloroso (dava vontade de jogar os cadernos no chão, correr para seu lado e abraçá-la), porém na maior parte das vezes era estimulante, embora eu não pudesse especificar o que estimulava. Era como ir ficando imperceptivelmente com febre. Dava vontade de gritar ou de fechar os olhos, mas a caligrafia de Anne tinha a virtude de costurar a boca da gente e fincar palitos de fósforo nas pálpebras de tal maneira que a gente não conseguia evitar de continuar lendo (BOLAÑO, 2012, pos. 2534).

Embora Bolaño dedique-se a descrever as intensas sensações provocadas pela leitura do diário de Anne, pouco ou quase nada se sabe sobre o conteúdo do texto. Tal recurso de ocultar o conteúdo de cartas, diários e livros é comum em *Chamadas telefônicas* e aponta para os lugares vazios do texto que devem ser preenchidos pelo leitor, “os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (ISER, 1999, p. 107).

É por meio desses espaços em que prevalece o silêncio e o não-dito que o leitor se intromete, projeta interpretações possíveis e infere sentidos ao texto, construindo-os de acordo com um horizonte sempre mutável que nasce na interação entre texto e leitor, em que “a constituição do não-dito se expressa como superação dialética do dito” (ISER, 1999, p. 195). Dessa maneira, os personagens de *Chamadas telefônicas* são altamente influenciados, e se apresentam ao leitor com frequência, pelas ficções e textos, literários ou não, com os quais entram em contato.

Essa difícil e dolorosa relação que o leitor estabelece com o texto é sugerida em *Dor e glória*. Salvador passou anos sem ler o monólogo de *O vício*, que declara ser “confessional demais”. Quando finalmente cede e permite que o texto seja encenado, não quer manter com ele relação alguma - não quer dirigi-lo, não quer assiná-lo, não quer comparecer à noite de estreia ou a qualquer outra encenação da peça. Há até uma dificuldade, ou mesmo uma deliberada falta de vontade, de categorizá-lo enquanto um gênero específico, o que evidencia ainda mais o complexo e evasivo relacionamento que Salvador construiu com *O vício* ao longo dos anos:

ALBERTO: Fiquei impressionado com o conto.

SALVADOR: Não se trata de um conto.

ALBERTO: Bem, seja o que for. Poderia ser levado para o palco tal como está.

SALVADOR: Obrigado, mas não é um texto dramático.
ALBERTO: Tanto faz (DOR E GLÓRIA, 2019).

Em Bolaño, no conto *Henri Simon Leprince*, o escritor fracassado que dá nome ao texto realiza bicos para jornais parisienses e somente encontra prazer verdadeiro ao escrever poemas de qualidade certamente questionável, mas que todavia lhe provocavam, além de fruição, um grande incômodo e uma revelação:

durante três meses, nas horas livres que o jornal e seu trabalho clandestino lhe deixam, escreve um poema de mais de seiscentos versos em que mergulha no mistério e no martírio dos poetas menores. Terminado o poema (que lhe custou dor e esforços estafantes) compreende com estupor que ele não é um poeta menor (BOLAÑO, 2012, pos. 308).

Está posto o paradoxo: para Leprince, a arte, a escrita (ao menos a escrita de certos textos específicos) são processos dolorosos, e que trazem à tona a verdade que revela uma realidade inconveniente. Inconveniente porque, se inicialmente o artista buscava reconhecimento de seus pares e aclamação do público, aos poucos, depois de anos sendo considerado coisa menor, entidade repulsiva que não passava de um parasita nos círculos intelectuais de Paris, o miserável escritor percebe que está fadado ao “purgatório das publicações pobres ou canalhas” (BOLAÑO, 2012, pos. 289) ainda que, em seu íntimo, não se considere um artista de má qualidade. Não há agonia maior que se achar gênio e o mundo não reconhecê-lo.

Mas é essa mesma percepção, atrelada à fria recepção que os trabalhos de Leprince atraem ao longo dos anos, que aos poucos fornece ao malfadado escritor uma estranha liberação, um local na cena literária que, se desgraçado, é também indispensável para sua existência: Leprince aos poucos se despe de quaisquer esperanças de reconhecimento e aclamação, pois “compreendeu e aceitou que os bons escritores necessitam dos maus escritores, ainda que só como leitores ou escudeiros” (BOLAÑO, 2012, pos. 332). O poeta encontra conforto no meio termo entre a dor provocada pela literatura e o fato inevitável de que apenas ela fornece alguma fagulha de sentido à sua vida. A solução não é escapar à ficção, renegar a literatura, pois tal caminho é impossível; a solução é precisamente entender que “seu território (sua pátria) é o dos escrevinhadores, dos escritores de baixa estofa” ((BOLAÑO, 2012, pos. 265). Com essa (dura) realidade ainda é possível conviver.

Essa visão quiçá um tanto romântica da figura do artista, do poeta (seja ele literário ou cinematográfico) que precisa criar, mas que está ciente da dor da criação - e que, em Bolaño,

raramente desfruta de sua glória -, está exposta também em *Enrique Martín*, ainda um outro conto de *Chamadas telefônicas*. Já o primeiro parágrafo do texto alerta ao leitor:

um poeta pode suportar tudo. O que equivale a dizer que um homem pode suportar tudo. Mas não é verdade: são poucas as coisas que um homem pode suportar. Suportar mesmo. Um poeta, em compensação, pode suportar tudo. Com essa convicção crescemos. O primeiro enunciado é correto, mas conduz à ruína, à loucura, à morte. (BOLAÑO, 2012, pos. 339).

Ao final do conto, é revelado que Enrique Martín, que “queria ser poeta e nesse empenho punha toda a força e toda a vontade de que era capaz” (BOLAÑO, 2012, pos. 351), suicidou-se nos fundos da livraria que gerenciava.

Há, nas personagens dos contos de *Chamadas telefônicas*, um jogo ambíguo trágico com a ficção, com o escrito, com o processo de criar: ele é essencial para a sua existência, mas certamente não trará nenhum reconhecimento ou glória - como dissemos, aqui prevalece a dor. Em alguns casos, como Leprince, a personagem simplesmente faz as pazes com a sua condição e, resignada, aceita seu destino obscuro e irrisório; em outros, como Martín, a perseguição da poesia e do estranho na literatura leva a consequências desastrosas. Em ambas as situações permeia as personagens uma constante busca pelo ato de criar, considerando que “por amor às possibilidades de nós mesmos, de querermos ser para nós e para quem e o que amamos, embrenhamo-nos em ficção” (SANTOS, 2020, p. 108).

Ora, em *Dor e glória* vemos relação análoga. Salvador quer evitar qualquer ligação sua com *O vício* e também foge da exibição de *Sabor* na cinemateca - até algum tempo antes do tempo diegético de *Dor e glória*, ele sequer gostava do filme. Apesar disso, ao longo de *Dor e glória*, *O vício* é reencenado com sucesso e *Sabor* ganha novos significados para o diretor.

Não se trata, no filme de Almodóvar, de um artista que experimenta o dissabor da má recepção e da insipiência: Salvador, afinal, é um diretor reconhecido e aclamado. Trata-se, ao invés disso, de personagens que se revestem elas mesmas daquele realismo ambíguo mencionado pela personagem do crítico cinematográfico de 8 ½; que são definidas, em grande parte, pelas obras que leram, que viram, que ouviram - e pelos textos que produziram, seja em que meio for.

Dessa maneira, não importa se, como é insinuado nos contos de Bolaño e no filme de Almodóvar, a ficção é fonte de dor e tormento: dela é impossível prescindir, e aqui esses personagens se aproximam também do narrador entediado com a vida cotidiana do *Livro do*

desassossego. Por isso aquele itinerário individual de ficções vivenciadas elaborado por Rancière ganha especial relevância nestas obras: compreender a relevância das ficções hipodieéticas que existem dentro da diegese de cada texto significa conhecer de maneira mais definitiva, clara e dinâmica as personagens que as animam, expandindo as significações e leituras possíveis.

Nessa discussão, é importante relembrar a importância que a personagem tem na organização do discurso e na produção dos sentidos possibilitados pela obra: a personagem (em nosso caso, Salvador) surge como elemento centralizador, como figura que liga e conecta os demais pontos do tecido fílmico, determinando aspectos não somente ligados ao conteúdo, mas também à forma do texto.

Em seu ensaio *A palavra na vida e a palavra na poesia*, Volóchinov destaca que

a forma da obra poética é determinada em muitos aspectos pelo modo como o autor percebe seu personagem, que é o centro organizador do enunciado. (...) *A forma do enunciado sobre si* (a confissão, a autobiografia, a forma de declaração lírica - a mais importante da lírica amorosa) é determinada justamente pelo grau de proximidade entre o autor e o personagem (VOLÓCHINOV, 2019, p. 138).

No ensaio, Volóchinov destaca a complexa relação existente entre o autor da obra, a personagem e o ouvinte, ou leitor, ou receptor, já apontando para a problemática estudada pelos teóricos da Estética da Recepção. Embora não seja objetivo nosso aprofundar discussões nessa seara - isso renderia, por si só, um estudo em separado -, é interessante considerar como o diálogo proposto por *Dor e glória* com *Chamadas telefônicas* aponta para diferentes camadas de significação em níveis narrativos distintos.

Num primeiro nível, na narrativa dos contos de *Chamadas telefônicas*, temos personagens que são diretamente influenciadas por textos - em sua grande parte ficcionais ou textos em que falam de si mesmas - com as quais elas entram em contato ao longo dos contos. Os personagens de Bolaño são, em sua maioria, leitores, e estão constantemente reagindo aos textos que ajudam a definir sua vida.

Por sua vez, no nível diegético de *Dor e glória*, Salvador é leitor de *Chamadas telefônicas* e do *Livro do desassossego*. Além disso, a narrativa fílmica insinua diálogos com outros textos, literários ou não, como *Oito e meio*, por exemplo, sugerindo a importância dessas obras para o protagonista em sentido particular e para a significação do filme em sentido geral.

Em um nível extradiegético, o espectador real de *Dor e glória* atua como leitor do filme, mas também como leitor dos outros níveis narrativos abertos pelas obras com as quais o longa dialoga.

Temos, então, camadas de sentidos, de complexas relações entre o real e o ficcional, de personagens que se situam nos textos e pelos textos, que se acumulam umas às outras como sedimentos e que desaguam no espectador final de *Dor e glória*. É a figura de um espelho que reflete outro e ainda outro: os personagens-leitores dos contos *Chamadas telefônicas* são espelhados nas personagens-leitores de *Dor e glória*, que por sua vez é refletido na espectador-leitor concreto que vê o filme.

Nesse processo, o diálogo entre os diferentes atores envolvidos - autor, personagem e sujeito histórico - torna-se vivo, revelando “as relações entre as pessoas, que são somente refletidas e fixadas no material da palavra. A palavra é um esqueleto, que ganha carne viva somente no processo da percepção criativa e, por conseguinte, somente no processo da comunicação social viva” (VOLÓCHINOV, 2019, p.135).

Para as personagens de *Dor e glória* e *Chamadas telefônicas*, a arte é encarada ao mesmo tempo como angústia e salvação; como dor, mas também redenção. É impossível não lembrar de Manuela (Cecilia Roth), a protagonista de *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Almodóvar, que nutre com a peça *Um bonde chamado desejo* (1947), de Tennessee Williams, um amargo vínculo com a peça.

Foi durante a montagem da peça que ela conheceu, enquanto atriz amadora, Lola (Toni Cantó), a travesti que a engravidaria apenas para abandoná-la em seguida; e foi após uma encenação de *Um bonde chamado desejo* que seu filho, Esteban (Eloy Azorín), morre atropelado ao tentar conseguir um autógrafo da protagonista da montagem. É a peça de Williams que permite a Manoela se reconstruir após a perda do filho, encontrando nas atrizes do espetáculo uma nova família:

Um Bonde Chamado Desejo marcou minha vida. Há 20 anos, interpretei Stella com um grupo amador. Lá, conheci o meu marido; ele interpretava Kowalski. Há dois meses, vi sua versão em Madrid. Fui com o meu filho. Era a noite do aniversário dele. Embora chovesse muito, esperamos vocês na rua... porque ele queria um autógrafo seu, Huma. Era uma loucura esperar sob a chuva, mas como era seu aniversário, não disse que não. Vocês duas entraram em um táxi e ele correu atrás. Um carro que vinha por Alcalá o atropelou. E o matou. (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Também para Manuela, assim como para Salvador, o texto ficcional assume uma importância definitiva, que influencia diretamente não somente aspectos da personalidade da

personagem, mas sua própria vida. Ao longo de *Tudo sobre minha mãe*, Manoela simula ainda a trajetória de uma outra personagem ficcional, a Eve Harrington (Anne Baxter) de *A malvada* (1950), dirigido por Joseph Mankiewicz. Simula, mas não copia: a trajetória de Manuela é inversa, numa abordagem paródica em relação à de Eve; elas se encontram apenas no início, para tomar em seguida direções completamente opostas, num lembrete de que, apesar do papel inegável que a ficção tem sobre a vida, esta encontra sempre seus próprios caminhos, libertando-se, para o bem e para o mal, no desenrolar concreto dos dias. Nem tudo na vida, afinal, está diretamente atrelado à ficção, embora a ficção constantemente contamine o olhar que lançamos sobre a vida.



Figura 18: Federico entra no camarim para visitar Alberto; no centro do quadro, um cartaz de *Gata em teto de zinco quente*.

Mencionamos Tennessee Williams, e é oportuno lembrar que questões semelhantes são uma preocupação presente no ensaio *Person-to-person*, publicado por Williams originalmente no jornal *The New York Times* em 1955, e republicado na edição de 2004 de *Cat on a hot tin roof*, peça brevemente referenciada em uma cena de *Dor e glória* (fig. 18). Logo no princípio de seu texto, Williams afirma que

é triste, embaraçoso e nada atraente que essas emoções que o perturbam [*ao artista*] de maneira profunda o suficiente para exigir expressão, e para estimular tal expressão com alguma medida de luz e poder, são quase todas enraizadas, ainda que distintas em sua superfície, nas preocupações particulares e por vezes peculiares do próprio artista; naquele mundo especial, suas paixões e imagens em que cada um de nós se envolve do

nascimento à morte, uma teia de monstruosa complexidade, entrelaçada em uma velocidade e distância incalculáveis²⁴ (WILLIAMS, 2004, pos. 16, tradução nossa).

A dor diante do texto ficcional e das histórias alheias, e sua inevitabilidade na vida, estão presentes no ensaio de Williams e nas personagens de Almodóvar e Bolaño: é por meio dos discursos dos outros, dos textos ficcionais que adquirem importância seminal em sua vida - experiências organizadas no “mundo especial” de Williams, ou na política dos amadores de Rancière, ou ainda na ideologia do cotidiano de Volóchinov -, que essas personagens conseguem localizar e exprimir suas dores e amores.

Dessa maneira, as personagens parecem ganhar mais concretude, clareza, uma subjetividade bem definida diante do leitor não somente por meio de suas próprias atitudes e personalidade, mas também com o contato com os textos que elas leem ou escrevem (ou veem). É um movimento evidentemente metafictional que se constrói em camadas: a personagem ficcional se torna mais definível ao leitor concreto, histórico, por meio de outros textos que ganham importância diegética.

Em *Outro conto russo*, por exemplo, presente em *Chamadas telefônicas*, um artefato recorrente na literatura de Bolaño é apresentado logo no primeiro parágrafo: a criação de um novo nível narrativo dentro da narrativa principal. O narrador começa: “em certa ocasião, depois de conversar com um amigo acerca da identidade singular da arte, Amalfitano lhe contou uma história que por sua vez tinham lhe contado em Barcelona” (BOLAÑO, 2014, pos. 1169), para em seguida revelar ao leitor essa história que Amalfitano ouviu em Barcelona. Pouco importam o amigo ouvinte ou a discussão sobre a identidade da arte; o “outro conto russo” do título trata-se, portanto, não de um conto situado no mesmo nível narrativo do narrador, mas de um conto hipodiegético do qual ele teve conhecimento por meio de outras pessoas.

Deve-se destacar mais uma vez que não importa se essas outras histórias, textos e obras existem apenas na diegese, no âmbito do texto ficcional maior que as contêm, ou se correspondem a trabalhos factuais - como *Sabor*, no primeiro caso, e *8 ½*, no segundo; o que aqui importa é o peso que a ficção assume na vida dessas personagens, e aqui nos lembramos novamente de Rancière ao tratar de sua política dos amadores, uma trilha individual de textos

²⁴ Tradução de: “It is sad and embarrassing and unattractive that those emotions that stir him deeply enough to demand expression, and to charge their expression with some measure of light and power, are nearly all rooted, however changed in their surface, in the particular and sometimes peculiar concerns of the artist himself, that special world, the passions and images of it that each of us weaves about him from birth to death, a web of monstrous complexity”.

artísticos que, muito além de nos marcar apenas enquanto fruição estética, passa realmente a constituir a todos nós ao longo de nossa vida, ligando-se de maneira decisiva aos fatos do cotidiano.

Escrevendo sobre *2666* (2004), livro mais conhecido de Bolaño, Xerxenesky aponta para a circunstância de que, de maneira semelhante ao que ocorre em *Chamadas telefônicas*, as personagens de Bolaño possuem uma tendência de se mostrarem por meio de seus trajetos literários:

é através de suas carreiras de leitores que conhecemos os personagens – através de quais caminhos cada um se deparou com a obra desse escritor (...). Este recurso narrativo – o de definir um personagem pelas suas leituras – é recorrente em Bolaño, inclusive nos diversos textos que poderiam ser categorizados como autoficcionais (XERXENESKY, 2019, p. 33).

Em *Dor e glória*, esse mesmo fenômeno ocorre com Salvador. Direta ou indiretamente, a narrativa fílmica nos fornece informações sobre o diretor atormentado por meio das obras que ele lê ao longo do filme; dos filmes que ele assistiu e dirigiu; das pinturas que abundam nas paredes de sua casa, de um desenho em particular que retorna para suas mãos após décadas de sumiço.

Chamadas telefônicas, *8 ½* e o *Livro do desassossego* são apenas algumas das várias obras que passam a constituir a personalidade de Salvador Mallo; esses textos fornecem ao leitor informações não apenas sobre o diretor, mas também sobre seu relacionamento consigo mesmo e com os outros, sobre a narrativa maior de *Dor e glória*, sobre os sentidos que o filme constrói nessa tensão constante entre o texto fílmico e os outros textos com os quais dialoga.

Claro, deve-se ressaltar que é totalmente possível apreender a narrativa de *Dor e glória* e as nuances da personagem de Salvador sem ter qualquer conhecimento do *Livro do desassossego* ou de *Chamadas telefônicas*, por exemplo. Tanto Salvador quanto *Dor e glória* possuem elementos que, obviamente, vão muito além dos textos com os quais dialoga. Mas considerando a natureza dialógica, metaficcional e intermediática do filme, o conhecimento do espectador acerca desses outros textos que permeiam a narrativa de Almodóvar acrescenta sem dúvida sentidos que de outra maneira permaneceriam represados, sugeridos, como leituras possíveis prontas para surgirem à luz, mas relegadas apenas a uma constante penumbra.

Como vimos, essa valorização dos trajetos ficcionais percorridos pelas personagens em Almodóvar e Bolaño ocorre não somente no âmbito das personagens, mas também com os sistemas, com as mídias como um todo: a personagem de Salvador é construída por meio do cinema, mas também pela literatura, pelo monólogo teatral, pelo ensaio, e mesmo por um espaço de indefinição, por uma dificuldade de categorização de gênero verificada em diversas obras. É o caso de *O vício*, texto que, como vimos, o próprio Salvador tem dificuldade de classificar.

Um outro texto artístico presente em *Dor e glória* - talvez o mais importante de todos eles, considerando as implicações narrativas que provoca em Salvador - também funciona como um elemento de ligação entre real e ficcional, entre passado e futuro, entre criação e rememoração: o filme dentro do filme *O primeiro desejo*.

3.4 - A reescrita das histórias no rio de lembranças de *O primeiro desejo*

No capítulo anterior, mencionamos que *Dor e glória* deve ser encarado como um romance autobiográfico, e não autoficção. Ao contrário, *O primeiro desejo* parece cumprir todos os requisitos comumente aceitos para a autoficcionalidade narrativa.

Vejamos: em *Dor e glória*, como dissemos, não existe a homonímia entre personagem e autor, fator necessário para a existência da autoficção; qualquer elemento autobiográfico está, assim, embrenhado na narrativa filmica. Embora a figura de Salvador seja construída à imagem de Almodóvar, e haja uma intenção, no filme, de inserir no protagonista elementos do diretor da vida real, discorreremos sobre como um espectador totalmente leigo sobre a pessoa histórica Pedro Almodóvar dificilmente encontraria em *Dor e glória* elementos que pudessem identificá-lo com Salvador.

O mesmo não ocorre com *O primeiro desejo*.

Ao longo de *Dor e glória*, são exibidas diversas sequências que abordam a infância difícil e pobre de Salvador, e que ajudam o espectador a compreender a relação do diretor com a mãe, com o povoado interiorano onde cresceu e com a sexualidade. O espectador é levado, ao longo do filme, a acreditar que as sequências da infância tratam-se de analepses ou *flashbacks*, recurso cinematográfico comum para retratar eventos anteriores aos do tempo filmico. Essa ideia é reforçada já na primeira cena do filme, em que vemos Salvador mergulhado em uma piscina, de olhos fechados, totalmente cercado pela água.

Frequentemente associada às lembranças e à memória, o simbolismo da água como

elemento ligado ao passado, a um retorno a épocas primordiais, é referenciado no *Dicionário dos símbolos*:

submergir nas águas para sair novamente sem dissolver-se, salvo por uma morte simbólica, é retornar à fonte, recorrer a um imenso depósito de potencial e extrair de lá uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração que condiciona uma fase progressiva de reintegração e regeneração²⁵ (CHEVALIER, 1969, p. 52-53, tradução nossa).

Essa ideia da água como fonte de memórias pode ser encontrada mesmo numa fala de Salvador, por nós já citada; nos referimos ao momento em que ele, lembrando as exposições dos filmes na praça pública que marcou sua infância, declara que se recordava principalmente dos filmes em que havia água. Assim, tanto de uma forma geral quanto especificamente em *Dor e glória*, a água é associada com um fluxo de imagens, vozes e cores que remontam ao passado. Não é à toa que, logo em seguida à imagem de Salvador submerso na piscina (fig. 19), um *raccord* construído precisamente por meio do elemento água (água da piscina → água do rio) nos transmite diretamente a um rio, e a cena seguinte nos revela que trata-se do fluxo d'água onde a mãe de Salvador, Jacinta, se encontra lavando roupas junto às vizinhas do *pueblo* e ao próprio Salvador quando criança (fig. 20).



Figura 19: Salvador submerso nas águas da piscina. A câmera realiza um *travelling* e, durante a cena,

²⁵ Tradução de: “Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración”.

se aproxima cada vez mais do protagonista.



Figura 20: a imagem de Salvador some em *fade out*, e o *raccord* nos leva ao rio onde sua mãe e as vizinhas lavavam roupas com Salvador ainda menino.

Toda a construção da sequência leva o espectador a acreditar que as cenas da infância de Salvador tratam-se realmente de sua infância factual, revisitada em sua memória por meio de analepses. Mas na cena final de *Dor e glória*, um movimento de câmera contrário àquele que nos levou ao rio das supostas lembranças de Salvador revela que tudo se tratava de um artifício: o Salvador-criança e a jovem Jacinta estão cercados por uma equipe de filmagem; vemos as câmeras, os trilhos, as gruas; vemos o próprio Salvador dirigindo a cena (fig. 21), e o espectador descobre, numa leitura retroativa, que todas as sequências no passado tratavam-se realmente de *O primeiro desejo*, o filme dentro do filme que Salvador enfim consegue tirar do papel.



Figura 21: na cena final de *Dor e glória*, o espectador descobre que as seqüências da infância de Salvador tratavam-se do filme dentro do filme *O primeiro desejo*.

Em *Imagens Amadas*, João Batista de Brito distingue a leitura prospectiva - aquela em que o leitor/espectador faz deduções sobre o desenrolar da narrativa, que podem ser posteriormente confirmadas ou refutadas - da leitura retroativa, em que “o espectador retrocede nas suas deduções” (BRITO, 1995, p. 186). No caso de *Dor e glória*, o espectador é levado a crer, desde o início do filme, que as cenas da infância de Salvador se tratam de analepses ou *flashbacks*, de fragmentos da memória do protagonista; mas, conforme a cena final revela, ele foi “ludibriado para deduzir um encaminhamento narrativo que o restante do filme simplesmente negará” (BRITO, 1995, p. 186). A leitura retroativa, assim, força o espectador de *Dor e glória* a reinterpretar, na última cena do filme, todos os momentos da infância de Salvador como cenas de *O primeiro desejo*.

Como dissemos, portanto, *O primeiro desejo* não se trata de uma coleção de *flashbacks*: ele é de fato o filme que Salvador tanto desejava rodar, a película constantemente adiada devido a suas dores físicas, seu vício em heroína e seus males psicológicos. Neste caso, o eu-referente Salvador conta a história de seu eu-referido no passado; já na primeira cena de *O primeiro desejo* exibida ao longo de *Dor e glória* - aquela em que as mulheres lavam roupa no rio - Jacinta chama Salvador pelo nome, identificando-o junto ao espectador como a mesma pessoa que, anos mais tarde, se tornaria o diretor de cinema recluso e tomado por moléstias do corpo e da alma.

Dessa maneira, Salvador assume em *O primeiro desejo* uma posição distinta da que Almodóvar adota em *Dor e glória*. Esses dois posicionamentos, embora inseridos no âmbito das escritas de si, carregam mudanças fundamentais que são abordadas por Philippe Vilain

em seu ensaio *A prova do referencial*. No caso da autoficção presente no filme dentro do filme, trata-se “de um compromisso do escritor que deve se assumir em seu próprio nome em seu próprio texto e que, ao fazê-lo, marca o distanciamento em relação ao romance autobiográfico no qual um nome de empréstimo é atribuído à primeira pessoa” (VILAIN, ANO, p. 174).

O primeiro desejo se configura, assim, como um exercício metaficcional e autoficcional que reforça a presença da arte e da ficção na vida de Salvador: nós, enquanto espectadores, somos ludibriados a confundir o ficcional pelo “real” (o real diegético) ao assumirmos que a narrativa contada em *O primeiro desejo* nada mais é do que um *flashback* de *Dor e glória*. Ao longo de toda a exibição do filme de Almodóvar, assistimos a um outro filme, uma narrativa hipodiegética, sem nos dar conta disso a não ser no instante final.

Se Salvador dispõe em um mesmo patamar as atrizes dos filmes de sua infância e o amor da sua vida; se Federico confunde os eventos dos filmes de Salvador com a sua própria história amorosa com o cineasta; se ambos tomam criação por fato, nós, enquanto espectadores, também confundimos elementos ficcionais com realidade diegética na medida que Almodóvar ultrapassa as barreiras que permitem distinguir o ficcional do real sem nos apercebermos disso. Dessa maneira, a construção narrativa em *Dor e glória* nos coloca em posição análoga à de Salvador, à de Federico, à de Guido.

É interessante pensar que personagens como Salvador e Guido recorrem à arte e à ficção especialmente em momentos de crise, de isolamento e de incertezas acerca de sua identidade enquanto sujeito. Para se (re)construir, para compreender a si mesmos, ambos os diretores precisam recorrer às ficções que os cercam, assim como seus contrapontos reais Almodóvar e Fellini fizeram em *Dor e glória* e *8 ½*. Talvez esteja geminado aqui o conceito de “realismo ambíguo” mencionado pelo crítico cinematográfico do filme de Fellini: essa realidade se refere a uma espécie de existência que, para se tornar mais concreta e palpável, necessita alicerçar-se nos pilares das páginas dos livros e nas fundações das imagens na tela.

Em *The world viewed: reflections on the ontology of film*, Stanley Cavell argumenta que a representação de si na arte parece estar diretamente ligada, em certos casos, a essa posição de isolamento do indivíduo que caracteriza Salvador e Guido, em uma expressão do eu que pode ser encarada como

uma representação de nossa resposta a esse novo fato de nossa condição - o terror de nos vermos em isolamento -, e não uma representação do mundo de dentro dessa condição de isolamento. Ela seria, dessa maneira, não uma forma de controle do destino por meio da criação da individualidade em

qualquer cenário possível; mas sim a confirmação do destino do eu por meio de sua teatralização²⁶ (CAVELL, 1979, p. 22, tradução nossa).

Mesmo o relacionamento de Salvador com a mãe se dá, em grande parte, por meio da Jacinta ficcional. Claro, conhecemos a Jacinta “real”, interpretada por Julieta Serrano, mas é nas pradarias da infância de *O primeiro desejo* que são estabelecidos os eventos e comportamentos que vão ajudar o espectador a compreender a dolorosa relação que mãe e filho iriam nutrir anos mais tarde. Em um determinado momento do filme, Salvador conversa com Mercedes, sua secretária, sobre as angústias que as lembranças da mãe ainda lhe provocam:

SALVADOR: ultimamente penso muito nela.

MERCEDES: é a primeira vez que te escuto dizer que ainda não superou a morte da sua mãe.

SALVADOR: também penso muito na minha infância. Quando estou cochilando, que é a maior parte do tempo, acabo sempre pensando em minha mãe quando eu era criança.

MERCEDES: mas nunca falou dela nem da sua infância em seus filmes.

SALVADOR: minha mãe não gostava (DOR E GLÓRIA, 2019).

A afirmação de Salvador de que pensa constantemente na mãe e na infância enquanto está cochilando lança mais um questionamento acerca do real e do ficcional em *Dor e glória* e *O primeiro desejo*. O filme dentro do filme tem como um dos temas centrais, além da germinação e surgimento do desejo sexual, a infância pobre do diretor e sua relação com a mãe; estaríamos contemplando, assim, as memórias reavivadas de Salvador durante o sono, a sonhos contaminados por elementos da realidade? Tal leitura seria possível, a nosso ver, não fosse pela revelação da cena final de *Dor e glória*, que descobre naqueles momentos da infância *O primeiro desejo*, o filme que Salvador finalmente conseguiu escrever e tirar do papel. Entretanto, há certamente uma intenção narrativa de suscitar a dúvida, de manter em suspenso as cortinas que separariam o real do ficcional.

Não por acaso, Salvador só consegue enfim falar sobre a mãe por meio do cinema; foi preciso que *O primeiro desejo* fosse realizado para que o diretor pudesse revisitar o povoado simples em que cresceu, as cavernas, o rio, Eduardo e a descoberta de sua sexualidade, todos aspectos de sua vida que ele por muito tempo evitou encarar. São eventos e pessoas que se provaram necessários para a superação de seu bloqueio criativo e melancolia, visto que a obra

²⁶ Tradução de: “(...) as a representation of our response to this new fact of our condition — our terror of ourselves in isolation — rather than as a representation of the world from within the condition of isolation itself. It would, to that extent, not be a new mastery of fate by creating selfhood against no matter what odds; it would be the sealing of the self's fate by theatricalizing it”.

ficcional “não deixa pois de ser o produto de uma desilusão” (LIMA, 1998, p. 20). Almodóvar parece elevar aqui (com a intensidade típica da ficção, e verificada mais brandamente na vida real), a relevância daquela política dos amadores de Rancière: o fato de que as ficções constituem cada um de nós de maneira mais ou menos relevante, mas de qualquer forma inescapável, em um discurso que “coleta para si mesmo as fantasias que expressa e as estilhaça contra a realidade que ele desconstrói”²⁷ (CAVELL, 1979, p. 152, tradução nossa).

Mais adiante em seu livro, Cavell, à semelhança de Rancière, discorre acerca do processo por meio do qual a arte, a literatura e especificamente o cinema se tornam parte do sujeito; de como assumimos pedaços de textos, ou mesmo textos inteiros, como inerentes à nossa história:

nós envolvemos os filmes em nós mesmos. Eles se tornam fragmentos extensos do que acontece a mim, arquivos embaralhados no fluxo da minha memória, sem qualquer insinuação de que lugar tomarão no futuro. Como memórias da infância cujo tesouro ninguém mais aprecia e cujo conteúdo não é nada comparado à sua indizível importância para mim²⁸ (CAVELL, 1979, p. 154, tradução nossa).

É precisamente isso que Salvador faz na autoficção de *O primeiro desejo*: envolve as lembranças da sua infância com os fragmentos dos filmes, dos livros, das pinturas que marcaram a sua vida; e o resultado não é nem por isso menos real - talvez menos diretamente atrelado aos fatos, mas não menos real -, pois traduz não apenas os eventos concretos, mas o olhar do realizador sob o filtro dos textos ficcionais que ele carrega em si, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1986, p. 37).

Em última análise, a definição simbólica da água feita por Chevalier, aquela por nós mencionada na página 110, sumariza a jornada de Salvador em *Dor e glória*: é somente por meio da regressão e desintegração do eu, permitida por textos como *O vício* e o desenho feito por Eduardo, que o diretor consegue se reintegrar, superando as dores físicas e psicológicas que o afligiam, reinterpretando a vida “numa espécie de recriação dela mesma por meio da memória, porque nós mesmos sofremos transformações ao longo do tempo e, assim,

²⁷ Tradução de: “collects to itself the fantasies it expresses and shatters them against the reality it shatters”.

²⁸ Tradução de: “we involve the movies in us. They become further fragments of what happens to me, further cards in the shuffle of my memory, with no telling what place in the future. Like childhood memories whose treasure no one else appreciates, whose content is nothing compared with their unspeakable importance for me”.

alteramos os nossos repertórios que servem como chave de (re)leitura do passado” (VELASCO, 2015, p. 8); todo esse processo permite a reconstrução de sua história, tão real quanto fictícia, nas imagens de *O primeiro desejo*.

Nos deparamos, por fim, com um movimento metaficcional da autoficção inserida em um romance autobiográfico, em que o sujeito não é mais um todo ontologicamente constituído por uma história una, unívoca, com princípio, meio e fim claramente definidos; mas um fragmento em que “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2012, p. 45). A fragmentação do sujeito é tematizada também em *Dor e glória* em um nível estrutural: a narrativa recorre às falsas analespses para relatar a infância de Salvador no *pueblo*; o uso de elipses também é frequente, dando ao filme uma estrutura episódica, não linear - à semelhança da vida real como ela nos parece no desenrolar dos dias²⁹, muitas vezes confusa e repleta de avanços, retornos e descaminhos.

Mencionamos acima o desenho feito por Eduardo na infância de Salvador, elemento tão importante em ambos *Dor e glória* e *O primeiro desejo*, que funciona como um instrumento de (re)organização do passado, do presente e do futuro de Salvador, e que até o momento foi por nós apenas rapidamente mencionado. Falemos dele, então.

3.4.1 O sujeito tornado texto: o retrato de Eduardo

A principal sequência de *O primeiro desejo* - e de *Dor e glória*, por consequência - é o momento em que o jovem Salvador encontra-se sozinho em casa com Eduardo, evento no qual o menino percebe conscientemente a natureza de seus sentimentos para com o homem mais velho.

Como pagamento para as aulas de leitura e alfabetização que a criança deu ao rapaz, Jacinta concorda em deixar Eduardo reformar a caverna em que viviam, recobrando as paredes simples, apenas chapiscadas de branco, com azulejos.

A sequência começa com uma imagem de Salvador em plano geral, diminuto na imensidão da cova, cercado por vasos de flores, lendo um livro diante das paredes brancas - numa construção imagética quase idílica que, ao mesmo tempo que revela sua impotência diante da força incontrollável que em breve lhe assomaria, registra também o último momento da infância inocente, ainda inconsciente dos desejos característicos da adolescência. No canto

²⁹ É claro que, em *Dor e glória*, esse efeito é provocado por um artifício, por determinadas escolhas narrativas deliberadas.

direito do quadro, apenas o saco de cimento aberto, que mais tarde servirá como suporte para o desenho feito por Eduardo, parece ser um indicativo do que ocorrerá em seguida (fig. 22).

Enquanto lê, Salvador levanta os olhos do livro e fita Eduardo, até então ocupado com os azulejos; em um esquema de campo/contracampo, o homem (que está completamente sujo de tinta branca e cimento) e o menino (limpo e imaculado) se entreolham, num primeiro momento revelador da tensão que paira entre os dois.



Figura 22: Salvador sentado na cadeira enquanto lê; à direita do quadro, o saco de cimento que logo será usado por Eduardo para desenhar o retrato do menino.

Em seguida, Eduardo questiona à criança qual o horário que Jacinta deve chegar, ao que Salvador responde que ainda deve demorar algum tempo, pois ela deverá estar de volta apenas após o almoço. Ao ouvir a resposta, Eduardo desiste do serviço, toma para si o papel sujo de tinta da embalagem de cimento e senta-se diante de Salvador. Sem mais explicações, o homem começa a orientar a criança, guiando-o à posição desejada para o retrato que pretende desenhar: “vamos ver, Salvador. Não se mexa. Fique aí. Pode segurar o livro com as duas mãos? Isso. Vamos, levante a cabeça” (DOR E GLÓRIA, 2019).



Figura 23: Salvador posando para o desenho de Eduardo. Em primeiro plano, a figura do homem se sobressai em proporção à da criança.

Neste momento, as palavras de Eduardo a pequenez de Salvador ante o sentimento que já parece se fazer presente em seu interior indicam a completa submissão deste enquanto o rapaz desenha o menino. Salvador dá instruções, orienta, ordena; obediente, Salvador posa conforme as indicações do outro. Seus olhares se encontram mais uma vez; um *close-up* foca o rosto de Eduardo, que para por um momento e observa por uns segundos, talvez maravilhado, talvez intimidado, a imagem quase onírica da figura diante de si. Num plano médio, vemos o homem por trás, uma figura maior ante a criança em segundo plano, enquanto desenha e orienta Salvador. (fig. 23) Ao ouvir a ordem para que levante a cabeça, Salvador suspira, ao mesmo tempo em que é possível distinguir o suor sobre os beijos do homem à sua frente.

Ao longo da sequência, ouvimos a música extradiegética *Come sinfonia* (originalmente lançada em 1961), composta por Pino Donaggio e interpretada por Mina:

Sonho, sonho
E você está comigo
Eu fecho os olhos
E no céu já resplandece
Uma luz

Eu sonho
De estar perto de você
E te beijar
E então desvanecer neste sonho
Irreal

Lá em cima
Escuto os anjos que
Cantam para nós
Docemente, docemente
É uma canção feita de felicidade!

Escuto
E te vejo ainda
Mais perto
A música que ouço
É como sinfonia

O coro dos anjos
Me faz sonhar ainda
Eu queria, eu queria
Que este sonho
Fosse realidade

Realidade
De um sonho de amor³⁰ (DONAGGIO, 2019).

Toda a cena em que Eduardo desenha Salvador é uma insinuação para o desejo sexual reprimido pelo menino - desejo impossível de ser concretizado e não plenamente compreendido por ele, naturalmente, devido ao fato de Salvador tratar-se ainda de uma criança. Mas importa menos a concretização da libido, o encontro carnal, do que a percepção do desejo em si. Tal percepção é oferecida ao espectador pelos olhares; pelo modo como Eduardo, mais vivido e experiente, orienta Salvador, assim como um maestro o faria, nos complexos e difíceis caminhos da descoberta de si mesmo, da floração da sexualidade; pelo enquadramento da cena, em que Eduardo assoma sobre a figura menor de Salvador - não numa posição de ameaça, mas como guia e companheiro durante a composição do retrato.

Nesse processo, nessa mobilidade de olhares e corpos característica do cinema e na relação construída com o desenho - mídia por natureza imóvel, estática - “a atriz/o ator personagem é quem torna possível representar, juntamente com o enquadramento e ângulo da câmera, o personagem pictórico ou iconográfico” (WALLAU; LUZ, 2021, p. 238).

A música, que no cinema pode adquirir significados diversos, ganha aqui especial importância: *Come sinfonia* traduz em palavras o que não pode ser dito por Eduardo, revela ao espectador o não-dito, o segredo que deve permanecer entre eles, o desejo que deve ficar reprimido. Ela funciona como a voz da personagem silenciada e embala tanto as duas figuras

³⁰ Tradução de: “Sogno, sogno / E tu sei con me / Chiudo gli occhi e in cielo splende già / Una luce / Io sogno / D'esserti vicino e di baciarti / E poi svanire / In questo sogno irreal / Lassù sento gli angeli / Che cantano per noi / Dolcemente, dolcemente / È un canto fatto di felicità / Ascolto e / Ti sento ancora più vicino / La musica che sento / È come sinfonia / Lassù sento gli angeli / Che cantano per noi / Io vorrei, io vorrei / Che questo sogno fosse realtà / Realtà d'un sogno, amor”.

masculinas na tela quanto nós, aqueles que assistimos, marcando “a continuidade da presença humana - a subjetividade dos personagens -, não os abandonando ao mundo extremamente concreto”, conforme detalha André Baptista (2007, p. 29) na dissertação *Funções da música no cinema*. Em outro momento, Baptista discorre sobre como o som e a música podem agregar valor subjetivo ao filme, procedimento que ocorre “por um acréscimo de informação, de emoção, de atmosfera, conduzido por um efeito sonoro e espontaneamente projetado pelo espectador (o áudio-espectador, de fato) sobre o que ele vê, como se esse efeito emanasse naturalmente” (BAPTISTA, 2007, p. 22). A presença extradiegética de *Come sinfonia* reforça a naturalidade da subjetividade das personagens, contribui para a construção de sentidos, acrescenta camadas ao que texto e imagem já transmitem - a saber, o desejo sexual latente na cena.

Neste caso em específico, acreditamos que a relação estabelecida entre *Dor e glória* e a outra mídia é de uma combinação intermediática: *Dor e glória* não faz apenas uma referência intermediática à canção interpretada por Mina, como ocorre no caso de *Noite de meu bem*; aqui, imagem, texto e música coexistem, e cada um deles “está presente em sua própria materialidade e contribui para a constituição e significado” (DINIZ, 2018, p. 47) do texto³¹. Arriscamos afirmar que, neste caso, a música passa a compor mesmo a atmosfera da cena, no sentido de atmosfera como o concebe Osman Lins, em que “sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço” (LINS, 1976, p. 76).

Depois de orientar Salvador sobre as posições em que ele deveria permanecer enquanto desenhava o retrato, Eduardo enfim levanta-se e mostra ao menino o trabalho inacabado, pedindo por sua opinião (fig. 24). Em um plano geral, Salvador é retratado no canto esquerdo do quadro, como que ainda mais diminuto ante a força que emana ao mesmo tempo de Eduardo (que tem muito mais espaço à sua volta) e de dentro de si mesmo, dominando todo o pequeno espaço da caverna em obras. Em seguida, Eduardo, completamente sujo de tinta e cimento, pergunta se pode lavar-se. A criança consente, e

³¹ É claro que o sentido presente na cena é reforçado pela música de Mina só pode ser compreendido plenamente por espectadores que conheçam *Come sinfonia* previamente ou que entendam a língua italiana. Estamos diante, assim, de casos em que a falta de esquemas (na acepção que David Bordwell [2007] utiliza o termo) necessários para a apreensão completa de todas as informações fornecidas pelo texto pode resultar em uma leitura prejudicada. A nosso ver, entretanto, a leitura do espectador que não entende italiano não é completamente lesada devido à natureza de *Come sinfonia* enquanto “canção de amor”: seus elementos, a melodia, harmonia e o ritmo, indicam uma atitude positiva do filme diante da situação retratada.

enquanto o homem se prepara para o banho em uma tina colocada no meio da sala, Salvador vai até seu quarto, deita na cama e cochila.



Figura 24: Eduardo levanta-se e vai ao encontro de Salvador.

Após um corte, um primeiro plano revela Salvador já adormecido, o rosto tomado por gotículas de suor; o menino subitamente abre os olhos, percebe o som de água correndo e olha pela sala, por meio da abertura da porta, para ver o corpo nu de Eduardo, que se banha na tina no exato local em que o menino, instantes antes, posava para o desenho. Como que retratando o conflito interno que assolava Salvador - e nos remetendo ao período que o menino passou no seminário -, as costas desnudas do homem inclinam-se para deixar ver, em segundo plano, um quadro de Jesus Cristo.

Ao final do banho Eduardo grita pedindo por uma toalha para secar-se. Salvador vai pegar a toalha, um tanto contrariado, e retorna para a sala. A câmera, em um *travelling*, movimenta-se em um verdadeiro descobrimento, uma revelação: emoldurado pelo arco que separa os dois cômodos da caverna, Eduardo está totalmente despido, de pé, a uma curta distância. Salvador encara o corpo masculino, boquiaberto. A febre, expressão física do desejo sexual despertado pela visão do homem desnudo - representada também, é oportuno lembrar, no coração em chamas que ilustra o cartaz de *O vício* - assoma Salvador por completo, e o menino desmaia.

É interessante perceber como Eduardo se banha no centro da sala, sob a luz que cai diretamente de uma abertura no teto da caverna; a iluminação atinge seu corpo de cima para

baixo, em um espaço definido, como se dirigida apenas para ele e conferindo ao homem um caráter quase sagrado.

Almodóvar resgata, aqui, uma função simbólica e sacralizadora da luz, que destaca a figura iluminada como um ser divinizado ante os outros elementos do quadro. De acordo com Aumont, esse uso da iluminação é comumente disfarçado no cinema, após ser exaustivamente explorado na pintura para retratar divindades, monarcas e outros valores principalmente imateriais e sagrados (AUMONT, 2004). Para se valer do simbolismo da iluminação, o cinema disfarça, acopla a luz à atmosfera como uma forma de não ceder a imagem ao símbolo, de modo que “o simbolismo da luz é sempre, no cinema, um pouco rasteiro ou um pouco chapado” (AUMONT, 2004, p. 173). Mas é um simbolismo que, em *Dor e glória* e *O primeiro desejo*, se deixa ver, e a figura de Eduardo vista por meio dos olhos do febril e impressionado Salvador toca o “sobre-humano, a graça e a transcendência” (AUMONT, 2004, p. 173).

Dessa maneira, o diálogo, a música, o retrato desenhado, a *mise en scene* constroem uma tensa atmosfera entre as duas personagens, alicerçam um desejo reprimido que, em Salvador, vai encontrar escape por meio da temperatura corporal, que sobe até roubar a consciência da criança. O episódio do despertar sexual de Salvador em *O primeiro desejo* se configura, assim, como “não apenas o evento climático do filme, mas também é, por outro lado, a articulação estrutural que une as duas linhas cronológicas ao funcionar como elemento incitador do despertar criativo do protagonista maduro”³² (MARTÍNEZ-EXPÓSITO, 2021, p. 88, tradução nossa).

Essa articulação se dá mais especificamente por meio do desenho em si, objeto que serve como elemento de ligação factual (em termos diegéticos) entre *O primeiro desejo* e *Dor e glória*.

Após o desmaio de Salvador, Eduardo o leva à cama para descansar e Jacinta chega, repreendendo o rapaz pelo estado do filho e pelo desperdício de água durante o banho. Eduardo sai para coletar mais água, e Jacinta se debruça sobre o desenho inacabado, ainda sem cores, que retrata o seu filho (fig. 25).

³² Tradução de: “(...) no solo es el momento climático de la película, sino que también es el gozne estructural que une las dos líneas cronológicas al funcionar como detonante del despertar creativo del protagonista maduro”.



Figura 25: o retrato feito por Eduardo em *O primeiro desejo*, ainda inacabado.

De volta ao nível narrativo principal de *Dor e glória*, Salvador e Mercedes visitam uma galeria de arte popular pouco antes da cirurgia que deveria resolver os engasgos do diretor. Enquanto passeiam ao redor dos quadros, Salvador percebe uma peça que lhe parece familiar, para e pergunta ao curador sobre a origem do objeto. O homem responde que desconhece a procedência do quadro e que o encontrou à venda em um mercado de Barcelona. A peça em questão trata-se precisamente do retrato que Eduardo havia desenhado 50 anos antes, encontrado completamente por acaso em uma galeria de arte. Salvador, assaltado por uma forte emoção, resolve comprar a imagem.

Há, aqui, a interferência da casualidade, a ação do destino que rege a vida das personagens e que se faz presente principalmente ao final da narrativa como um mecanismo para resolver as tramas ainda em aberto. Essa estratégia, presente em muitos dos filmes de Almodóvar, leva o desenho perdido por décadas às mãos de Salvador. A ação de uma aparente força superior, que reúne achados e perdidos (sejam eles objetos ou pessoas) em um feliz reencontro final, é característica de narrativas melodramáticas: “a coincidência é o destino (...) e a realidade é sempre uma maquinação, uma verdadeira trama ligando a todos em uma armadilha constante” (BROOKS, 1995, p. 145). Mais tarde, conversando sobre os caminhos que o desenho traçou até chegar a Salvador, o diretor supõe que Eduardo o enviou para sua casa enquanto ele estava no seminário e que a mãe recebeu e o escondeu, jamais o entregando: “mas o importante é que o desenho chegou ao seu destinatário”, declara (DOR E GLÓRIA, 2019).

É principalmente a descoberta do quadro, em conjunto com outros fatores relacionados às doenças físicas que o acometiam, que permite a Salvador a superação do bloqueio que o impedia de criar; é a obra artística que devolve ao diretor a capacidade e a vontade latentes de escrever e produzir sua arte; assim como na ideologia do cotidiano de Volóchinov o indivíduo se expressa com base nos sistemas ideológicos complexos, aqui Salvador encontra as palavras e as imagens que constituem *O primeiro desejo* nas reminiscências, ao mesmo tempo reais e ficcionais, criação e memória, estimuladas pelo contato com o desenho de Eduardo.

A absorção do quadro enquanto elemento estético, o potente simbolismo que ele possui para Salvador, as memórias resgatadas pelas linhas e as cores: se o quadro foi o objeto que marcou a descoberta da homossexualidade na pré-adolescência, para o homem maduro é o texto que marca a superação de traumas psicológicos e o surgimento de uma nova fase criativa. Como afirma Volóchinov, “todas as suas vivências - o assim chamado fundo de apercepção - são dadas na linguagem do seu discurso interior e é apenas assim que elas entram em contato com o discurso exterior percebido” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 254); é o discurso do outro, o olhar de um outro sobre si (isto é, a interpretação artisticamente realizada que Eduardo faz de Salvador), que dá a Salvador as palavras necessárias para (re)contar a sua própria vida.

Na carta escrita por Eduardo no verso do desenho (é interessante notar como a carta, dialógica por natureza e utilizada para falar de eventos e sentimentos factuais, é escrita no verso de uma obra de arte), o homem agradece a Salvador pelas aulas de alfabetização, destacando a importância que a escrita - e o próprio Salvador, que foi seu professor - adquiriu em sua vida e relembrando a época em que eles conviviam no povoado: “me encontro bem aqui, mas sinto falta da vida nas cavernas, e especialmente de você. Toda vez que escrevo, penso em sua mão guiando a minha” (DOR E GLÓRIA, 2019). As palavras - que, assim como o texto de *O Vício*, são retratadas em *close up*, preenchendo a tela por completo e refletindo sua importância na vida do protagonista (fig. 26) - são de Eduardo, mas poderiam perfeitamente terem sido escritas por Salvador.

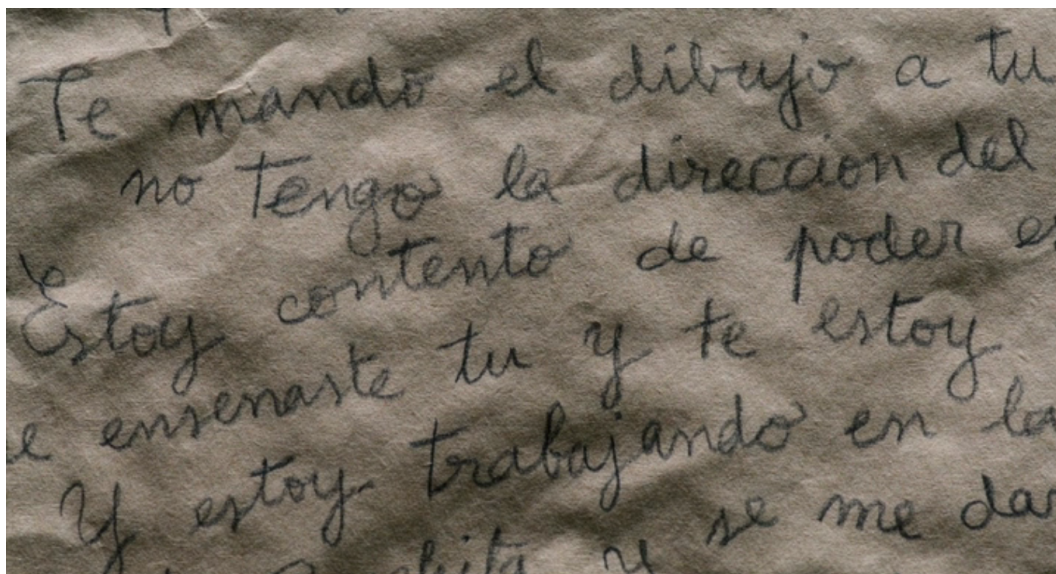


Figura 26: detalhe da carta escrita por Eduardo no verso do desenho.

Em determinado momento, a câmera revela ao espectador, pela segunda vez, o desenho de Eduardo (fig. 27): o retrato agora está concluído, colorido, e a lente de Almodóvar se demora mais detidamente sobre a obra, desvelando-a de cima para baixo, como uma cortina de teatro que se eleva para dar início ao espetáculo. A escolha de retratar todo o processo de produção do quadro - as orientações que o artista fornece ao sujeito que será retratado, a exibição dos primeiros rabiscos e de diferentes momentos de acabamento da obra - fazem “descobrir a materialidade pictural que oblitera a transparência do quadro” (MOSER, 2006, p. 58) e tornam as significações produzidas pelo desenho menos abstratas, e portanto mais concretas e presentes, na vida de Salvador.



Figura 27: o retrato feito por Eduardo em *Dor e glória*, já finalizado.

Ao discorrer acerca do modo como olhamos para obras pictóricas, Aumont explica que o movimento do olho na leitura da imagem nunca é aleatório, mas carregado de intenção e significado, diretamente influenciada pelo contexto, que faz exercer sua influência sobre a leitura na medida em que “o espectador poderá não apenas compreender o quadro, mas construir uma ordem de leitura, e portanto um templo de contemplação, que o significante pictórico jamais explicita por si só” (AUMONT, 2004, p. 87). Em *Dor e glória*, o movimento de câmera sugere o olhar que Eduardo lançou sobre seu personagem retratado: de cima para baixo, assim como vimos Eduardo, o objeto do desejo, sobrepujando Salvador, o “objeto artístico”, na cena de *O primeiro desejo*.

Para Salvador - e para o espectador - a leitura do desenho de Eduardo é diretamente condicionada tanto pela imagem real que a inspirou (o menino no centro da caverna, cercado de flores e posicionado à cadeira com um livro) quanto pelos sentidos produzidos por essa imagem: o desejo reprimido, a descoberta de algo até então inconsciente. É um procedimento que parece induzir Salvador - e a nós, que vemos o filme - a uma confusão “no que se refere aos níveis de realidade implicados nesse vai-e-vem entre filme e pintura, entre arte e mídia” (MOSER, 2006, p. 59).



Figura 28: no celular de Salvador, Mina interpreta *Come sinfonia*.

É precisamente no momento em que *Dor e glória* e o espectador lançam um olhar detalhado sobre o desenho finalizado de Eduardo que *Come sinfonia* volta a tocar,

aparentemente como um som extradiegético. Um *raccord* revela que, na verdade, a música está sendo reproduzida no celular de Salvador, e vemos a figura de Mina interpretando a canção na tela do aparelho (fig. 28). De elemento extradiegético em *O primeiro desejo*, aspecto constituinte, como vimos, da ambientação da cena - e, portanto, eminentemente abstrato -, *Come sinfonia* ganha, aqui, concretude na realidade diegética, materializando-se enquanto fato presente na vida da personagem: vemos o meio pelo qual a mídia está sendo reproduzida, indicando que os significados que a canção produz sobre Salvador não existem mais apenas em um plano abstrato, no âmbito de desejos reprimidos que não podem ser realizados ou sequer vocalizados; mas como realidade, como um fato aceito e uma questão resolvida pelo protagonista.

Sobreposto à música, o ruído da batida das teclas do datilógrafo indica não apenas que Salvador está escrevendo à máquina, mas significa mesmo o retorno de seu trabalho criativo. Pela última vez, um texto preenche a tela do filme, e o título *O PRIMEIRO DESEJO*, em caixa alta, deixa o espectador saber que o diretor enfim trabalha no filme que tanto queria realizar (fig. 29). Mais do que um texto que se refere a um suposto desejo inicial, ou um desejo que vem antes de todos os outros, ou a primeira vez que se experimenta um determinado desejo, as palavras na tela ganham vida e sensibilidade por meio de um procedimento em que “tornar sensível o pensamento não é apenas dar-lhe uma forma supostamente mais acessível aos espíritos simples. É também opor à letra escrita, que mata o espírito vivo, o pensamento encarnado em corpos que o põem em acção” (RANCIÈRE, 2012, p. 109).

Essa sensibilidade da imagem provém do fato de que estamos prestes a reconhecer (lembramos que a revelação de que as supostas analepses compõem de fato *O primeiro desejo* ocorre somente na última cena do filme) o conteúdo daquelas palavras que até então pouco ou nada significavam:

as palavras trazem uma primeira camada de significação que lhes é aderente e que oferece o pensamento enquanto estilo, enquanto valor afetivo, enquanto mímica existencial antes que como enunciado conceitual. Descobrimos aqui, sob a significação conceitual das falas, uma significação existencial que não é apenas traduzida por elas, mas que as habita e é inseparável delas. (...) A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

A longa citação de Merleau-Ponty ilustra muito bem, a nosso ver, a potência inerente ao título de *O primeiro desejo* exibido na tela em diálogo intermediário com *Come sintonia*: o texto ganhará vida, se revestirá de carne e osso retrospectivamente, no momento da descoberta final do filme dentro do filme em *Dor e glória*. Cumpre-se, assim, uma espécie de movimento circular, em que os significados produzidos pelo filme de Almodóvar serão questionados e reinterpretados por meio da (re)leitura do filme de Salvador.



Figura 29: O título *O PRIMEIRO DESEJO* aparece ao final de *Dor e glória*.

Resta uma questão: o desenho de Eduardo, tanto aquele desenhado há 50 anos em *O primeiro desejo* quanto o que chega às mãos do Salvador adulto em *Dor e glória*, permanece o mesmo em ambos os casos: embora em *O primeiro desejo* vejamos o retrato descolorido, as linhas são as mesmas, a embalagem de cimento utilizada como suporte também é a mesma. Isso lança uma dúvida sobre o caráter ficcional das cenas da infância de Salvador: se o desenho que vemos na linha narrativa de *Dor e glória* é o mesmo que existe em *O primeiro desejo*, então seria óbvio concluir que tanto os eventos do tempo presente quanto os eventos do passado situam-se em um mesmo nível narrativo, em uma mesma esfera de realidade. Poderia-se argumentar em resposta que Salvador cedeu o desenho real para a produção de *O primeiro desejo*, mas o fato de vermos o desenho ainda inacabado no filme dentro do filme suscitaria outras inúmeras questões: a imagem cedida para as gravações de *O primeiro desejo* trata-se, então, de uma cópia do desenho original? Ou *O primeiro desejo* não é realmente um filme, mas sim de uma coleção de memórias factuais de Salvador?

Em nossa leitura, *O primeiro desejo* é realmente de um filme dentro do filme, mas encontrar uma resposta para esse questionamento não nos parece de primordial importância. O que é relevante aqui é precisamente essa ambiguidade suscitada pelo retrato; uma ambiguidade que caracteriza o processo de lembrar, de criar e de escrever sobre si. Afinal, como já discutimos, a autoficção está menos preocupada com a realidade dos fatos do que com a contaminação mútua entre a verdade e a mentira, entre o lembrar e o criar, entre o rememorar e o dissimular.

Estamos diante, em *O primeiro desejo*, de um processo autoficcional e metaficcional, em que sobressai no texto fílmico uma espécie de meditação sobre o ofício de criar e suas reverberações na vida cotidiana, nos acontecimentos mais deslocados da ficção; afinal, nem todos os aspectos da vida dialogam tão fortemente com a arte: o mundano existe e, em grande parte das vezes, não possui nenhum significado profundo. O fato de Guido, Salvador, Federico, Almodóvar, Bernardo Soares, as personagens de *Chamadas telefônicas*, etc. tentarem escapar a essa miudeza dos dias não a torna menos potente e presente; ao contrário, destaca a importância de sua existência.

O próprio Almodóvar reconhece que o cinema, a arte, a ficção não são suficientes para esgotar a vida. Em seu discurso do Prêmio Feroz, por nós já mencionado, o diretor recorda dos dias de reclusão que passou no seminário:

foi a pior época de minha vida. A péssima educação que recebi, em todos os sentidos - tanto acadêmica quanto humanamente - me converteram em um analfabeto e em um ateu. Creio que trato disso em *Dor e glória* e *Má educação*. São dois filmes de que me sinto muito orgulhoso, mas nenhum deles me compensa do horror que vivi durante os três anos que passei com os salesianos³³ (ALMODÓVAR apud HIGUERAS, 2023, tradução nossa).

No mesmo discurso, logo em seguida, entretanto, o diretor aponta para a ambivalência que a ficção e a vida concreta muitas vezes assume, reforçando o ponto que tentou ser elaborado ao longo do presente trabalho: para as personagens de *Dor e glória* - e de outras obras, literárias e cinematográficas, com as quais dialogamos no texto - a ficção assume um papel preponderante, que não anula a vida concreta mas a engolfia de uma maneira inescapável:

³³ Tradução de: “Fue la peor época de mi vida. La pésima educación que recibí en todos los sentidos, tanto académica como humana, me convirtieron en un analfabeto y en un ateo. Esto creo que lo explico en *Dolor y gloria* y *La mala educación*. Ambas son dos películas de las que me siento muy orgulloso pero ninguna de los dos me compensa el terror en el que viví los tres años que pasé con los Salesianos”.

eu acreditava em tudo o que estava sendo projetado na tela [do cinema]. Aquele era o espelho em que eu, inconscientemente, me olhava; e desde o primeiro momento sonhava em fazer parte desse mundo algum dia. O cinema para mim não foi apenas uma realidade que superava e anulava a realidade histórica até fazê-la desaparecer. O cinema fagocitou minha vida por inteiro, enquanto espectador e diretor³⁴ (ALMODÓVAR apud HIGUERAS, 2023, tradução nossa).

Dessa maneira, se Almodóvar reconhece em um momento que a arte não é suficiente para explicar a vida em sua total complexidade, em outro aponta para a relevância incontestável que a ficção assumiu no seu modo de ser enxergar e se portar no mundo. É esse procedimento, presente em *Dor e glória*, que tentamos analisar ao longo deste trabalho. Trata-se de um processo em que se reforça, conforme as palavras de Patricia Waugh, um “mundo real e substancial cuja significância não é composta inteiramente de relacionamentos dentro da linguagem; e um que sugere que jamais é possível escapar da prisão da linguagem”³⁵ (WAUGH, 1984, p. 53, tradução nossa).

Assim, o quadro pintado por Eduardo, único elemento imagético comum que une *Dor e glória* e *O primeiro desejo*, deixa ver precisamente essa indefinição, esse espaço em suspenso, que caracteriza tanto a vida cotidiana quanto a ficção: é a simultânea potência de rememoração dos dias e da criação de histórias, e torna-se mesmo impossível definir em que momento um dos processos termina e outro se inicia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização de diferentes estratégias narrativas para diminuir as distâncias que separam o que é vivido do que é criado obviamente não é uma novidade no cinema ou na literatura. No cinema, arte relativamente jovem, seria possível citar centenas, e mesmo milhares, de obras que empregam elementos autorreflexivos: de Chaplin a Keaton, de Vertov ao cinema de autor, a autorreflexividade se manifesta de diferentes maneiras no cinema.

O nosso objetivo com o presente trabalho foi o de investigar como *Dor e glória* se utiliza de diversas estratégias em conjunto para problematizar as relações entre o real e o ficcional. Como vimos, o filme realiza esse intento por meio de ferramentas metaficcionais,

³⁴ Tradução de: “Yo me creía todo lo que ocurre portado en la pantalla. Ese era el espejo donde yo, sin pretenderlo, me miraba y desde el primer momento soñaba a formar parte de ese mundo algún día. El cine para mí no solo ha sido la realidad que superaba y anulaba la realidad real hasta hacerla desaparecer. Ha fagocitado mi vida por entero. Tanto como espectador como director”.

³⁵ Tradução de: “(...) substantial real world whose significance is not entirely composed of relationships within language; and one that suggests there can never be an escape from the prisonhouse of language”.

intermediáticas, dialógicas e intertextuais, aplicadas em outras tantas categorias narrativas, como personagem, tempo narrativo e som.

Todo esse conjunto de significações orquestrado pelo filme resulta em uma completa indefinição entre o real e o ficcional na vida das personagens: vimos que, para Salvador e Federico, muitas vezes é difícil separar clara e objetivamente eventos concretos de criações narrativas - mais do que isso, é difícil para eles distinguir o valor subjetivo que a ficção tem em suas vidas (basta pensar na relevância que os filmes da infância tiveram sobre Salvador, ou em como Federico foi sensibilizado pelos filmes do diretor que amava). Para Jacinta, a confusão entre realidade e ficção já implica em um problema distinto, mas não menos relevante: como esta (por meio dos filmes de Salvador) deturpou, a seu olhar, acontecimentos e pessoas importantes de sua vida.

Essa relevância que a ficção tem na vida das personagens é sugerida também pelos diferentes contatos intertextuais que *Dor e glória* constrói com outras obras. Como vimos no caso de *8 ½* e do *Livro do desassossego*, o diálogo intertextual suscita questões acerca do tédio na vida cotidiana e no papel da arte como um método de escape, uma ferramenta emancipadora que permite ao indivíduo atingir um nível de (auto)expressão verdadeiramente genuíno, livre das tonalidades a que se prende a palavra no dia a dia (e aqui pensamos em Volóchinov e Bakhtin).

Outras questões também são levantadas pela ponte dialógica construída entre o filme e *Chamadas telefônicas*, principalmente àquelas referentes à figura do autor. Em Bolaño, o autor é muitas vezes encarado como um ser confinado a um eterno e doloroso paradoxo: ao mesmo tempo em que sofre as consequências negativas do processo criativo, reconhece que não há possibilidade de existência sem a arte. Esse conflito pode ser resolvido (quando o é) ou por meio de um estado de conformidade (atingido após um longo e maçante processo de aceitação) ou pela adoção de medidas extremas que possibilitem ao autor escapar à inconclusão e frustração que o cercam. Ao sinalizar no texto fílmico o contato intertextual com *Chamadas telefônicas*, *Dor e glória* incorpora para Salvador algum desses discursos acerca da figura autoral e do papel que os textos ficcionais adquirem na vida de poetas e criadores.

Além disso, três textos que existem apenas na diegese de *Dor e glória* são utilizados por Almodóvar como elementos desestabilizadores da realidade diegética, acarretando questionamentos acerca da factualidade dos eventos narrados ou promovendo nas personagens um forte envolvimento emocional com o âmbito ficcional: são eles *O vício*, *O primeiro desejo* e o retrato de Salvador feito por Eduardo. São todos textos criados a partir de

Salvador (os dois primeiros) ou em direção a ele (o retrato), e que apontam para uma crise de identidade e da unicidade do diretor enquanto sujeito histórico (na diegese de *Dor e glória*) - e, além disso, para uma necessidade de reescritura da própria história por meio da criação e da rememoração. Em última análise, os três textos apontam justamente para a (re)construção desse eu perdido em Salvador, cuja busca, que acompanhamos ao longo de todo o filme, encontra seu ápice em *O primeiro desejo*, em que há uma espécie de busca por redenção, que ocorre por meio da releitura e da reescrita da própria história do protagonista.

Dessa maneira, os conceitos isolados de metaficção, intermedialidade, dialogismo ou intertextualidade não resolveriam o problema posto por *Dor e glória*, já que a indefinição entre realidade e ficção que permeia a subjetividade e os relacionamentos do protagonista está ancorada em discursos de outros, em diversos textos de mídias distintas, no processo criativo e na rememoração. Todos esses fatores atuam em conjunto para a criação da realidade diegética de Salvador, e esperamos ter conseguido expor satisfatoriamente ao menos alguns dos mecanismos utilizados para se atingir tal fim.

É importante sempre destacar que *Dor e glória* é uma construção deliberada, de uma narrativa montada com o objetivo de se produzir determinadas sensações e leituras. Não se deve, portanto, assumir que na vida real a indecisão entre a ficção e realidade se dá de maneira tão definitiva quanto no filme, onde os eventos são organizados de maneira a sublinhar e reforçar determinadas interpretações e visões de mundo em detrimento de outras; mas certamente concordamos com o fato de que a realidade não é completamente factual e objetiva, e as obras com as quais entramos em contato ao longo de nosso trajeto de ficções vivenciadas - os filmes que assistimos, os livros que lemos, as histórias que ouvimos, as pinturas e fotografias que esquadrimos - possuem um papel extremamente relevante na maneira como enxergamos o mundo e a nós mesmos.

Da mesma maneira como somos atingidos pela criação ficcional, imprimimos o nosso modo de pensar nas interpretações que fazemos de textos artísticos, e assim a ficção e a realidade, a objetividade factual e a criação se retroalimentam constantemente em nossas vidas. Essa possibilidade de concepção de realidades possíveis se configura inclusive como uma importante ferramenta de estratégia e reconhecimento político, especialmente considerando o cenário exposto ao longo da Introdução do presente trabalho: quando os fatos da realidade se tornam por demais duros para suportar ou obscuros para compreender, tanto a História quanto a criação - ou algo além delas, um diálogo entre ambas que permita a geração de uma entidade textual completamente nova - fornecem caminhos e apontam para ações e reflexões que podem ser realizadas na esfera da vida concreta.

Estamos cientes, por fim, de que muito ainda ficou por ser dito, e é precisamente esta a beleza do texto científico: ele se abre para possibilidades e diálogos outros, e espera sempre continuar ressoando no âmbito de discursos diversos, vivo para ser questionado, corroborado ou negado nas palavras de outrem.

GLOSSÁRIO DE TERMOS CINEMATOGRAFICOS E NARRATOLÓGICOS

Reunimos, neste glossário, algumas expressões e palavras frequentes nos estudos de cinema e narratologia que foram utilizados ao longo do presente trabalho, com o objetivo de tornar o texto o mais claro e acessível possível ao leitor. Além da definição em termos gerais, acrescentamos também, sempre que possível, elaborações acerca da relevância do termo para o trabalho de análise filmica.

Analepse: “Todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início” (REIS, 2018, p. 28). Popularmente conhecido como *flashback*, Genette define a analepse como um episódio “muito evidentemente anterior ao ponto de partida temporal da ‘narrativa primeira’” (GENETTE, 1989, p. 47).

Close-up: também denominado como primeiro plano ou plano fechado, representa em enquadramento em que a figura humana é retratada dos ombros para cima, permitindo uma maior visualização de suas expressões. Marcel Martin (2005) chama a esse tipo de enquadramento de grande plano, e é nele “onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal e, no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior” (MARTIN, 2005, p. 49).

Diegese: termo referente ao conjunto de elementos que integram a história narrada, designa “o universo spatiotemporal em que se desenrola a história” (REIS, 2018, p. 87 - 88).

Écfrase: procedimento retórico por meio do qual se realiza uma descrição de algo (uma obra de arte, por exemplo, ou mesmo um objeto qualquer) ou alguém. No cinema, a écfrase se equipara ao olhar da câmera, em um procedimento que “explora o caráter inerentemente onírico do filme” (HEFFERNAN, 2015, p. 45): olhar já é descrever.

Esquema: na abordagem cognitivista de produtos audiovisuais, os esquemas são conjuntos de informações devidamente apreendidas e processadas pelo espectador, e estão diretamente ligados ao processo de aprendizagem e compreensão. Nas palavras de Bordwell, se referem a “estruturas do conhecimento que permitem ao espectador aplicar a informação recebida em outras situações”³⁶ (BORDWELL, 2007, p. 137, tradução nossa).

Fade: método de transição entre planos por meio do qual uma imagem sucede outra, seja com o gradual desaparecimento (*fade out*) ou aparecimento (*fade in*) da imagem original.

³⁶ Tradução de: “A schema is a knowledge structure that enables the perceiver to extrapolate beyond the information given”.

Narrador autodiegético: trata-se do narrador que narra sua própria história, que “relata as suas experiências como personagem central da história” (REIS, 2018, p. 293); em *O discurso da narrativa*, Gérard Genette fala do narrador autodiegético como aquele que “é o herói da sua narrativa” (GENETTE, 1989, p. 244).

Nível narrativo: o nível narrativo corresponde a segmentos independentes de inserção de elementos narrativos, como personagem, espaço, tempo, etc. Conforme explica Reis (2018, p. 367), essa concepção entende a narrativa “como um grande sintagma, consentindo diferentes combinações sintáticas, dentre as quais a de *encaixe*, determinando sucessivas imbricações de relatos”. Dessa maneira, a inserção de uma analepse na narrativa principal, ou de uma nova história dentro de uma história primeira (um personagem que conta algo que lhe ocorreu ou simplesmente inventa uma história, por exemplo), abre novos níveis narrativos, considerando que “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa (GENETTE, 1989, p. 227).

Nível hipodiegético: abre-se um nível hipodiegético quando se constrói uma narrativa dentro de uma narrativa, envolvendo “qualquer plano autônomo de inserção de elementos constitutivos do relato” (REIS, 2018, p. 366). Esse novo nível narrativo possui personagens, espaços e tempo distintos da narrativa principal.

Plano: um dos elementos do enquadramento, está diretamente ligado à exibição da imagem no filme, constituindo “o primeiro aspecto da participação criadora da câmara. (...) Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem” (MARTIN, 2005, p. 44). A depender da distância existente entre a câmara e o objeto, pode ser classificado como plano aberto, plano médio, plano fechado, etc.

Raccord: escolha estética relacionada à montagem do filme, em que “as mudanças de plano são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251). Os cortes entre as cenas são, assim, suavizados de modo a permitir uma contiguidade entre os planos.

Travelling: movimento por meio do qual a câmara desloca-se em qualquer direção, geralmente sobre um carrinho ou uma grua. Por meio do *travelling*, “a câmara tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, activa, uma personagem do drama” (MARTIN, 2005, p. 38).

Zoom: com a utilização de uma lente determinada, o *zoom* permite alterar o ângulo de aproximação da imagem sem movimentar a câmera. Pode ser classificado como *zoom in* (quando a imagem se aproxima) ou *zoom out* (quando ela se afasta). Apesar de, em vários casos, ser utilizado de maneira indiscriminada, o zoom frequentemente tem implicações narrativas, considerando que sua utilização “pode ser encarada como um significante da performance narrativa do filme”³⁷ (WILLEMAN, 2002, p. 6, tradução nossa).

³⁷ Tradução de: “(...) zoom can be seen as a signifier of the film narrator's performance”.

Referências bibliográficas

8½. Direção de Federico Fellini. Produção de Angelo Rizzoli. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée. Roteiro: Federico Fellini. Música: Nino Rota. 1963 (138 min.), son., P&B. Legendado.

A FLOR DO MEU SEGREDO. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar, Esther García. Intérpretes: Marisa Paredes, Rossy de Palma, Juan Echanove, Imanol Arias. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. 1995 (103 min), son. Legendado.

ALBUQUERQUE, Alana Soares. Por uma ficção científica ou uma ciência ficcional. **Khronos**, [S.L.], n. 9, p. 17, 11 jul. 2020. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).
<http://dx.doi.org/10.11606/khronos.v0i9.171850>. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/khronos/article/view/171850/161956>. Acesso em: 17 abr. 2022.

ALMODÓVAR, Pedro. **Pedro Almodóvar**: 'dor e glória', o primeiro desejo. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/23/cultura/1553348331_684765.html. Acesso em: 25 mar. 2022.

ARAÚJO, Denize Correa. Das matrizes documentais à memória no futuro. **Tríade**: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia, [S.L.], v. 8, n. 19, p. 56-80, 29 dez. 2020. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – PPGCC.
<http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2020v8n19p56-80>. Disponível em:
<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/4133/3856>. Acesso em: 19 mar. 2022.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

AUMONT, Jaques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-7Z6NVU>. Acesso em: 14 jan. 2023.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BELTRÃO, Hallina; WAECHTER, Hans. Eu amo kitsch: uma análise da atitude kitsch na obra de Pedro Almodóvar. **Infodesign**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 36-44, jan./abr. 2008. Disponível em: http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1Vol.5-2008/ID_v5_n1_2008_36_44_Beltrao_et_al.pdf?download=1&phpMyAdmin=H8DwcFLEmv4B1mx8YJNY1MFYs4e. Acesso em: 08 mar. 2022.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, WALTER. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 36-49.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b, p. 197-221.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLANCO, Daniela Cunha. A montagem como forma de pensamento em Jacques Rancière. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOF, 18., 2018, Vitória. **Coleção**. São Paulo: Anpof, 2019. p. 20-27. Disponível em: <http://www.anpof.org/portal/images/Estetica.pdf#page=20>. Acesso em: 22 nov. 2021.

BOLAÑO, Roberto. **Chamadas telefônicas**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORDWELL, David. Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in Mildred Pierce. In: BORDWELL, David. **Poetics of Cinema**. Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 135-150.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Quatro Rodas, 1979.

BRASIL, André. Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema. **Significação: Revista de cultura e audiovisual**, São Paulo, v. 36, n. 31, p. 79-93, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766007005.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2022.

BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and**

the Mode of Excess. 2ª ed. New Haven, Londres: Yale University Press, 1995.

CAMARGO, Flávio Pereira Camargo Pereira. A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust. **Revelli**: Revista de Educação, Linguagem e Literatura, Inhumas, v. 1, n. 1, p. 49-64, jan. 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/2781/1762>. Acesso em: 23 nov. 2022.

CANAL, Alice. **A paródia em *La literatura Nazi en América*, de Roberto Bolaño**. 2014. 51 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/graduacao/article/view/19332/12295>. Acesso em: 12 dez. 2022.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.

CAVELL, Stanley. **The world viewed**: reflections on the ontology of film. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

CHEVALIER, J. (org). **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, [S.L.], v. 14, n. 2, p. 10-41, 31 dez. 2006. Universidade Federal de Minas Gerais - Pro-Reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em: 13 mar. 2022.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 13 mar. 2022.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014, p. 39-66.

COSTA, Valéria Machado da; TAROUÇO, Liane Margarida Rockenbach. Infográfico: características, autoria e uso educacional. **Renote**, [S.L.], v. 8, n. 3, p. 1-14, 28 dez. 2010. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.22456/1679-1916.18045>. Disponível em: <https://www.seer.ufgrs.br/index.php/renote/article/view/18045/10633>. Acesso em: 13 dez. 2022.

DELEYTO, Celestino. The Flower of His Secret: *Carne Trémula* and the *mise en scène* of desire. In: D'LUGO, Marvin; VERNON, Kathleen. **A Companion to Pedro Almodóvar**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. p. 304-321.

DIAS, Juliana Silva. **Memória e Memórias**: entre o eu da ficção e a ficcionalização do eu. 2014. 211 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria da Literatura, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122248/000813883.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 mar. 2022.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **Rumores**, [S.L.], v. 12, n. 24, p. 41-60, 20 dez. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-677x.rum.2018.143597>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597/149548>. Acesso em: 17 mar. 2022

DONAGGIO, P. Come sinfonia. In: **Dolor y gloria** (banda sonora original). Interpretado por Mina. [S.L.]: Quartet Records, El Deseo, 2019. Faixa online. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6h2WfeTFeKkRuZJgvYfsq5?si=f2e70804986e4092>. Acesso em: 8 jan. 2023.

DOR E GLÓRIA. Direção de Pedro Almodóvar. Intérpretes: Antonio Banderas, Asier Etxeandia, Leonardo Sbaraglia, Penélope Cruz. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. 2019. (113 min.), son., color. Legendado.

DURAN, Dolores. A noite de meu bem. In: **A noite de Dolores Duran**. [S.L.]: EMI, 2009. Faixa online. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/51Ry3ZZKZwoJEtc9vBFGQ2>. Acesso em: 19 abr. 2022.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Trad. Luís Carlos Borges, Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo editorial, 1997.

ELLËSTROM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017

FAEDRICH, Anna. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 251 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, [S.L.], n. 17, p. 30, 22 dez. 2016. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>. Acesso em: 05 abr. 2022.

FALE COM ELA. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 2002. 112 min. Cópia digital.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: the development of a critical concept. **Pmla/Publications Of The Modern Language Association Of America**, [S.L.], v. 70, n. 5, p. 1160-1184, dez. 1955. Modern Language Association (MLA). <http://dx.doi.org/10.2307/459894>. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/459894>. Acesso em: 24 nov. 2022.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1989.

GHIRARDI, Ana Luiza Ramazzina; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermedialidade e Referências Intermediáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, [S.L.], v. 9, n. 3, p. 11, 29 ago. 2020. Editora da Universidade Federal de Campina Grande. <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i3.1902>. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1902/1304>. Acesso em: 05 mar. 2022.

GOFFMAN, E. **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 105-119.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HEFFERNAN, James. Ekphrasis: Theory. In: RIPPL, Gabriele. **Handbook of intermediality: literature - image - sound - music**, p. 34-49. Berlim: De Gruyter, 2015.

HIGUERAS, Laura García. Almodóvar reclama una sanidad pública y de calidad en su discurso por el Feroz de Honor: “Es una barbarie”. **El Diario**. Madrid, jan. 2023. Disponível em: https://www.eldiario.es/cultura/cine/almodovar-reclama-sanidad-publica-calidad-discurso-feroz-honor-2023-barbarie_1_9905574.html. Acesso em: 28 jan. 2023.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético - vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JOLY, Martine. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras: 2012.

KOBS, Verônica Daniel. A Metaficção e seus Paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. **Revista Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 1, n. 4, p. 27-43, 30 dez. 2006. GN1 Genesis Network.
<http://dx.doi.org/10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.n4p27-43>.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Batista de. Do sabor do texto ao prazer da leitura. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1, n. 20, p. 19-22, jan./dez. 1998. Disponível em:
<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2108/1587>. Acesso em: 4 jan. 2023.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática. 1976.

LUHMANN, Niklas. **O amor como paixão**: para a codificação da intimidade. Trad. Fernando Ribeiro. Lisboa: DI-. FEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

MAN, Paul de. **Autobiografia como Des-figuração**. 2012. Sopro: panfleto político-cultural, n. 71. Trad. Joca Wolff. Disponível em:
<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.YmcI2CHMK00>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MATIAS, Patricia de Souza. **Arte e política**: um diálogo epistolar entre Jacques Rancière e Ricardo Basbaum. 2019. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Puc-Rj, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:
<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/47564/47564.PDF>. Acesso em: 25 out. 2021.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. La escena primordial en “Dolor y gloria” de Pedro Almodóvar. **Estudios Hispánicos**, [S.L.], v. 29, p. 85-93, 9 dez. 2021. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. <http://dx.doi.org/10.19195/2084-2546.29.9>. Disponível em:
<https://wuwr.pl/eh/article/view/13474/12169>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MATADOR. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Andrés Vicente Gómez. Intérpretes: Antonio Banderas, Assumpta Serna, Nacho Martínez. Música: Bernardo Bonezzi. 1986. (106 min.), son., color. Legendado.

MELO, Anderson. **Poesia e Movimento no Cinema de Federico Fellini**: ensaio sobre arte, mídia e espetáculo. 2010. 84 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em:
https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/13746/1/2010_AndersonMelo%20%282%29.pdf. Acesso em: 14 abr. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOLES, Abraham. **O kitsch**: a arte da felicidade. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MORAIS, Ana Bela dos Ramos da Conceição. **Processos de cicatrização: qual a profundidade das feridas?**: uma leitura da violência em sete filmes contemporâneos. 2011. 374 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos de Cultura, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3814/1/ulsd_td_060965.pdf. Acesso em: 02 out. 2022.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 42-65, 31 dez. 2006. Universidade Federal de Minas Gerais - Pro-Reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18070/14860>. Acesso em: 17 mar. 2022.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Outra Travessia**: Revista de pós-graduação em Literatura, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 47-53, nov. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974/11239>. Acesso em: 17 mar. 2022.

OLIVEIRA, Adriano de. O tédio no Livro do desassossego. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.L.], v. 36, n. 55, p. 49, 12 jan. 2017. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.36.55.49-63>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/11388/9888>. Acesso em: 23 mar. 2022.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. O Romance Policial na Modernidade e na Pós-Modernidade: algumas considerações sobre o tema e uma leitura de *Los Detectives Salvajes*, de Roberto Bolaño. **Investigações**, Recife, v. 26, n. 1, p. 1-30, jan. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/387>. Acesso em: 28 nov. 2022.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, pos. 1075 - 1657.

PESSOA, Fernando. **Autobiografia sem Factos**. Lisboa: Assírio & Alvim. 2006.

PESSOA, Fernando. **Carta a Adolfo Casais Monteiro**. 1935. Disponível em: <https://casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/textos/heteronimia>. Acesso em: 20 abr. 2022.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

POUILLON, Jean. A autobiografia. In: POUILLON, Jean. **O tempo no romance**, p. 38-41. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81-101.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. e VIEIRA, André Soares. (org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte, Rona Editora: FALE/UFGM, 2012, p. 51-74.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: FIGUEIREDO, Camila; OLIVEIRA, Solange; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 55-96.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos - Cebrap**, [S.L.], n. 86, p. 75-80, mar. 2010. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-33002010000100004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/4twWJzZKqthNjSyHxVnwtTP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 05 abr. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Os intervalos do cinema**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et. al (Orgs.). **A personagem de ficção**, p. 9-49. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SÁ, Ana Paulo dos Santos de. **Autobiografia, crítica e ficção**: o personagem-escritor em Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria e Crítica Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em:
<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=492320>. Acesso em: 10 dez. 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 22, n. 2, p. 96-111, 15 out. 2020. Portal de Periodicos UFPB. <http://dx.doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2020v22n2.52620>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/52620/31716>. Acesso em: 18 dez. 2022.

SERRANO, Manuel Alberca. ¿Este (no) soy yo?: identidad y autoficción. **Pasajes**: Revista de pensamiento contemporáneo, [s. l], n. 25, p. 89-100, 2008. Disponível em:
<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/46231/89-100.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 mar. 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Márcio Renato. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Acta Scientiarum**: Human and Social Sciences, Maringá, v. 25, n. 2, p.211-220, mar. 2003. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/2172/1354>. Acesso em: 15 mar. 2022.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. **Morrer, gestar, renascer**: estetização e autorrepresentação nos documentários Elena e Olmo e a gaivota. 2018. 232 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/15077/1/Arquivototal.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2022.

SILVA, Talles de Paula. O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado autoficção. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 14, p. 1-13, jun. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35247/24931>. Acesso em: 3 dez. 2022.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. A política da reflexividade. In: STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**, p. 174-176. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Trad. Sandra Monteiro, João de Freire. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TRASTOY, Beatriz. El monólogo teatral como estrategia narrativa: notas sobre música rota y circonegro de Daniel Veronese. In: PELLETTIERI, Osvaldo. **El teatro y su crítica**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1998, p. 175-183.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1999. 104 min. Cópia digital.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 14., 2015, Belém. **Anais...**. Belém: Editora Ufpa, 2015. p. 1 - 12. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108793.pdf. Acesso em: 05 abr. 2022.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005

VILAIN, P. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 163-180.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Sheila Grillo, Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Trad. Sheila Grillo, Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção de Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. [S.I]: Vufku, 1929. (68 min.), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpJpEO8OE-s>. Acesso em: 04 abr. 2022.

WALLAU, Vanessa Luiza de; LUZ, Cleber da Silva. Adaptação ecfrástica: sobre a presença da pintura no cinema. **Travessias**, [S.L.], v. 15, n. 2, p. 229-247, 31 ago. 2021. Universidade Estadual do Oeste do Parana - UNIOESTE. <http://dx.doi.org/10.48075/rt.v15i2.27773>. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/27773/17752>. Acesso em: 21 abr. 2022.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Routledge, 1984.

WILLEMAN, Paul. The Zoom in Popular Cinema: a question of performance. **New Cinemas**: Journal of Contemporary Film, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 6-13, 1 abr. 2002. Intellect. <http://dx.doi.org/10.1386/ncin.1.1.6>. Disponível em: <https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/ncin.1.1.6>. Acesso: 15 jan. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. Person-to-person. In: WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. Nova Iorque: New Directions, 2004, pos. 16-70.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature. **Clcweb**: Comparative Literature and Culture, [S.L.], v. 13, n. 3, p. 2-9, 1 set. 2011. Purdue University (bepress). <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb>. Acesso em: 18 mar. 2022.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. **A literatura rumo a si mesma**: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas. 2012. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56020/000858637.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 dez. 2022.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. **O romance monstruoso**: 2666 de Roberto Bolaño. 2019. 191 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28052019-113648/publico/2019_AntonioCarlosSilveiraXerxenesky_VCorr.pdf. Acesso em: 01 dez. 2022.