

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

'Marco and Benigno': scenarios of masculinities in Pedro Almodóvar's cinematography

Karina Eugenia Fioravante

Universidade Federal do Rio de Janeiro
karina_frr@hotmail.com

Mirelle Alfano

Universidade Federal do Rio de Janeiro
mirellegeo@hotmail.com

Resumo

Este artigo tem por objetivo trazer algumas reflexões acerca dos cenários de masculinidade construídos pela cinematografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Utilizamos como base para nossa análise a película *Hable con Ella* (2002). O percurso teórico presente no artigo é diverso, e busca, antes de tudo, elucidar a zona de sombreamento existente entre as teorias cinematográfica, a geografia e as discussões feministas. Seu viés prático, materializado nas análises dos cenários de Almodóvar, também o é. Algumas características sobressaem-se: a importância da palavra, da solidão e das mulheres no universo de Marco e Benigno. Esses são os elementos que exploramos.

Palavras-Chave: Cinema; Gênero; Cenários; Pedro Almodóvar.

Abstract

This paper aims to raise some reflections towards the masculinity scenarios built by Pedro Almodóvar's filmography. Our analysis has taken as its basis the movie *Talk to Her* (2002). The theoretical route of this article is diversified, and seeks, first and foremost, to elucidate the existence of shading zones between film theory, geography and feminist approaches. Our practical bias, materialized through the analysis of Almodóvar's scenarios, presents itself by the same way. However, some characteristics stand out: the extreme importance of words, solitude and women in Marco's and Benigno's universes. These are the elements explored in this reflection.

Keywords: Cinema; Gender; Scenarios; Pedro Almodóvar.



Palavras Iniciais

Este artigo tem por objetivo trazer algumas considerações acerca dos cenários de masculinidades construídos na cinematografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Nossa pergunta é direcionada à forma como o cineasta constrói cenários, ou, como vamos discutir mais profundamente, espacialidades em que as masculinidades são exaltadas. Utilizamos para tanto a película *'Hable con ella'* (2002), que apresenta uma estrutura narrativa na qual podemos observar fortemente questões relacionadas à construção e representação de espacialidades de masculinidades

Muito já foi discutido sobre a cinematografia de Almodóvar. As abordagens são plurais e inúmeras metodologias e temáticas foram exploradas. Nosso interesse, nesse artigo, bem como a motivação para escrevê-lo deu-se devido a uma questão particular. São comuns e podem ser facilmente encontradas inúmeras bibliografias que exploram as questões femininas na cinematografia do cineasta. Sociologia, Antropologia, Educação, Linguística e História são algumas das ciências que já demonstraram esse interesse pelas produções do cineasta. Entretanto, pouco foi pensado acerca das representações e espacialidades de masculinidades construídas por Almodóvar, sendo estas sempre consideradas periféricas, ou mesmo, inexistentes em seus filmes. Um dos objetivos desse artigo é demonstrar a possibilidade de problematizar essa temática a partir da cinematografia de Almodóvar, elucidando, da mesma forma, sua potencialidade para análises propriamente geográficas.

Obviamente, é impossível afirmar que as questões de feminilidade não são centrais nas tramas de Almodóvar, mas acreditamos que olhando atentamente a sua filmografia, especialmente seus últimos filmes, podemos

chegar à conclusão que o cineasta vem demonstrando interesse em trazer histórias que exprimem, mais intimamente, um universo masculino próprio.

Da mesma forma, costuma-se afirmar que a produção de Almodóvar pode ser caracterizada a partir de dois momentos (SANTANA, 2007). O primeiro deles, que compreende seus oito primeiros longas-metragens¹ é fortemente influenciado pela estética da chamada Movida Madrileña. Esse movimento de contracultura surgiu na Espanha pós-franquista, em um contexto no qual jovens artistas buscavam maior liberdade de expressão após um período de aproximadamente quatro décadas de fechamento e limitação artística. Em sua estética observamos algumas características muito peculiares e que podem ser facilmente identificadas na filmografia de Almodóvar: explosões de cores berrantes, figurinos exagerados e elementos de paródia combinados com a falta ou quebra de linearidade narrativa.

O segundo momento representa uma fase de maior maturidade produtiva do cineasta juntamente com a necessidade de expressar uma individualidade criativa em suas películas. Nessa fase², observa-se a exaltação do feminino, de temas polêmicos em tramas controversas, onde rir e chorar demasiadamente parecem ser essenciais.

Apesar dessa periodicidade ser comumente utilizada por pesquisadores que se debruçam sobre a filmografia de Almodóvar é imprescindível afirmar que sua cinematografia sempre foi muito própria, sendo possível encontrar elementos unificadores em seus dezoito filmes. De acordo com as ideias de teóricos cinematográficos podemos caracterizar a produção do cineasta a partir das proposições do *Cinema d'auteur*, ou seja, de filmes que exprimem a personalidade e as intenções diretas de seu idealizar, ou dizendo de outra

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

forma, possuem uma assinatura que identifica o cineasta responsável. Essa questão será mais bem discutida posteriormente.

Nosso texto se constrói da seguinte maneira. Primeiramente, trazemos algumas considerações acerca da potencialidade das imagens do cinema para análises geográficas. Demonstramos que a inter-relação entre a Geografia e o cinema tem tradição e apresenta uma evolução que está intimamente ligada ao desenvolvimento da própria teoria cinematográfica. Discutimos da mesma forma, as principais maneiras através das quais os geógrafos vêm buscando trabalhar com as imagens em movimento, evidenciando os conceitos que são centrais nessas abordagens.

Posteriormente, trazemos algumas notas sobre a produção de Pedro Almodóvar, objetivando conferir um panorama geral acerca dos elementos técnicos, formais e também subjetivos que vêm caracterizando sua produção, e em especial, o filme de nosso recorte. Por fim, mergulhamos nas imagens do cineasta, nos seus cenários masculinos, problematizados a partir das proposições trazidas pelas Geografias Femininas e do conceito de cenário, proposto por Gomes (2008).

Algumas Considerações sobre a Potencialidade das Imagens do Cinema para a Geografia

Há alguns anos podemos observar um crescente interesse de pesquisadores das Ciências Sociais pelas imagens produzidas pelo cinema. Esse interesse evidenciado em trabalhos que investigam as mais diversas temáticas a partir de múltiplas metodologias, também se faz presente na Geografia, apoiado pelas proposições da Nova Geografia Cultural. Autores como Aitken e Dixon (2006) discutem o crescimento do interesse dos geógrafos pelas discussões e inter-

relações entre a Geografia e o cinema, chegando mesmo a propor que, atualmente, podemos falar em um subcampo denominado pelos autores de 'Geografia Filmica'.

Não é nosso objetivo aqui questionar a validade ou legitimidade dessa proposição. Um extenso trabalho de leitura e reflexão epistemológica seria necessário para realizar uma discussão dessa proporção. De qualquer forma, se realizarmos uma simples pesquisa a partir dos principais motores de busca disponíveis, atualmente, podemos observar o crescimento do número de trabalhos relacionados à temática. Isso nos leva a considerar a rica interconexão existente entre a Geografia e o cinema, bem como a vontade dos pesquisadores, por mais tímida que pareça, de preencher uma lacuna legitimando um campo temático.

De fato, a história da ciência geográfica nos mostra que o interesse pelas imagens, e também pelo cinema, é muito mais antigo do que imaginamos. A própria ideia da Geografia enquanto uma ciência que produz imagens do mundo é antiga e a importância das cosmografias ao longo de sua construção enquanto campo institucionalizado é muito evocada por acadêmicos da área. Cosgrove (2008) aponta que as cosmografias foram elementos centrais na configuração das escalas de visão geográfica. Ou seja, associavam às imagens a ordem existente no mundo, produzindo dessa forma, uma forma inteligível de apreensão dos lugares.

Azevedo (2009) nos recorda que a aproximação entre os geógrafos e os materiais filmicos deu-se desde a criação do último, no final do século XIX. É complicado periodizar o nascimento do cinema, se assim podemos dizer. As primeiras exposições cinematográficas ocorreram simultaneamente nos EUA e na Europa, mas costuma-se apontar que ele surge com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière na França.

O chamado 'Primeiro Cinema' foi rapidamente abraçado pelos geógrafos, pois devido a falta de estrutura narrativa e da inexistência ficcional que foram atribuídos aos filmes posteriormente, ele era um excelente meio para mostrar a realidade. Isso se deve, possivelmente, ao fato de que os primeiros filmes exibidos mostravam cenas do cotidiano. As imagens de operários saindo de fábricas, de pessoas fazendo compras e de bebês se alimentando eram comuns nos primórdios da exibição cinematográfica.

Por conseguinte, as primeiras aproximações entre a Geografia e o cinema se deram a partir de interesses educacionais, ou seja, os filmes – e sua até então inquestionável verossimilhança com a realidade – eram utilizados como suporte pedagógico para o ensino em Geografia, visto que possibilitavam uma 'viagem' ao campo de interesse. Segundo essa perspectiva, eles demonstravam com maior precisão as dinâmicas sociais e naturais, pois se constroem a partir da ideia de movimento e forma. Isso os tornava, pois, mais aptos do que outras formas imagéticas, como a fotografia e a pintura (AITKEN e DIXON, 2006).

A noção de mimetismo com a realidade era a principal característica que encorajava os geógrafos na utilização desse tipo de instrumento mediático. É válido comentar que a discussão em torno da questão da realidade ainda é corrente entre pesquisadores da teoria cinematográfica, sendo difícil, ou até mesmo incoerente, apontar um ponto de vista que se sobreponha de alguma forma a outro. De fato, esse debate ainda gera acaloradas discussões entre os teóricos e estudiosos que se interessam por questões visuais.

O debate é amplo, entretanto, parece haver um consenso entre os autores de que as imagens, dentre as quais incluímos as imagens em movimento do cinema, pertencem ao domínio das representações.

Essa proposição gera alguns possíveis caminhos de análise. No primeiro deles, observamos as discussões de que os filmes são janelas para a realidade, ou seja, substituem o real por uma representação fidedigna dele. Tão melhor é a representação quanto maior sua aproximação com o real, percebido de forma semelhante pelos sentidos daqueles que o observam. De acordo com Gomes (2008), essa concepção é concordante àquela da ciência positivista, que busca alcançar a verdade a partir de aproximações identificadas com o real. Essa postura vem sendo contestada, e até parodiada por teóricos como Jenks (1996).

De acordo com outros, as representações não copiam a realidade, elas a criam. Entretanto, Gomes (2008) alerta que, se levada ao extremo essa proposição pode ser problemática uma vez que perdemos nosso referencial, que acaba sendo concebido como apenas um produto de nossa imaginação. De fato, ambas as concepções são problemáticas. Um terceiro caminho nos parece ser o mais coerente a seguir: pensar as imagens, ou nesse caso, o cinema, enquanto criadores de realidades próprias, coerentes em sua própria estrutura narrativa. Gomes (2008, p. 193 – 1994) afirma que:

O que podemos dizer de qualquer forma é que as representações criam seus sistemas, quadros próprios, carregados das tintas de cada momento e embebidos nos contextos de cada lugar ou grupo social. As representações expressam escolhas a partir de princípios de significação que lhes são próprios e também transitórios, ambíguos e polimorfos, ou, como gostamos de dizer atualmente, complexos. (GOMES, 2008, p. 193-4).

Nesse artigo, nos posicionamos em

concordância com o geógrafo. Ou seja, não é de nosso interesse aqui avaliar o quanto as construções narrativas de Almodóvar se aproximam de uma possível realidade concreta, mas sim, compreender a forma como sua cinematografia, em especial, os filmes elegidos como foco de interesse, trazem arranjos, significações e simbolismos próprios.

Esse posicionamento é compartilhado por alguns pesquisadores, engajados com a Nova Geografia Cultural e que vêm trazendo importantes colaborações para os estudos de Geografia e cinema. De fato, esse subcampo da Geografia incorporou em sua agenda a temática, problematizando-a principalmente a partir do conceito de paisagem. É importante afirmar que essa não é a única possibilidade, nem mesmo o único conceito utilizado, mas é, indubitavelmente, o mais corrente.

O conceito de paisagem pode ser utilizado a partir de muitas perspectivas, e, cada uma delas acaba por desenhar um caminho específico de diálogo com a linguagem cinematográfica. Na Geografia, o conceito sempre teve potencial visual e não é suspeito que seja um dos mais utilizados pelos geógrafos cinéfilos. De fato, desde os anos 1920, se não antes, a interpretação da paisagem é de interesse da Geografia.

Vale lembrar que o conceito sofreu muitas transformações ao longo do tempo. Desde Carl Sauer as contribuições mais recentes com viés pós-estruturalistas, a paisagem foi repensada e o alcance do conceito discutido, questionado, ampliado. As paisagens filmicas, ou dizendo de outra forma, o papel das paisagens nas produções cinematográficas também tem sido constantemente reimaginado.

Os estudos mais comuns buscam interpretar as paisagens urbanas em filmes, como visto em Costa (2005a e 2005b), Harper (2010), D'Lugo (2010) e Clarke (1997), entre outros. A paisagem cinemática ajuda a

compreender a construção da materialidade e também da subjetividade nos filmes, pois como lembra Escher (2006), a paisagem é vista nas abordagens como parte da *psique* dos personagens. Outros optam por discutir a noção de paisagem como construída e construtora a partir de um viés do realismo cinematográfico. Existem ainda as paisagens imaginárias ou futuristas dos filmes de ficção científica, as paisagens textuais, etc. Resumindo, os posicionamentos são múltiplos e, dependendo do foco de interesse ou pergunta de partida do pesquisador, as abordagens são infinitas.

Em sua coletânea sobre temas de 'Geografia e Cultura', Corrêa e Rosendahl (2009) dedicam um volume às formas midiáticas, dentre elas o cinema. Os autores discutem que ele é uma criação social que expressa visões do mundo. Ou seja, não só pode como deve ser analisado sob a ótica da espacialidade. Azevedo (2009) afirma que com a apropriação dos filmes como temática pelos geógrafos, um novo desafio é posto à Geografia Humana. Esse desafio, o de revelar as significações presentes no cinema, pode potencializar nosso conhecimento de lugares.

A autora afirma que podemos observar duas grandes tendências. A primeira delas é dos estudos que focam as paisagens, como já afirmamos anteriormente. As metodologias utilizadas nessas abordagens tendem a ter caráter mais interpretativo, associadas a história da arte e a estética, por exemplo. Uma segunda tendência é o desenvolvimento de estudos socioculturais, que centra nas análises das políticas subjacentes a cada filme com métodos de análise qualitativa e aproximações sociológicas.

Essa é uma ideia geral e não devemos deixar de atentar para o fato de que, como se apresenta enquanto um modelo, não é universal. De fato, a teoria cinematográfica é ampla e muitas são as possibilidades investigativas. Desde a institucionalização

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

dos estudos na década de 1970 a partir da criação de departamentos de cinema nos EUA, surgem novas orientações, visões, linguagens e sistemas de significações.

Uma das principais características dos trabalhos que vêm sendo realizados, principalmente após a década de 1980, é a constante ênfase na importância de reflexões críticas, que superem descrições simplistas. Os geógrafos vêm sendo impulsionados a pensar antigos conceitos, a propor teorias e metodologias originais, que dêem conta de seu objeto de estudo a partir de um olhar geográfico. Turner (1997) é enfático e resume de forma excelente nossa discussão sobre a riqueza do cinema. Em suas palavras:

Embora os estudos sobre cinema estejam estabelecidos em instituições do mundo todo, estamos agora numa fase crucial de seu desenvolvimento. O cinema é revelado não tanto quanto uma disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagem, uma indústria. As abordagens atuais vêm de um amplo espectro de disciplinas – lingüística, psicologia, antropologia, crítica literária e história – e servem a uma série de posições políticas – marxismo, feminismo e nacionalismo. Mas ficou claro que a razão pela qual queremos estudar o cinema é porque se trata de uma fonte de prazer e significado para muita gente em nossa cultura. (TURNER, 1997, p. 49).

A partir da citação acima, fica óbvia a variedade de posicionamentos. Nosso interesse, nesse artigo, relaciona-se às discussões trazidas por esse inovador subcampo da Geografia chamado de Geografias Feministas. Autores como Aitken

e Zonn (1994) discutem o impacto de algumas teorias e inovações epistemológicas sobre as discussões cinemáticas na Geografia. Eles focam principalmente nas teorias pós-modernistas e pós-estruturalistas, questionando ferrenhamente as ideias do cinema enquanto reflexos, espelhos ou janelas para a realidade.

Os autores também dirigem também sua atenção às representações de masculinidade e feminilidade nos filmes 'Piquenique na Montanha Misteriosa' (Picnic at Hanging Rock, 1975) e 'Gallipoli' (1981). Nesse trabalho, Aitken e Zonn (1993) discutem a ligação das construções de gênero a um chamado ecofeminismo. De fato, não são poucos os trabalhos que buscam unir ambas as problemáticas de gênero e cinema, mesmo na Geografia. Esse artigo é outro exemplo dessa persistência.

As perspectivas feministas surgiram na Geografia há mais de trinta anos e, progressivamente, observamos o empenho dos pesquisadores engajados em trazer contribuições inéditas, originais e inovadoras. Silva (2003) discute acerca da potencialidade do conceito de gênero para a ciência geográfica. A autora sustenta que o conceito de gênero traz consigo valiosos elementos de pluralidade e multidimensionalidades, englobando aspectos esquecidos pela ciência geográfica brasileira tradicionalista.

Entendemos o conceito de gênero enquanto uma representação e, sendo assim, diferenciado temporal e espacialmente. Ou seja, o gênero enquanto uma ficção reguladora, um mecanismo que regula a existência e noção do que é feminino e masculino. Como bem aponta Silva (2009) em outro trabalho, o conceito de gênero não é sinônimo de estudos sobre mulheres, ao contrário.

A abrangência do conceito é constantemente provada pelos pesquisadores a partir de trabalhos que exploram os mais

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

diversos temas. As feminilidades, as sexualidades e no caso desse artigo, as masculinidades, demonstram o potencial do conceito. Como lembram Rossi e Chimin (2009), a Geografia brasileira pouco tem explorado a instituição de masculinidades não hegemônicas em sua relação espacial. Entretanto, a temática já foi explorada por alguns pesquisadores feministas que trouxeram grandes e significativas contribuições para o desenvolvimento da abordagem, principalmente nos países de língua inglesa.

Alguns desses trabalhos nos auxiliam a delinear nosso posicionamento conceitual nesse artigo. Recordando que devemos levar em consideração a própria geografia dessas construções teóricas, ou seja, seus referenciais espaciais, buscamos uma interpretação que seja capaz de conferir inteligibilidade aos nossos objetivos nesse trabalho. Ela não é única e não deve, de forma alguma, ser tomada como definitiva.

Jackson (1991) discute que as masculinidades são plurais e vislumbra a possibilidade de desconstrução de representações identitárias masculinas hegemônicas. Em seu texto, considerado marco dos estudos sobre a temática, o autor afirma que os significados são construídos, ou seja, existe uma pluralidade de masculinidades as quais são intimamente relacionadas com seus contextos socioespaciais.

Compreender as performances de masculinidade a partir de seu contexto é fundamental em uma análise fílmica, especialmente quando estamos tratando de Almodóvar, onde tudo é muito particular. Da mesma forma, a possibilidade de pensar a desconstrução dessas identidades de gênero é essencial. Nos filmes que estamos considerando nesse trabalho, as construções de masculinidade são subversivas, não condizentes com qualquer tipo de linearidade

prévia. Mais que isso, elas criam pontos de tensões com a estrutura masculina hegemônica. Essa questão será mais bem discutida a partir da análise do material imagético.

O cinema, como já foi afirmado anteriormente, tem capturado o interesse de muitos pesquisadores feministas. Lauretis (1985) discute o problema da estética, questionando a existência de uma representação propriamente feminina no cinema. Em outro trabalho, a autora discute a desconstrução do conceito de gênero a partir de uma interessante associação com o que ela chama de 'tecnologias do gênero'. Segundo ela, existem tecnologias que são capazes de produzir e reproduzir representações de gênero. Os filmes são uma delas (LAURETIS, 1987).

As discussões pós-estruturalistas apoiadas nas ideias de Michel Foucault, Judith Butler e Donna Haraway, entre outros, não são novidade para quem está em contato com as recentes publicações anglo-saxônicas. Na teoria cinematográfica, essas discussões se refletem nas proposições sobre a inexistência de uma verdade absoluta, no anti-essencialismo e nas múltiplas possibilidades que podem significar performances e construções identitárias. São nessas proposições que se enquadram os trabalhos sobre gênero e cinema, principalmente a partir da década de 1990.

Na próxima subseção, apontamos algumas informações sobre a filmografia e sobre o contexto de produção de Almodóvar. Também apresentamos brevemente as sinopses dos seus filmes, especialmente, do que é objeto de análise na próxima subseção.

'Afinal, o essencial é isso, sobreviver e manter a paixão': algumas notas sobre a cinematografia de Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar é conhecido por

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

construir suas tramas baseado em uma inexorável exaltação do feminino. Nesse artigo, optamos por explorar outro lado de sua filmografia, os cenários de masculinidades. Entretanto, é de extrema importância trazer algumas considerações com o intuito de apresentar com maior profundidade o cineasta em questão e sua produção.

O cineasta, nascido na cidade espanhola de Calzada de Calatrava na década de 1950, nunca pode estudar cinema devido as origens humildes de sua família. Nos anos 70, mudou-se para Madri e rapidamente se envolveu com grupos de teatros e bandas independentes. Almodóvar vivenciou o turbilhão de renovação política e cultural da Espanha após a queda de Franco e assim como todos os artistas da cena cultural *avant gard*, construiu um estilo próprio de representação artística. Dizendo em outras palavras, podemos ousar e afirmar que Almodóvar criou sua própria escola estética.

Seu primeiro longa-metragem, construído de maneira irônica e irreverente, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón* (1980) caracteriza esse contexto. A película questiona os clássicos comportamentos sociais e urbanos presentes na sociedade espanhola da época.

Em 1982, lança *Laberinto de Passiones*, apresentando uma Madrid divertida e selvagem, cenário da história de amor entre uma jovem ninfomaniaca e um árabe homossexual. *Entre Tinieblas* é lançado em 1983, e *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, de 1984, nos traz a espacialidade doméstica construída pela visão de uma divertida diarista viciada em calmantes, a qual se questiona ao longo de toda a trama sobre o motivo de sua preocupação com a família.

Matador é lançado em 1986, ano em que Almodóvar criou em conjunto com seu irmão Agustín, a *El Deseo S.A.*, uma produtora para trabalhar e executar os projetos do cineasta.

Esse fato é marcante na história da carreira de Almodóvar. É muito comum pensarmos no produtor de um filme como a figura que é responsável somente pela arrecadação de recursos financeiros para possibilitar o trabalho de um cineasta. Mas, os produtores cinematográficos são muito mais que isso e suas atribuições durante a construção de um filme não estão limitadas aos elementos financeiros e burocráticos.

Marques (2007) classifica o produtor do filme como uma espécie de 'mola-mestra', ou seja, quem possibilita toda a engrenagem necessária para a realização de um filme. O autor afirma que dentre as tarefas de um produtor estão: as de dar nascimento ou origem ao filme, pôr em prática, fabricá-lo. Também lembra que para produzir é necessário ter um olhar um pouco diferente daquele do diretor, visto que ele acompanha todas as fases da produção, o que em alguns casos não ocorre com o diretor.

O produtor é quem, comumente, escolhe a história, o roteirista, a equipe técnica e, em muitos casos, o cineasta responsável pela direção do projeto. Outras figuras também são essenciais durante a produção de um filme. O diretor de fotografia, o diretor de som, de arte e o montador, entre outros. Cada um desses personagens tem um papel durante a criação, mas é válido comentar que nem sempre a teoria obedece a prática.

O que nos interessa aqui é demonstrar que a criação da *El Deseo* representa um importante marco na produção artística de Almodóvar. Ela marca uma fase de maior liberdade artística devido ao fato de que, a partir da criação de sua própria produtora, o cineasta passa a possuir o controle quase que completo de suas criações.

La ley del deseo, de 1987, é seguido por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), comumente apontado pela crítica como o filme de maior prestígio de Almodóvar. Nele, conhecemos Pepe, uma

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

mulher que vê sua casa invadida pela mulher e filho de seu amante, pela namorada de seu filho e por uma amiga que está amorosamente envolvida com um terrorista. Nessa película conseguimos observar de forma clara o olhar contestador do cineasta, provocando os valores morais da classe média espanhola.

Nos anos seguintes, lança: *¡Átame!*, em 1990, *Tacones lejanos*, em 1991, *Kika* em 1993, *La flor de mi secreto* em 1995 e *Carne Trémula*, em 1997. No ano de 1999 é lançado *Todo sobre mi madre*. Esse filme conferiu a Almodóvar o Oscar de melhor filme estrangeiro e é, sem sombra de dúvidas, um dos mais conhecidos pela audiência em geral. Nele podemos observar interessantes representações e performances de gênero (FIORAVANTE e ROGALSKI, 2010).

O próximo filme do cineasta, *Hable con Ella* (2002) é possivelmente uma das mais belas tramas de Almodóvar. O filme inicia-se com a imagem de uma cortina com rosas em cor de salmão e lantejoulas douradas que dão abertura para um espetáculo de balé. Na plateia, vemos dois homens sentados um ao lado do outro. Um deles é Marco, escritor de guias turísticos e o outro é Benigno, um jovem enfermeiro. No palco, um trecho do espetáculo *Café Müller*, de Pina Bausch, no qual duas mulheres de olhos fechados e braços estendidos se deslocam. Marco se emociona e começa a chorar. Benigno olha para o lado e o vê em lágrimas, mas permanece calado.

Alguns meses depois, os dois personagens se encontram em uma clínica particular onde Benigno trabalha. Lydia, namorada de Marco, sofre um terrível acidente durante uma tourada e entra em coma. Benigno, por sua vez, é o enfermeiro responsável pelo atendimento de Alicia, bailarina pelo qual era apaixonado e entrou em coma após um atropelamento. Os dois homens acabam desenvolvendo uma desinteressada amizade entre as paredes de clínica. O filme fala sobre

a solidão de Marco que mal consegue tocar em Lydia, quando recebe um simples conselho de Benigno: 'Fale com ela!'.

Após Lydia ser declarada clinicamente morta, Marco se afasta do hospital, mas, devido a aparente impossibilidade de se comunicar com Benigno, regressa. Quando chega à clínica é informado por uma enfermeira que o amigo está preso, acusado de ter estuprado e engravidado Alicia. Marco procura Benigno na cadeia e fica chocado ao saber que o fato é verdadeiro, mas permanece fiel ao amigo, prometendo procurar um advogado para ajudá-lo durante o caso. Paralelamente, descobre que Alicia havia acordado durante o parto, mas para proteger Benigno, resolve ocultar o fato.

Quando Marco volta à prisão descobre que Benigno, em uma tentativa de se unir a Alicia, toma pílulas e morre. O filme termina em um teatro onde vemos um homem, Marco, e uma mulher, Alicia, assistindo a casais dançando, demonstrando a sintonia e promessa romântica que acaba de surgir entre os dois personagens. *Hable con Ella* é uma história sobre a amizade entre dois homens, a solidão e o período de convalescência das decepções da paixão.

Fazendo uso de monólogos e do cinema mudo, Almodóvar, que levou a estatueta do Oscar por melhor roteiro, construiu uma atmosfera na qual as palavras são apresentadas como armas contra a morte, a doença e a loucura, esta última por vezes tão doce que parece impossível dissociá-la da naturalidade. Essa é uma história sobre homens que falam entre si e também com quem não os pode ouvir.

A paixão e a desilusão também são centrais em *La Mala Educación* (2004) que traz a história de um cineasta, Enrique, que passa por uma crise de criatividade até que recebe a visita de um jovem ator que se identifica como Ignacio, um antigo amigo e também seu primeiro amor.

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

Em 2009, a *El Deseo* lançou *Los Abrazos Rotos*. Harry Cane, personagem central da narrativa é cego e ganha a vida escrevendo roteiros e críticas cinematográficas. *La Piel que habito* (2011) é o último longa do cineasta. Novamente um personagem masculino é o centro da narrativa que envolve uma estética íntima e futurista.

Pedro Almodóvar é, sem dúvidas, o cineasta espanhol mais conhecido fora de seu país e seus filmes têm recebido grande atenção por parte de pesquisadores. Pesquisas e produções científicas de grande relevância já foram realizadas tendo como base seus filmes. Entretanto, para a Geografia esse campo ainda permanece aberto, ou seja, nos garante a possibilidade de realizar uma abordagem autêntica e inédita, utilizando diferentes ferramentas, metodologias e conceitualizações.

A partir dessa rápida contextualização da cinematografia de Almodóvar e da breve apresentação das sinopses dos filmes, discutimos a seguir os cenários de masculinidades dos personagens apresentados. Refletimos sobre a forma como os cenários construídos por esses personagens influenciam em suas performances, bem como, a forma que o cenário acaba por absorver essas mesmas representações.

Cenários de Masculinidades em Pedro Almodóvar: a materialidade em conjunção com as significações

Filmes são produzidos por fotografias, um conjunto imenso de imagens impressas na película nitidamente separadas, mas quando rodadas em conjunto, dão a impressão de movimento. Também podemos dizer que são constituídos de sequências, ou seja, unidades menores dentro dele, reconhecidas a partir de sua função na narrativa. Cada sequência, por sua vez, possui cenas, ou seja, conjuntos de imagens que possuem coerência e unidade

espaço – temporal (XAVIER, 2008).

Existem algumas perguntas que devem ser feitas quando objetivamos analisá-los: (a) como o filme começa?; (b) como o tema é introduzido?; (c) como os personagens são apresentados?; (d) de que maneira o espaço é construído?; (e) qual a trilha musical?; (f) quais efeitos técnicos são utilizados e em quais momentos da narrativa?; (g) como espaço filmico e personagens interagem? Essas são algumas e a partir delas construímos nossas reflexões nessa subseção.

Da mesma forma, algumas noções técnicas são muito importantes quando objetivamos analisar um filme de forma coerente. Dentre elas, as questões formais da produção cinematográfica, como plano, enquadramento, campo, perspectiva e profundidade, para citar algumas, são vitais. Pode parecer curioso a necessidade de considerarmos em uma análise geográfica uma expressiva quantidade de coisas que são típicas da linguagem cinematográfica, e, portanto, estranhas à Geografia.

Entretanto, as ferramentas utilizadas no momento de construção de um filme, como posicionamento da câmera, a luz, o enquadramento de determinado personagem ou mesmo a música que o acompanha, possuem significados, e devem, obrigatoriamente, ser considerados. Dizendo de outra forma, são esses elementos que conferem singularidade ao cinema, ou seja, que os qualifica e não devem, por conseguinte, ser negligenciados.

Alguns cineastas são facilmente reconhecidos devido à preferência por um tipo de plano. Os *longshots* da cidade de Nova York que comumente vemos nas produções de Woody Allen são exemplos. Da mesma forma, os gêneros cinematográficos caracterizam e enquadram não só os filmes, mas também, seus idealizadores. Pode-se dizer que os gêneros são convenções narrativas que se organizam em tipologias

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

coerentes e principalmente, reconhecíveis. É comum ouvirmos que Hitchcock é o 'pai' do cinema de suspense ou que os filmes de Tarantino são tão bons quanto mais sangrentos.

Obviamente, no cinema de Pedro Almodóvar também podemos perceber alguns elementos que, com maior ou menor intensidade, caracterizam sua produção como um todo. Essas características foram muito bem sintetizadas por Gomes (1996), quando o autor discute sobre a estética cinematográfica pós-moderna, comumente associada a produção do cineasta espanhol. Vale a pena citar o autor:

Dois cineastas são considerados como figuras de proa da pós-modernidade no cinema, David Lynch e Pedro Almodóvar. Eles possuem em comum uma atitude estética bastante característica, representada pela inexplicabilidade de cenas que não acrescentam nenhum sentido à linha narrativa principal; um exagero quase caricatural (personagens e situações inverossímeis); um certo revival dado pelo guarda-roupa, pela música e pelos diálogos; um recurso à ironia como modo de comunicação privilegiado; enfim, como resultado geral, uma estrutura "desorganizada" do cenário (GOMES, 1996, p. 22).

Essas características conferem um panorama geral, não apenas de Almodóvar, mas também de outros cineastas que vêm sendo caracterizados por uma nova forma de estética identificada com as proposições do pós-modernismo. Não vamos nos deter nesse ponto, pois assim como já afirmamos com relação a discussão sobre o subcampo chamado 'Geografia Fílmica', as discussões da pós-modernidade e o cinema também

exigem um trabalho integral.

Pós-moderno ou não, Pedro Almodóvar possui uma forma diferenciada de escrever, de filmar e montar. É desafiador e, ao mesmo tempo, perigoso optar por uma única corrente estética para enquadrá-lo. Mesmo o cineasta faz questão de afirmar que dificilmente se prende às questões formais, uma vez que se sente livre para experimentar e misturar técnicas do *Cinéma Noir* com elementos de comédia, por exemplo.

Almodóvar conseguiu, da mesma forma, realizar um interessantíssimo casamento com outras artes como a dança, o teatro clássico e a fotografia. Essa intertextualidade também é percebida a partir da frequente evocação a outras obras ou figuras clássicas do cinema. Em uma interessante sequência de *Los Abrazos Rotos*, Lena, personagem de Penélope Cruz, experimenta perucas no set de filmagem fazendo referência as figuras de Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961, Blake Edwards) e Marilyn Monroe.

Talvez essa pluralidade e o desrespeito por formalismos, que costuma ser observado no cinema, seja o motivo mesmo da riqueza de Almodóvar. E, certamente é o motivo do alto nível de complexidade que abraçamos quando depositamos nosso olhar sobre sua filmografia.

Devido a essa dificuldade de caracterizá-lo optamos por nos posicionar a partir de uma corrente identificada com a necessidade de valorização da individualidade criativa do cineasta. Esse posicionamento nos permite maior liberdade e nos isenta da necessidade, observada em inúmeros trabalhos, de caracterização última do cineasta ou dos filmes aqui discutidos.

Pode-se dizer que essa corrente ou teoria, ganha vida com um artigo de François Truffaut publicado em 1954 na prestigiada revista *Cahiers Du Cinéma*. Os filmes, até então, costumavam ser considerados produtos

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

de um sistema de estúdio, uma ação padronizada e corporativa. A crítica do autor se direciona ao fato de que os filmes devem possuir características de individualidade, as quais permitam sua identificação com um cineasta particular.

O *Cinéma d'auteur* é, portanto, o mais apropriado para as reflexões que trazemos nesse artigo. Costuma-se atribuir a essa teoria o fato de ter conferido aos filmes um 'autor'. Ou seja, ao invés de um projeto cooperativo, os filmes passam a ser identificados com seu criador. Apoiados nas proposições do *Cinéma d'auteur* que desenvolvemos nossas reflexões seguintes, ou seja, admitindo que as criações de Almodóvar são particulares e não pertencem, de maneira alguma, a um gênero ou corrente únicos.

A fim de conferir inteligibilidade aos filmes, utilizamos como base de apoio a concepção de cenário, proposta por Gomes (2008). O autor traz esse conceito como uma possível ferramenta para realizarmos a interconexão entre a Geografia e as significações e espacialidades das imagens. Sua intenção é “reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras, queremos associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder reinterpretar suas possíveis significações” (GOMES, 2008, p. 200). Dizendo em outras palavras, essa ideia nos leva a considerar as espacialidades construídas nas e pelas imagens.

Cenário e Silêncios - *Hable con Ella* - 'De la muerte emerge la vida, de lo masculino emerge lo femenino, de lo terreno, lo etéreo!'

Hable con Ella é um interessante filme para discutir Pedro Almodóvar. Nele, vemos uma mudança significativa na estética do cineasta. Os elementos de paródia e sátira, fortemente exacerbados em seus filmes

anteriores, são amenizados, até mesmo inexistentes. O filme tem caráter psicológico, e representa a pluralidade pela qual a obra de Almodóvar pode ser caracterizada. As temáticas da solidão e da gratidão são os pontos fortes, narradas a partir das vivências de dois personagens masculinos, Marco e Benigno.

O filme poderia ser analisado a partir de inúmeras escolhas. Para nossa reflexão, vamos dividi-lo a partir de dois cenários que representam de forma mais densa nosso objetivo. Os cenários construídos pelos quartos de Alicia e Lydia. Essa escolha é justificada principalmente pelo fato de que a imensa maioria do filme se dá a partir dessas duas espacialidades. Da mesma forma, a materialidade apresenta um interessante ponto de discussão para as relações de subjetividades de ambos os personagens.

O personagem Benigno constrói e revive espacialidades que eram caras à Alicia, como a dança e o cinema. *Hable con Ella* tem inúmeros elementos do cinema-mudo. A importância das cores e do cenário é exacerbada por Almodóvar como uma forma de diálogo entre os personagens. A relação de Marco e Benigno também pode ser analisada a partir desse viés. Inúmeras são os planos onde os dois personagens não trocam palavras, mas se comunicam a partir de gestos e expressões.

Aumont *et al* (1995) discutem sobre a importância do espaço na construção do cinema-mudo nas décadas de 1910 e 1920. De acordo com os autores a falta de som, ou em outras palavras, a falta de espacialização do som, exacerbava a construção do *mise-en-scène* a partir de elementos materiais. Ou seja, da composição espacial, do quadro e da materialidade não figurativa da imagem, como os ângulos de tomada 'explorados'. Por outro lado, a temática desses filmes recebia grande atenção, e não são raros os temas sobre sonhos, imaginários, fantásticos, ou

'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

seja, sobre a própria experiência transcendental dos personagens e seus destinos. Todas essas características são muito presentes em *Hable con Ella*.

O plano a seguir, nos mostra o quarto da clínica em que a personagem Alicia está. Podemos observar o cuidado do personagem Benigno em construir uma espacialidade que seja a menos estranha possível a Alicia (Figura 1)

demonstra a intenção do cineasta de demonstrar maior proximidade e familiaridade entre os personagens.

No início da subseção afirmamos que existem algumas perguntas que são importantes quando analisamos um filme. Como a temática é introduzida é uma delas. Em *Hable con Ella*, a forma que Almodóvar escolhe para nos apresentar cada personagem nos dá uma excelente pista do

Figura 1.



FONTE: *Hable con Ella* (2002).

As cores utilizadas por Almodóvar, como o vermelho e o alaranjado evidenciam o calor, a paixão e a vida. Costa (2011) discute que a utilização das cores revelam associações com fatores físicos, psicológicos e estéticos. No quarto de Alicia as cores são fortes, com almofadas vermelhas, abajures alaranjados e objetos pessoais da personagem. Esses elementos produzem efeitos próprios e demonstram o nível material de intimidade entre ambos.

Da mesma forma, os planos utilizados nas sequências de Alicia e Benigno são, majoritariamente, os chamados planos americanos, ou seja, os personagens são enquadrados principalmente da cintura para cima, com maior profundidade da câmera. Para os críticos cinematográficos isso

desenvolvimento do enredo, bem como, da interação entre cada casal de personagens. Benigno e Alicia são trazidos a partir da beleza da dança, do balé. Isso nos leva a considerar a leveza através da qual sua história será contada. Marco e Lydia por sua vez, estão inseridos no contexto das touradas, do sangue e do desafio a morte.

A performance de Benigno é profundamente diferenciada da de Marco. O cenário construído por Benigno reflete o amor, paixão e principalmente, gratidão, que são materializados mediante o intensivo cuidado e comprometimento do personagem nos cuidados de Alicia.

Com Benigno experienciamos o espaço da clínica de forma libertadora. Esse espaço representa a possibilidade para concretização

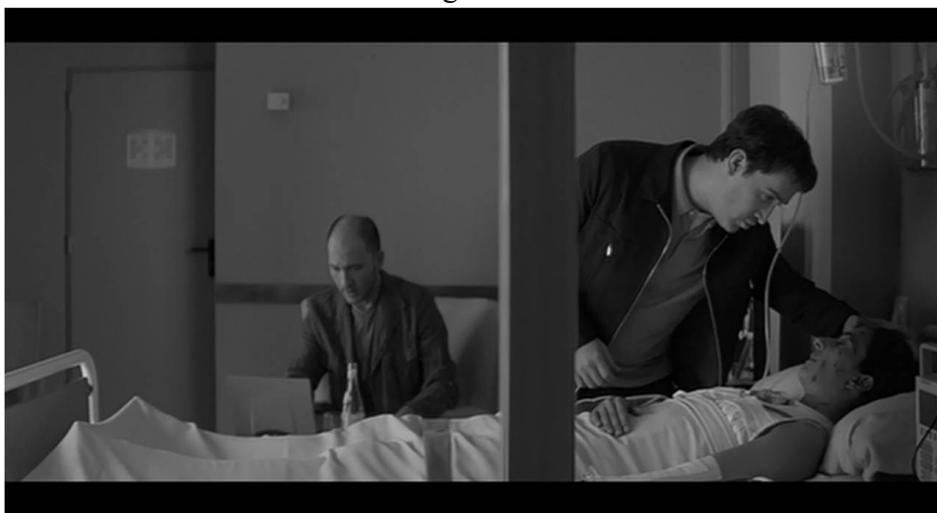
'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar

cotidiana do amor que o personagem sente por Alicia, o qual, em outros contextos, permaneceria ao nível do platonismo. Marco, por sua vez, se sente preso a ele, amarrado a Lydia, com a qual é incapaz de desenvolver qualquer tipo de interação. O espaço para Marco é sufocante, imóvel, fixo. A imagem a seguir representa com propriedade a construção material e simbólica da espacialidade de Lydia e Marco no filme (Figura 2).

incapacidade de desenvolvimento de intimidade com uma mulher ausente. A frieza é materializada em um cenário de conflitos psicológicos e afastamento. As cores do quarto de Lydia são frias, tonalidades de verde e azul que reforçam a distância entre os personagens. De fato, o único momento de interação romântica e autenticamente pacífica entre Marco e Lydia se passa na mente do primeiro, quando sonha.

Marco e Benigno se complementam. Em

Figura 2.



FONTE: *Hable con Ella* (2002).

Lydia encarna o masculino nos momentos de corridas de touro. Na espacialidade da clínica, ela representa a solidão de Marco, a

uma interessante tomada, Almodóvar demonstra essa dinâmica a partir da imagem apresentada a seguir (Figura 3).

Figura 3.



FONTE: *Hable con Ella* (2002).

O diretor usa um vidro como artifício para demonstrar a profunda interação entre os dois personagens. Nessa sequência em que os dois personagens conversam na prisão, onde Benigno fica internado, podemos observar o efeito de sobreposição da figura de Benigno no rosto de Marco. Isso demonstra a ligação subjetiva entre ambos, o quanto Marco se apropriou das ideias, sentimentos e posicionamentos de Benigno.

O personagem Benigno é um psicopata, mas foi representado por Almodóvar de forma extremamente sensível e doce. Ele impõe sua narrativa espacial à Alicia, deixando de lado normatividades e moralidades. Subjetivamente, ele representa a figura de um amigo fiel e comprometido. Seu cenário é pintado com as cores dessa representação. Para Marco, a dinâmica é similar. Ele não só absorve subjetivamente a postura de Benigno, como também se apropria da materialidade que anteriormente, pertencia a ele.

A presença feminina é marcante no filme, mas podemos ousar afirmar que não é material. Obviamente, as corporalidades de Alicia e Lydia estão presentes, mas devido às suas condições mentais, suas performances são subjetivas. É interessante analisarmos que as construções de masculinidades dos personagens são profundamente afetadas pela presença do feminino. Podemos mesmo afirmar que são completamente condicionadas a ela.

Esse filme nos leva a questionar a rigidez com a qual as identidades de gênero tendem a ser construídas. No caso do cinema isso é facilmente perceptível a partir das figuras do homem herói e da

mulher vítima. Essas representações consolidadas são desconstruídas por Almodóvar, onde o gênero é fluido, dinâmico.

O cineasta inicia o filme com o espetáculo *Café Müller*, onde duas mulheres vagam perdidas pelo cenário. Para finalizá-lo, utiliza *Mazurca Fogo*, também de Pina Bausch. Ao contrário do primeiro, este nos traz o complemento entre o feminino e o masculino a partir dos casais que dançam em harmonia. Parece ser esta toda a ideia do filme: a complementaridade e inseparabilidade dos dois gêneros, bem como, a influência que um tem sobre o outro no momento de escolhas de vivências espaciais.

É importante afirmar que muito mais ainda poderia ser dito sobre esse filme, e uma quantidade ainda maior de reflexões se tomássemos a filmografia completa de Pedro Almodóvar. Não era esse o nosso objetivo. Esperamos poder ter demonstrado o quanto o cinema é rico para a Geografia e, da mesma forma, o quanto as construções de cenários ou espacialidades são vitais na linguagem cinematográfica.

Considerações Finais

A Geografia tem dedicado limitado interesse pelas questões visuais, ignorando o fato de que, as imagens estão presentes na grande maioria das formas de relações sociais (ROSE, 2001), adquirindo, da mesma forma, uma considerável parcela de importância na construção de 'geografias imaginárias' que (re)significam e ganham amplitude nos problemas de simbolização das formas e das ações de indivíduos no espaço (BERDOULAY e GOMES, 2010).

Trabalhar com imagens, como as produzidas pelo cinema nos exige a aplicação de certas ferramentas que possam dar conta

da noção de sucessão, pois, como aponta Costa (2008), os filmes são produtos de espaços de experiências narrados através do movimento, no qual a análise de significados e sentidos é extremamente densa e deve, obrigatoriamente, considerar o movimento de cenas e imagens. Devemos considerar que, quando a composição de uma cena, ou cenário, se altera, a essência mesma dos eventos muda, o que, conseqüentemente, implica em uma concepção diferenciada de sua geografia. Essa foi uma ideia fundamental para nossa reflexão nesse trabalho.

Não podemos deixar de apontar que pesquisas de grande relevância já foram realizadas com base nos filmes de Almodóvar. Entretanto, para a Geografia esse campo ainda permanece aberto, ou seja, nos garante a possibilidade de realizar uma abordagem autêntica e inédita, utilizando diferentes ferramentas, metodologias, conceitualizações e noções. Essa é uma das maiores provas de que a Geografia é uma ciência viva, dinâmica, aberta e plural (GOMES, 2010), capaz de brindar seus 'filhos' com o mais rico e diverso campo investigativo.

Não são raras as associações entre a produção do cineasta com a questão da marginalidade ou mesmo com discussões envolvendo noções de psicologia e educação, entre outras. Entretanto, é possível afirmar, também como espectadora e fã de seus longas, que Almodóvar é mais que isso e nos dá condição para pensar o diferente, o novo, o polêmico e o imprevisível.

Gostaríamos de terminar esse artigo citando um trecho de uma entrevista concedida por Pedro Almodóvar, no qual o cineasta respondia perguntas sobre os filmes *Hable con Ella* e *La Mala Educación*:

Quando se faz um filme, não se pára de desvendar mistérios, de fazer descobertas. Quando se escreve, quando se filma, quando se faz a

montagem e mesmo quando se faz a promoção, descobrem-se coisas sobre a história que o filme conta, sobre si mesmo e sobre os outros. É certamente o que se procura de forma inconsciente quando se faz cinema: entrever os enigmas da vida, resolvê-los ou não, mas, em todo caso, revelá-los. O cinema é a curiosidade, no verdadeiro sentido da palavra. A curiosidade que pode ser o motor de uma grande história de amor, de um grande filme, como as decisões importantes na vida (ALMODÓVAR, 2008, p. 259).

Essa citação de Almodóvar representa, de forma singular, a motivação de muitos pesquisadores que vêm voltando seu olhar e interesse para o cinema. Como afirmam Castro, Gomes e Corrêa (1996), a Geografia é a ciência das explorações. Explorações de novos temas, de novas possibilidades e ferramentas explicativas. Nesse sentido, o cinema e suas descobertas é uma temática verdadeiramente apaixonante. Esse artigo representa um genuíno esforço no sentido de demonstrar isso.

¹ Os filmes produzidos de acordo com ordem cronológica são: *Pepe, Luci, Bom y otras chicas de montón* (1980), *Laberinto de Pasiones* (1982), *Entre Tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La Ley del Deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1990).

² Os filmes *Tacones Lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne Trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La Mala Educación* (2004), *Volver* (2006), *Los Abrazos Rotos* (2009) e *La Piel que Habito* (2011) são correlacionados a esse momento

da produção de Almodóvar.

Referências

AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. Weir (d) sex: representation of gender – environment relations in Peter Weir's Picnic at Hanging Rock and Gallipoli. **Environment and Planning D: Society and Space**, n. 11, p. 191 - 212, 1993.

_____. Re-presenting the place pastiche. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo (Orgs). **Place, Power, Situation, and Spectacle: a Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 3 - 25.

AITKEN, Stuart; DIXON, Deborah. Imagining geographies of film. **Erdkunde**, p. 326 – 336. Dezember 2006.

ALMODÓVAR, Pedro. O tempo dos segredos. Fale com ela; Má Educação. In: STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 253 – 276.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 95 - 127.

AUMONT, Jacques (*et.al.*) **A estética do filme**. Rio de Janeiro: Papyrus, 1995.

BERDOULAY, Vincent; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Introduction: Image et espace public: la composition d'une scène. **Géographie et Cultures**: Paris, v. 73, p. 3 – 6, 2010.

CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. **Explorações Geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

CLARKE, David. Introduction: previewing the cinematic city. In: CLARKE, David (Org). **The cinematic city**. London: Routledge, 1997, p. 1 – 18.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

COSGROVE, Dennis. **Geography and vision: seeing, imagining and representing the world**. London: I.B. Tauris & Co Ltda, 2008.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Geografia Cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs). **Geografia: temas sobre espaço e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005a, p. 43 – 78.

_____. As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In: VALENÇA, Márcio Moraes; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Orgs). **Espaço, cultura e representação**. Natal: EdUFRN, 2005b, p. 81 – 96.

_____. Cinema e arquitetura: percepção e experiência do espaço. **Revista Cidades**, v. 5, n. 7, p. 63 – 78, 2008.

_____. Color in films: a critical overview. **Crítica Cultural (Critic)**, v. 6, n. 1, p. 333 – 346, 2011.

D'LUGO, Marvin. Landscape in Spanish Cinema. In: HARPER, Grame; RAYNER, Jonathan (Orgs). **Cinema and Landscape**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010, p. 117 – 130.

ESCHER, Anton. The geography of cinema. A cinematic world. **Erdkunde**, p. 307 – 314, Dezember / 2006.

FIORAVANTE, Karina Eugenia;

ROGALSKI, Sergio Ricardo. Da Geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar. **Expressões Geográficas**, nº 07, ano VII, p. 11 – 31, 2010.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs). **Espaço e Cultura: Pluralidade Temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, 187 – 210.

_____. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: FIORAVANTE, Karina; PEREIRA, Renato; ROGALSKI, Sérgio Ricardo (Orgs). **Geografia e Epistemologia: ciência viva e dinâmica, aberta e plural**. Ponta Grossa: UEPG, 2010, p. 9 – 26.

HARPER, Graeme. Introduction – Cinema and Landscape. In: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Orgs). **Cinema and Landscape**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010, p. 13 – 28.

JENKS, Chris. **Visual culture**. Londres: Routledge, 1996.

LAURETIS, Teresa de. Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema. **New German Critique**, p. 154 – 175, n. 34.

_____. **Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MARQUES, Aída. **Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**. An

introduction to the interpretation of visual materials. Trowbridge: Cromwell Press, 2001.

ROSSI, Rodrigo; CHIMIN, Alides Baptista. Periferias pobres e masculinidades: uma discussão sobre espaço e elementos identitários dos adolescentes em conflito com a lei. In: SILVA, Joseli Maria (Org). **Geografias Subversivas: discursos sobre espaço, gênero e sexualidades**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2009, p. 211 – 236.

SANTANA, Gilmar. Riso, Lágrima, Ironia, **Tratados: Pedro Almodóvar – genialidade e paradoxo em construção permanente**. 2007. 365 f. Tese. Programa de Pós – Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo.

SILVA, Joseli Maria. Um ensaio sobre a potencialidade do uso do conceito de gênero na análise geográfica. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 8, n.1, p.31 – 45, 2003.

_____. Geografias feministas, sexualidades e corporalidades: desafios às práticas investigativas da ciência geográfica. In: SILVA, Joseli Maria (Org). **Geografias Subversivas: discursos sobre espaço, gênero e sexualidades**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2009, p. 93 – 114.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. In: **Cahiers Du Cinéma**, 1954.

TURNER, Graeme. Da sétima arte à prática social – uma história dos estudos sobre cinema. In: TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997, p. 36 – 50.

XAVIER, Ismael. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, Ismael. **O**

**'Marco e Benigno': cenários de masculinidades na
cinematografia de Pedro Almodóvar**

**discurso cinematográfico: a opacidade e a
transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra,
2008, p. 17 – 25.

**Recebido em 28 de agosto de 2012.
Aceito em 14 de setembro de 2013.**

Karina Eugenia Fioravante e Mirelle Alfano

65