



## **Pedro Almodóvar lê jornais e assiste televisão: “situação de mídia” e narrativa em *Fale Com Ela*<sup>1</sup>**

Gustavo Colares Melo CARLOS<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **RESUMO**

Este trabalho busca apresentar “situações de mídia” e personagens relacionados aos meios de comunicação de massa (repórteres, entrevistadores e apresentadores de telejornais) que aparecem na filmografia do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Mostra ainda como a presença da mídia desempenha função determinante para o desenvolvimento da narrativa – clássica, do regime da imagem-movimento – presente no filme *Fale Com Ela* (2002), do mesmo cineasta.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; narrativa; mídia; imagem-movimento; Almodóvar.

### **1. A mídia de Almodóvar**

De *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* (1980) a *Volver* (2006), passando por *Matador* (1985), *A Lei do Desejo* (1986), *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1987), *Kika* (1993), *A Flor do Meu Segredo* (1995), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) e *Fale com Ela* (2002), entre outros, são 16 longas-metragens já dirigidos pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

O diretor ficou famoso por construir personagens femininas fortes, que transitam com natural desenvoltura entre o drama e a comédia – a ponto de ser taxado de diretor de atrizes –, e humanizar personagens marginalizados pela sociedade – prostitutas, homossexuais, drogados e ninfomaníacos. Foi ele quem primeiro levou para as grandes salas de cinema personagens que até então estavam restritos a circuitos de festivais alternativos.

Admirado por muitos – o diretor Billy Wilder disse certa vez: “Já posso morrer tranquilo porque sei que tenho um sucessor” –, sua filmografia se encaixa naquilo que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, email: gustavocolares@gmail.com.



foi condicionado chamar de “cinema de autor”, por apresentar um universo próprio facilmente identificável pelos espectadores.

Ao longo da carreira, Almodóvar manteve uma unidade estética em sua obra, e continuou a escalar para seus filmes mais recentes – bem mais populares que os do começo da carreira, muito em razão de parcerias mais competentes de distribuição de seus longas-metragens – os mesmos personagens e conflitos, como os travestis Amparo de *Tudo Sobre Minha Mãe*, filme ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1999, e Zahara de *Má Educação*, interpretado pelo ator mexicano Gael García Bernal.

Esse conjunto de personagens deu notoriedade e reconhecimento ao estilo de direção de Pedro Almodóvar. Porém, favoreceu o “esquecimento”, apesar de recorrente, de outras situações e personagens igualmente relevantes para a análise da filmografia do diretor espanhol: aqueles relacionados aos meios de comunicação de massa, sejam como profissionais desse campo, sejam como leitores de jornais e revistas e telespectadores de programas de entretenimento, telejornais e *talk shows*.

Alguns deles: entre os repórteres, o sisudo de *Maus Hábitos* (1983), a inexperiente de *Matador*, as indiscretas de *A Lei do Desejo* e a gordinha rejeitada pelo amante de *Ata-Me!* (1989); entre os apresentadores de telejornais, a senhora simpática de *Mulheres à Beira...*, a assassina confessa em *De Salto Alto* (1991) e a feminista opiniosa de *Matador*; já entre as entrevistadoras, a duvidosa de nariz adunco em *A Lei do Desejo*, a vovó amorosa de *Kika*, e a metida à psicanalista de *Fale com Ela* (2002); e a apresentadora de programa de auditório, ao mesmo tempo detetive de pessoas desaparecidas, de *Volver*.

Mesmo não atuando nos meios de comunicação de massa, outros personagens vivenciam uma “situação de mídia”, pois apesar de estarem conversando na sala sobre determinado assunto, a televisão está ligada naquele ambiente e se faz também personagem da cena, já que sua presença é notada e discutida, como em *Que Fiz Eu Para Merecer Isto?!* (1984), quando uma família de classe baixa se reúne na sala para ver uma reportagem sobre natalidade na Espanha, e *Tudo Sobre Minha Mãe*, quando mãe e filho se juntam para assistir *A Malvada* na TV. E o que dizer de personagens que recorrem a recortes de jornal para criar roteiros cinematográficos (*Má Educação*, 2004) ou para desvendar crimes (*Matador*)? E dos que no sofá da sala assistem na TV a comerciais de sabão em pó (*Mulheres à Beira...*) e planos de previdência social (*Ata-Me!*)? Todas essas circunstâncias são o que considero “situações de mídia”.



## 2. A TV influencia Almodóvar

Desde a sua aparição no Reino Unido, entre as décadas de 20 e 30 do século XX, a televisão é vista como mercado, e a sua influência no público tornou-se um campo de estudo para diversos pesquisadores. Os meios de comunicação propagaram pelo mundo a necessidade de conhecimento e o consumo de produtos por famílias inteiras que assistiam a mais de dez horas de televisão por dia. As marcas comerciais se entregaram de forma voraz ao aparato televisivo, convertendo a televisão, em pouco tempo, no ambiente comercial mais apropriado, de maneira que a qualidade de um produto era avaliada se este possuía algum anúncio ou propaganda nos meios televisivos.

Pouco a pouco, as empresas foram se apoderando dos programas que registravam maior audiência, praticamente obrigando o telespectador a adquirir os produtos para participar de concursos televisivos. Com o passar dos anos, o mercado capitalista converteu-se em arte pelas mãos de Andy Warhol, influenciando sobremaneira a obra de Almodóvar, cuja filmografia pode ser considerada uma síntese de grande relevância da sociedade espanhola moderna. Ou seria pós-moderna?

O filósofo e político italiano Gianni Vattimo é um dos que consideram que a sociedade atual caracteriza-se pela intensificação da troca de informações e pela tendencial identificação, sobretudo por meio da televisão, entre acontecimento e notícia. A disseminação e a conseqüente popularização dos meios de comunicação de massa, acredita o filósofo, nos trouxeram à pós-modernidade.

Para Vattimo (1992), o período moderno chegou ao fim quando se revelou impossível falarmos de história como uma linha unitária, como se a sociedade fosse somente uma, notadamente européia. Além disso, é quando se torna falha a idéia de que o verdadeiro sentido da história baseava-se na realização de uma civilização a partir do homem europeu moderno.

A crise atual de concepção unitária da história, com o fim da modernidade, segundo Vattimo, não é apenas acontecimento determinado por transformações teóricas. O filósofo sustenta, para além do fim do colonialismo e do imperialismo, que outro fator foi primordial para a dissolução da idéia de história e para o fim da modernidade: o advento da sociedade de comunicação.

A tese de Vattimo considera três pontos principais: 1) que o nascimento da sociedade pós-moderna teve papel determinante desempenhado pelos *mass media*; 2) que os *media* caracterizam esta nova sociedade não como uma sociedade mais



“transparente”, mais consciente de si ou mais “iluminada”, mas uma sociedade mais complexa, até caótica; 3) e que justamente neste relativo “caos” é onde estão presentes as esperanças de emancipação da humanidade.

O aparecimento dos meios de comunicação – da mídia – na obra almodovariana se dá por dois aspectos principais: como influência do consumo capitalista na sociedade espanhola, que viu surgir um novo mundo de possibilidades com o fim da ditadura de Francisco Franco e a ascensão ao poder do *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), e como uma crítica aos programas televisivos de informação, os chamados *telediários*. Com o passar do tempo e, sobretudo, com a inauguração de emissoras de TV privadas na Espanha, Almodóvar também passa a criticar os programas culturais e os *reality shows*. Essa mídia almodovariana é apresentada o mais próximo possível do cotidiano dos personagens; aproxima-se, sobretudo, ao que Roland Barthes classificou como *fait divers*.

### **3. A mídia dos *fait divers* de Almodóvar**

O termo francês *fait divers* designa a notícia do dia, os fatos diversos que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices, caracterizando como sinônimo da imprensa popular e sensacionalista. Entretanto, sempre esteve presente desde o início da imprensa, sendo um dos primeiros recursos editoriais para chamar a atenção e promover a diversão da audiência.

Barthes (1977) considera que o *fait divers* é constituído por duas noções: causalidade e coincidência. No estudo do autor sobre o *fait divers*, entra também a questão da interpelação pessoal do leitor/espectador através do dramático do cotidiano, o que é amplamente explorado por Almodóvar em seus filmes.

O fenômeno do *fait divers* é o que sustenta a sensacionalização dos acontecimentos. Ele tem a lógica irreparável da fatalidade, ao mesmo tempo em que convive naturalmente à vida cotidiana. Barthes afirma que não é preciso conhecer nada no mundo para que o indivíduo possa consumir o *fait divers*, pois ele não remete a nada além dele próprio.

Através do espetáculo, a mídia se dedica à publicação e veiculação dos *fait divers* como forma de manter altos índices de audiência. Isso é justificado quando o público utiliza este tipo de informação sensacionalista para compensar suas limitações, já que não é necessário esforço para entender a notícia. Não é preciso pensar nem



refletir, nem ser culto, muito menos criar relações de entendimento entre um fato e outro. O *fait divers* não força interpretações, pois é um fato descontextualizado, isolado.

Angrimani (1995), ao citar Edgar Morin e a sua obra *Cultura de Massa no Século XX - O Espírito do Tempo*, afirma:

Morin observa que ‘no *fait divers* o limite do real ou do inesperado, o bizarro, o crime, o acidente, a aventura, irrompem na vida cotidiana’. Morin esclarece que o *fait divers* se situa fora do contexto histórico. ‘No *fait divers*, as proteções da vida normal são rompidas por acidente, catástrofe, crime, paixão, ciúmes, sadismo. O universo do *fait divers* tem em comum com o imaginário (o sonho, o romance, o filme) o desejo de enfrentar a ordem das coisas, violar os tabus, levar ao limite a lógica das paixões’. (ANGRIMANI, 1995, p. 66).

Nesse sentido, Almodóvar discute a utilização dos *fait divers* nos veículos de comunicação e programas relacionados à mídia encontrados em seus filmes. *Fait divers* remete também à notícia do dia ou ao fato do dia, como a reportagem sobre a fuga de um preso em *Kika* ou a divulgação na TV de uma pesquisa sobre natalidade na Espanha em *Que Fiz Eu Para Merecer Isto?!*, como já citado acima.

É o que acontece também em duas “situações de mídia” de *Fale Com Ela*, filme de Almodóvar aqui tratado. Na primeira seqüência, quando um personagem vê na TV uma toureira sendo entrevistada. Na outra, mais tarde, quando esse mesmo personagem lê nos jornais sobre a morte desta mesma toureira. Os fatos que acontecem posteriormente a essas duas situações são os que dão à narrativa do filme o desenvolvimento necessário para a sua continuidade. Fatos em seqüência, causados pela força um do outro, pertencem ao modelo de narrativa clássica, fundada pelo cinema americano, influência maior da obra de Almodóvar.

#### **4. “Situações de mídia” e narrativa clássica em *Fale Com Ela***

Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2006), ao explicar as técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica, “o encadeamento das cenas e das seqüências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. (...) O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões colocadas pelo filme”.

Da mesma forma, Bordwell (apud Ramos, 2005) esclarece que na narrativa clássica, primeiramente, são especificados o tempo, o lugar e os personagens relevantes, bem como suas posições espaciais e seus estados psicológicos atuais, referentes ao

resultado de cenas anteriores. O que se revela no meio da cena, segundo Bordwell, são personagens que

agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento do futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada pendente. (...) Daí a famosa ‘linearidade’ da construção clássica. (BORDWELL, apud, RAMOS, 2005, p. 282).

O filósofo francês Gilles Deleuze cunhou o termo imagem-movimento para se referir a esse regime de imagem da narrativa do cinema clássico. Aqui ele é evocado para dar conta de como se estabelece a ligação, o encadeamento, entre as cenas em que a mídia se apresenta no filme *Fale Com Ela*, de Almodóvar, e as demais cenas subsequentes do longa-metragem.

Segundo Deleuze, o regime da imagem-movimento é a primeira imagem, pois coincide com o cinema clássico, ao primeiro momento cinematográfico estabelecido. Entre as características da imagem-movimento, podemos citar: a duração do tempo, que só pode ser percebida por intermédio do movimento; a ação e a reação dos personagens a situações, perceptíveis por haver movimento e uma duração cronológica. O tempo é apresentado na forma tradicional do escoamento, a cronológica. Além disso, é apresentada uma estrutura narrativa bastante simples, que se funde sobre o desenrolar e o desenvolvimento da história.

O cinema da imagem-movimento apresenta uma situação inicial que, após ser perturbada, favorece à percepção e à reação dos personagens. A isso Deleuze chama de “esquema sensório-motor”, o princípio mesmo da imagem-movimento. É exatamente o que acontece nas “situações de mídia” do filme *Fale Com Ela*, de Pedro Almodóvar.

O enredo do longa-metragem gira em torno de dois casais: Alicia (Leonor Watling), uma aluna de balé que fica em coma depois de um acidente, e Benigno (Javier Cámara), seu enfermeiro que a ama; e Lydia (Rosario Flores), uma toureira, e Marco Zuluaga (Dario Grandinetti), um jornalista que conhece a amada depois de uma entrevista que ela concede a um programa de televisão. As vidas dos casais se cruzam quando Lydia é toureada numa arena, permanecendo também em coma. Benigno e Marcos ficam muito amigos. No hospital, dois acontecimentos trágicos se sucedem: Lydia morre e Benigno estupra Alicia, que acorda meses depois durante o parto do filho

decorrente do crime. A criança morre e Benigno vai para cadeia, onde comete suicídio por não poder ter Alicia em seus braços.

Nas primeiras cenas de *Fale Com Ela*, Marco está em seu apartamento correndo numa esteira e assistindo televisão ao mesmo tempo. O que se passa na TV chama à sua atenção, e ele decide sentar no sofá para continuar vendo um programa *talk show* que entrevista a toureira Lydia (fotogramas 1 e 2).

A entrevistadora (Loles León) faz o estilo cínica. Ou sincera demais. Ela introduz na conversa, ao vivo, perguntas que teria combinado com Lydia não fazer durante o programa. Enquanto a toureira se enfurece por ver a sua intimidade sendo transmitida para todo o país, a entrevistadora afirma que não combinara nada com Lydia e diz a ela que o melhor para resolver problemas é falar deles. Nesse *talk show*, Almodóvar faz uma crítica ao inverso. Ele apresenta uma entrevistadora que se diz ética acima de tudo, que não combina nada nos bastidores, para mostrar que existem os acordos entre entrevistados e apresentadores por trás das câmeras. Além disso, é uma crítica à falta de privacidade com que os meios de comunicação tratam as celebridades.



1



2

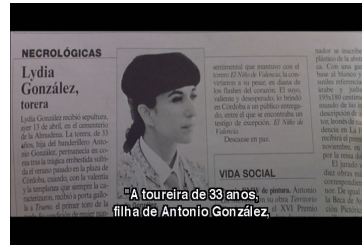
À medida que a entrevista vai acontecendo, Marco se interessa cada vez mais por Lydia. Essa “situação de mídia” vivenciada por ele é um acontecimento que gera outra ação do jornalista. Depois de ver o programa, Marco decide procurar a entrevistada. Ele a considera o perfil ideal para um artigo que quer escrever. Esse fato vai desencadear diversas ações entre esses dois personagens, protagonistas do longa-metragem. Por consequência, pode-se dizer que a cena do programa de entrevistas, assistido por Marco, é o pontapé inicial dos vários fatos que ainda acontecerão a eles no decorrer do filme.

No filme, mais adiante, o mesmo Marco Zuluaga descobre que a sua agora namorada, e agora ex-toureira Lydia, mantinha um romance com outro homem. Ele decide, então, viajar para a Argélia, onde pretende escrever um guia de viagem. Para se

manter atualizado dos fatos do mundo e da Espanha, afinal ele é um jornalista, Marco não dispensa a leitura de jornais. Num dia, enquanto anota informações para o seu guia turístico, o jornalista folheia um jornal espanhol e descobre que Lydia morrera no hospital (fotogramas 3 e 4), onde estava em coma desde o acidente com touros numa arena.



3



4

Imediatamente, depois do momento revelador, Marco decide voltar a Madri, onde descobre que Benigno, o enfermeiro do hospital onde Lydia estava internada e que se tornara seu amigo, está preso por ter estuprado Alicia, que também estava em coma no mesmo hospital. É interessante como a história ganha novo fôlego e se desenrola a partir de uma simples leitura de uma notícia de jornal, além de trazer um dos protagonistas de volta ao espaço principal do filme, pois este não pensava em retornar tão cedo para a Espanha, muito menos para o hospital onde a maior parte do longa-metragem acontece.

Se Marco não tivesse assistido pela TV o *talk show* em que Lydia concedia uma entrevista, ele não a teria conhecido e não teria se interessado por ela, a ponto de não procurá-la para escrever um artigo sobre mulheres toureiras e impedindo de se relacionarem, fato imprescindível para o desenvolvimento do enredo de *Fale Com Ela*. A narrativa clássica da película necessitou da ação do personagem, a partir de um programa midiático, de uma “situação de mídia”, para ter continuidade.

Ao mesmo tempo, se Marco, mais posteriormente no filme, não tivesse lido nos jornais sobre a morte de Lydia, ele não teria voltado à Espanha e não teria sabido da prisão de Benigno. O filme não teria como avançar em sua narrativa, visto que era preciso um acontecimento intermediário – a leitura de jornais por Marco – para ligar a tentativa de Marco em libertar Benigno e o primeiro encontro entre Marco e Alicia, que terminam o filme começando um relacionamento. É através da ação do personagem



Marco Zaluaga, jornalista que vivencia duas “situações de mídia” ao longo do filme, que a narrativa de *Fale Com Ela* se desenrola.

O programa de entrevistas (*talk show*) e o jornal impresso que aparecem em *Fale Com Ela* provocam acontecimentos que geram ações a serem executadas pelo personagem protagonista, ações essenciais para o desenrolar da narrativa do filme. Se não tivesse assistido ao programa, ele não se envolveria com outros personagens e os conflitos a que o espectador assiste no longa-metragem não existiriam. A “situação de mídia”, em *Fale Com Ela*, desempenha a função de geradora de ação, necessária para que um filme de narrativa clássica, do regime da imagem-movimento segundo Deleuze, possa ter começo, meio e fim.

## REFERÊNCIAS

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1994.

BARTHES, Roland. **Ensaio Críticos**. Lisboa: Edições 70, 1977.

GARCÍA DE LEÓN, María A. & MALDONADO, T. **Pedro Almodóvar**: la otra España cañí. 2ª edição. Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, 1989.

HOLGUÍN, Antonio. **Pedro Almodóvar**. 2ª edição. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). **Teoria contemporânea do cinema**. Volume II. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.