



# Cinema, transferência e experiência catártica: breve análise do filme *Matador*, de Pedro Almodóvar

Carlos Costa **1**

**Resumo:** Este artigo analisa o filme *Matador*, de Almodóvar, utilizando como abordagem os estudos da estética da recepção, teoria formulada por Hans Robert Jauss, e a teoria do filme de poesia, formulada por Pier Paolo Pasolini. As três atividades simultâneas que compõem a experiência estética, na visão de Jauss (a produção ou *poiesis*, a *aisthesis* ou fruição, e a *katharsis*, a experiência estética resultante), saem um pouco prejudicadas na obra de Almodóvar pelo excesso de armadilhas que o diretor coloca para o espectador.

*Palavras-chave:* narrativa cinematográfica, estética da recepção, catarse.

**Abstract:** This article analyzes Almodóvar's film *The Bullfighter (Matador, 1986)* using as boarding the studies of Aesthetic of the Reception, the theory formulated by Hans Robert Jauss, and the theory of the film of poetry, formulated by Pier Paolo Pasolini. The three simultaneous activities which compose the aesthetic experience, in the vision of Jauss (the production or *poiesis*, the *aisthesis* or enjoyment, and the *katharsis*, the resultant aesthetic experience), are a little harmed in Almodóvar's work for the excess of traps that the director places for the spectator.

*Key words:* cinematographic narrative, aesthetic of the reception, catharsis

*Na tela, o toureiro morre todas as tardes.*  
(André Bazin)

*Quando saímos do cinema, a gente leva o filme dentro de nós.*  
(Naomi Watts)

**1**

## Uma introdução impressionista, pouco acadêmica

**1** Carlos Costa, licenciado em filosofia e teologia, é jornalista formado pela Cásper Líbero. Dirigiu as revistas *Playboy*, *Quatro Rodas*, e *Elle*, no Brasil, e a *Editorial Primavera*, do Grupo Abril, em Buenos Aires. Doutorando em Ciências da Comunicação no Núcleo de Jornalismo e Linguagem da ECA-USP, leciona História da Comunicação; Design Gráfico e Jornalismo em Revistas na Cásper Líbero. É editor da *Líbero*, revista do programa de pós-graduação da Cásper, e de *Diálogos&Debates*, da Escola Paulista da Magistratura.

Em seu livro *Lenguaje y Cine*, Christian Metz (1973: 99) estabelece a oposição entre os que estudam a linguagem cinematográfica e os que estudam os filmes - os que escrevem sobre cinema em geral e os que escrevem sobre um filme específico. O autor deste trabalho não se inclui em nenhuma das duas categorias, mesmo tendo escrito, na prática jornalística, alguma resenha cinematográfica de

última hora. O que se propõe, portanto, é tarefa de um aprendiz ainda surpreso com as leituras realizadas ao longo de um curso sobre a narrativa cinematográfica e com a constatação de como sua percepção mudou a partir das leituras e reflexões realizadas. E três experiências mostraram isso nos dias de elaboração deste texto.

A primeira foi descobrir como o cinema se apropria da narrativa de ficção e de como tal apropriação transmite a impressão de realidade (Metz, 1972). A força da narrativa ficou patenteada como memória, na lembrança do filme *A noiva estava de preto*, de Truffaut, visto ainda nos tempos de estudante, em Curitiba, no final dos anos 60. Na recordação da obra, ficara a impressão, quase certeza, de que no filme, a cena da saída dos noivos da igreja e do assassinato, mote da história, era narrada de forma linear na abertura do filme. Ao rever agora a fita, num festival do Cinecesc em São Paulo, a surpresa: a história detonadora da vingança vai sendo contada em pequenos e recorrentes flash-backs, dando significação à narrativa. A memória guardara essa cena em sua forma linear, como na estrutura clássica, com os cânones da seqüência temporal, início, meio e fim (Metz, 1972). Ou seja, até a memória se apropriou do esquema da narrativa clássica no caso deste filme de Truffaut.

Em contraste, a segunda experiência teve como objeto obra mais recente, *21 gramas*, de Alejandro González Iñárritu, em versão DVD. Ao utilizar uma narrativa não linear, antecipando o desenlace de cenas que ainda não ocorreram, o diretor vai na contramão desses mesmos cânones, numa proposta ousada. E esse foi um elemento importante na leitura que se fazia do objeto desse trabalho, o filme *Matador*, que desenvolve uma estrutura narrativa apenas convencional.

A terceira experiência ocorreu no momento das leituras da obra de Hans Robert Jauss e da estética da recepção. Assistir ao filme *A vila*, de M. Night Shyamalan (2004), na semana de seu lançamento, na sala de um shopping center de classe média baixa (no caso, o West Plaza de São Paulo), proporcionou a vivência concreta de como a recepção por um público específico (e sem pudor de se manifestar) completa o processo de comunicação do cinema. Os adolescentes daquele sábado, sessão das 19h15, que esperavam assistir a um simples thriller de suspense e de terror, estavam visivelmente decepcionados com a obra. E, ao sair da sala, aconselhavam aos que aguardavam na fila a entrada para a próxima exibição que trocassem o ingresso e fossem ver *Olga*, na sala em frente. O próprio filme *Olga*, e a polêmica entre "fracasso de crítica, sucesso de público", foi outro tema que se impôs no período de redação desse trabalho. E poderia se tornar interessante mote para o estudo sobre a recepção, no caso o da "aprovação ao já conhecido". H. R. Jauss (1994: 33-34) ilustra bem esse viés ao lembrar que o romance *Fanny*, de Feydeau, mereceu uma fantástica acolhida, com treze edições no ano de seu lançamento, em 1857; o mesmo ano em que apareceu *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, romance que tem como tema a mesma história de um personagem feminino em adultério, mas sem nenhum apelo junto ao público leitor de então. Ao não florear na narrativa, usando e ousando uma linguagem despojada, Flaubert não conseguiu o sucesso de público leitor, ao menos naquele momento. Todos sabemos que lugar ocupam, um e outro romance, hoje, na história da literatura.

Após essas reflexões, voltemos ao tema: a proposta aqui é realizar uma análise do filme *Matador*, quinto longa-metragem (de 1986) do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Essa análise busca, no marco de muitas leituras que a princípio pareciam menos conexas, entender os processos de identificação e de catarse que podem ocorrer na fruição do filme, ao abordar a ambivalência do sentimento de amor e de morte, tema central da narrativa, com suas implicações de fundo, digamos, psicanalítico. E o que cabe ao espectador como atividade que completa o ciclo da comunicação, no caso do filme.

Comentando o filme *Gêmeos*, mórbida semelhança, de David Cronenberg, a professora Regina Gomes lembra que, ao longo da história do cinema, o insólito ganhou espaço como fonte de importante estímulo estético de massa (Gomes, 2003: 46). O insólito ou a mistura entre ficção científica, sobrenatural, horror e suspense são ingredientes de muitos campeões de bilheteria de nossos dias, atendendo à demanda de um público que quer ação e fortes emoções. O público dá a pauta.

A abordagem tradicional dos estudos de cinema - como a da narrativa literária, da qual o cinema bebe e na qual se inspira - não costuma se debruçar sobre o espectador, suas vontades, expectativas e seus "modos de ver": o espectador é apenas um número nas contas de ingressos vendidos que referendam o sucesso de um filme. No entanto, o filme não completa seu ciclo de comunicação enquanto não é assistido e desfrutado pelo espectador. Sem ele, e seu "esforço mínimo de decodificação e ajuste", os signos da tela, como queria Jean Epstein, não adquirem um efeito pleno de emoção (Epstein, 2003: 294). Definitivamente, o filme não existe sem o espectador, para o qual foi pensado e produzido. Tanto é assim que Jacques Aumont dedica o último capítulo de seu livro *A estética do filme* à discussão do papel do espectador (Aumont, 1995). E Umberto Eco remete ao diálogo entre o artista e o receptor de sua obra, e de como "o texto" deve trazer instruções e dar "pistas" que orientem o olhar do espectador e permitam que ele realize as inferências necessárias. A obra deve apresentar uma espécie de "modo de usar", autorizando o processo interpretativo por parte do leitor (Eco, 1986). Ou, recorrendo novamente a Metz, "O diretor busca a linguagem decifrada pelo espectador. Por isso, o verossímil é cultural e arbitrário. É a convenção que o possibilita" (Metz, 1972: 238). O filme de Truffaut, já citado, é um bom paradigma, pelas pistas que o diretor oferece, no final da história, para que o espectador não fique em dúvida de que a vingança se consumou.

Os estudos da Estética da Recepção, teoria formulada por Hans Robert Jauss como resgate dos estudos literários por meio da análise da experiência estética e da fruição do leitor, abrem um bom caminho para a nossa reflexão. Para Jauss, o prazer de uma criação artística é suscitado pelas três atividades simultâneas que compõem a experiência estética: a produção ou *poiesis* (ou o prazer ante a obra que realizamos, a satisfação do autor pela coisa bem feita), a *aisthesis* (a percepção prazerosa, sensorial, pelo conhecimento de algo novo, a fruição do reconhecimento perceptivo) e a *katharsis* (a experiência estética resultante do ato de ler um livro, contemplar uma tela ou ver um filme, como se fosse a sensação de retrogosto que fica na boca após apreciar um vinho). Em outras palavras, o "prazer dos afetos provocados pelo discurso ou poesia", segundo Aristóteles (Jauss, 1979: 79-80).

E é no plano da catarse que ocorre o processo de identificação, que leva o espectador a não apenas sentir o prazer, mas ser motivado a agir, a rever suas idéias e tomar novas posturas, completando o ciclo de comunicação **2**. É com tal sentido que a atriz Naomi Watts diz que, terminada a sessão de cinema, o espectador leva o filme dentro de si **3**. Afinal, era também sobre os efeitos da recepção que falava Béla Balázs quando escreveu: "Nada comparável a este efeito de 'identificação' já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística" (Balázs, 2003: 85).

**2** É nesse sentido que se pode entender a revisão de postura realizada por Susan Sontag em relação ao valor de denúncia da fotografia de guerra e de seus horrores. Se nos anos 70, com seu *Ensaio sobre a fotografia*, ela suspeitava que a repetição ou banalização da fotografia tirava seu valor de denúncia, em seu recente (de 2003) *Diante da dor dos outros* ela reforça o caráter de tomada de atitude perante a catarse provocada por essas imagens. "Nada há nada de errado em pôr-se à parte e pensar", escreve ela.

**3** Fala recolhida da entrevista inserida como "extra" na versão DVD do filme *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Drive*), de David Lynch.

É nesse processo que André Bazin identifica a vocação vicária do cinema, o de "satisfazer por procuração". Comparando teatro e cinema, ele diz que, neste, "a mulher, mesmo nua, pode ser abordada pelo parceiro, expressamente desejada e realmente acariciada, pois diferentemente do teatro - lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição -, o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua audácia não entram em concorrência com os meus desejos, mas os realizam" (Bazin, 2003: 140). Em seu texto, Bazin se refere às imagens de crueldade como da mesma ordem que a de imagens pornográficas. "Uma pornografia ontológica. A morte é aqui o equivalente negativo do gozo sexual, que não é por menos qualificado de pequena morte (petite morte)" (Bazin, 2003:141). Como veremos, o filme de Almodóvar se conecta com muitos desses aspectos. Há um detonador (o aluno Angel), elemento de ligação que dará sentido a desejos e paixões. Há a ambivalência entre o gozo e a dor, o prazer e a crueldade, entre amor e morte, entre *eros* e *thanatos*, opostos que se atraem, tema recorrente em estudos psicanalíticos.

O que resta analisar é em que medida ocorre, ao assistir ao filme de Almodóvar, a transferência com o espectador e como esse exercita a *katharsis*, no viés pretendido por Jauss, completando o processo de comunicação.

### 3 A contextualização do autor e da obra

No livro já citado, *Lenguaje y Cine*, Christian Metz distingue entre "partes de obras" e "grupos de obras" - no conjunto da produção de um cineasta (Metz, 1973: 161). Aqui faremos análise específica de um único filme, sem contextualizá-lo na obra de Almodóvar. Talvez, para a intenção desta abordagem, seja importante referir, inicialmente, o apelo exercido pelo cineasta. Quanto a isso, basta citar um trecho de um comentário da psicanalista e escritora Maria Rita Kehl, a propósito do filme *Fale com ela*:

Estreou o novo Almodóvar - vamos "todos" ver. Bom como sempre/melhor do que nunca - as divergências sobre o filme já partem de um patamar alto. Até agora, não ouvi ninguém dizer que não gostou. Verdade que toda obra de um artista consagrado como este enfrenta problemas de recepção; a predisposição a favor pode pôr a perder o que cada filme traz de inusitado, de provocativo (Kehl, 2004).

Sem dúvida, sábio alerta, que a própria escritora não leva em conta, seguindo seu comentário em um tom de panegírico. Mas deixemos *Fale com ela* e dediquemo-nos ao objeto desta análise. *Matador* é considerado pela crítica jornalística, a "obra da pré-maturidade" do diretor, segundo expressão de Luiz Carlos Oliveira Jr (2002). O fato é que, no Brasil, o filme passou primeiro na televisão (no caso, na TV Cultura, de São Paulo) antes de ser lançado em circuito comercial, pois até aquele momento o cineasta não havia conseguido a aura celebrada agora por Kehl, algo que ocorre a partir de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (produzido dois anos depois).

Hoje, a picardia do diretor manchego formou seu público: a ironia e a irreverência como marcas e certo tom de deboche e de não se levar a sério ganharam fãs. A cena de Caetano Veloso cantando para Cecília Roth em seu filme *Fale com ela*, para ficar apenas num exemplo, tem esse "tom da patota". Analisar um filme do cineasta exigiria, portanto, a colocação dos colchetes heideggerianos e ater-se apenas ao que diz a obra, pois, como escreve Jean-Claude Bernardet, "O filme recorre abertamente às regras do jogo, mas não explicita essas regras. Portanto, a percepção das regras e o desmoronamento da ilusão acaba sendo um prazer para alguns eleitos, enquanto que para a quase totalidade do público continua a vigorar a ilusão" (Bernardet, 1972: 2920). É o que buscaremos fazer a seguir.

*Matador* conta a história de Diego Montes (Nacho Martínez), um toureiro que se aposentou após ser ferido numa tourada e que agora dá aulas de tauromaquia. Mas não consegue evitar o impulso de seguir matando (a morte como fonte de prazer), o que o leva a assassinar suas jovens alunas. Uma advogada criminalista, María Cardenal (interpretada por Assumpta Serna), secreta admiradora do ex-toureiro, tem o mesmo impulso criminoso de matar seus parceiros enquanto faz amor com eles. Usa, para isso, técnicas da tauromaquia.

Para Diego e María, infligir a morte ao parceiro é fonte inesgotável de prazer. O elemento de ligação entre eles na história é Angel (Antonio Banderas), um paranormal reprimido por uma mãe católica ultramontana, vivendo uma sexualidade ambígua. Em sua paranormalidade, Angel percebe e presente as ações de Diego e de María Cardenal e será o fio condutor para levar a polícia até a cena final, buscando evitar a morte e a realização do pacto de plenitude que se impuseram advogada e toureiro, o ápice do prazer a dois culminando com a morte.

O filme está estruturado dentro dos cânones da narrativa mais tradicional, com apresentação do conflito, desenvolvimento, ápice, resolução e desenlace. O tema é exposto do início até a cena em que Angel, após tentar estuprar sua vizinha Eva, uma modelo em ascensão, se entrega na delegacia (0:17:12, na numeração) **4**. A partir daí, há as marchas e contramarchas da história: a modelo assediada é também a namorada do toureiro; o relacionamento do jovem paranormal com sua mãe castradora; a mãe da modelo, tão fútil como a filha; o mundo da moda em que Eva trafega; a entrada em cena da advogada María Cardenal, defensora de Angel e secreta admiradora do toureiro; a psicóloga (Carmen Maura) que tenta se envolver com Angel. A narrativa atinge seu ápice quando o toureiro, revendo o vídeo de sua tourada fatal, em que foi atingido e ferido, descobre María Cardenal na platéia da "plaza de toros" (0:50:31). O filme entra, então, para a fase de resolução e desenlace. Toureiro e advogada combinam um encontro para o ritual do amor de entrega total.

Há um diálogo que marca esse momento, quando no "esconderijo" de María, ela diz "Te busquei em cada homem que amei. E tratei de te de imitar quando os matava". Diego admite que, para ele: "Deixar de matar era como deixar de viver". Ela emenda: "Esperei tanto esse momento, que não estou segura de que o estou vivendo" (1:12:16).

A resolução se desenvolve em clima de thriller, com o comissário de polícia, a psicóloga, o aluno Angel e a modelo Eva em perseguição da dupla de "matadores". No final, quando o toureiro e a advogada se preparam para o ritual de celebração de amor e morte, a música sublinha: "Espérame en el cielo corazón/ Si es que te vas primero/ Espérame que pronto yo me ire/ Allí donde tu estás..."

São muitos os vieses e artifícios reunidos por Almodóvar na obra, com alguns belos clichês. Os exemplos abundam. Há as figuras das mães (a de Angel e a de Eva, a modelo e namorada do toureiro), onipotentes e onipresentes, contrapostas com as figuras ausentes do pai (e da imagem masculina) e a apagada figura do diretor espiritual, como se o homem valesse pouco no universo almodovariano. Há a psicóloga que beija o paciente na boca; a coincidência de delegado e toureiro serem mancos, figura especialmente estigmatizada na cultura espanhola. Há, ainda, a frivolidade do mundo da moda e a esperteza do estilista que incorpora o vômito de uma modelo ao vestuário que exibirá a seguir no desfile.

Símbolos e metáforas recheiam a obra, como o desenlace coincidir com um eclipse solar, numa evidente alusão ao destino dos personagens. Há alfinetadas, como o diálogo da jornalista com o costureiro, com perguntas vazias e a resposta

**4** As citações com tripla numeração se referem à minutagem do filme: serve para localização da cena no DVD ou vídeo - e foi utilizada na decupagem do filme, cena a cena, com a transcrição dos diálogos. A decupagem completa do filme está no anexo, ao final do artigo.

sobre o desfile como "símbolo de uma Espanha dividida, entre invejosos e intolerantes". Ou a afirmação de que o casamento é importante, pois "sem ele não haveria vestidos de noiva".

Fica uma sensação de excessos, num barroquismo que marca um estilo, mas que também transforma os personagens em marionetes agindo em função de um discurso. E esse discurso é o da morbidez, como o da "visagem" do toureiro, que revê em vídeo a "faena" em que foi atingido pelo touro. O clímax da narrativa ocorre justamente quando, nessa pornografia de olhar a dor, o "matador" Diego revê a tourada fatal em que foi ferido e identifica María no meio do público.

*Matador* referencia outros filmes, em diversas passagens. Alguns, de maneira explícita, como na cena de abertura (Diego, o ex-toureiro, se excita e se masturba vendo filmes B de terror, dos diretores espanhóis Jesús Franco e Mario Bava, em vídeo); ou no primeiro encontro entre Diego e María Cardenal, numa sala de cinema: na tela se vêem as imagens finais de *Duelo ao sol* (*Duel in the sun*, 1946, de King Vidor), em que a mocinha e o herói se matam e se beijam, agonizantes, prenúncio do que ocorrerá na própria película/história dos dois, Diego e María. A cena de desenlace, o coito com a entrega total na morte, remete a *Império dos Sentidos* (filme de Nagisa Oshima, de 1976). E a própria figura de Angel, o aluno detonador da história, de algum modo lembra o protagonista do *Teorema* de Pasolini.

## 5 Algumas conclusões ainda provisórias

Talvez o excesso de citações e de mostras de "inteligência" de Almodóvar dificulte a identificação catártica por parte do espectador: pode-se ter a sensação de estar diante de um jogo de armar, mais do que mergulhado numa encenação de realidade. E a verossimilhança, ensina Metz, é o que o espectador comum consegue perceber como tal (1972: 238). Diante do jogo, o espectador corre o risco de não mergulhar na história, não se deixar ser tomado e levado por ela, ocupado que está em acertar as charadas que lhe são apresentadas. Identificação e catarse saem prejudicadas.

Pode-se, além disso, afirmar que *Matador* é um filme de prosa, mais que de poesia, para referenciar a expressão de Pasolini **5**. Embora use recursos do cinema de poesia (como a cena em que o comissário interroga a mãe de Angel: com os dois fora do quadro, ver 1:15:09), a fala predomina. O tempo todo os personagens explicitam a história com seus diálogos, a palavra ocupa um lugar protagônico. O filme oscila entre o narrar e descrever, de Lucáks, ou o *tell* e o *show*, de Percy Lubbock, mas o contar prevalece sobre o mostrar.

Assim, na cena em que María Cardenal leva o ex-toureiro para conhecer seu esconderijo, ela explicita: "É a primeira vez que trago alguém a meu refúgio", diz María Cardenal. E Diego reforça: "É maravilhoso" (1:12:16). Na parte final do filme, o desfecho da história, quando delegado, psicóloga, aluno e modelo estão no carro, a caminho do refúgio, Angel repete as falas da cena entre o toureiro e a advogada. Está inserido no contexto do paranormal que antecipa e vê as coisas acontecerem, mas reforça a cena do desenlace que está por vir. É como se a história que é mostrada fosse irradiada por locutores, sem atender ao ensinamento de Eisenstein, para quem "O material do filme sonoro não é o diálogo. A verdadeira matéria-prima do cinema sonoro é sem dúvida o monólogo" (Eisenstein, 2003: 214).

**5** A expressão "cinema de poesia" foi usada pela primeira vez em uma conferência de Pier Paolo Pasolini. Como na literatura, dizia Pasolini, o cinema possui várias formas de expressão, sendo que uma convencional seria a prosa (o cinema narrativo, que se preocupa em contar histórias e apresentar os acontecimentos da trama em ordem lógica). Nesse caso, importante é o tema, aquilo que está sendo contado. No filme de poesia, não importa tanto o que se fala, mas o estilo, que se torna protagônico, e as escolhas do realizador ficam mais evidentes ao espectador, apesar de seus significados permanecerem mais abertos ou até misteriosos.

No caso de *Matador*, a fala é que coloca em andamento a tese do amor que busca se realizar na morte. Já nas imagens iniciais, a preleção que o ex-toureiro Diego faz aos alunos sobre a lição número 1 da tauromaquia introduz essa temática de modo claro. A fala de Diego ("É preciso matar bem. Matar mal é uma desgraça para o toureiro e para o touro. Para o toureiro, porque não faz honra a seu nome: matador. E para o touro porque é uma traição à sua bravura") é montada em contraponto com a "práxis" de María Cardenal, seduzindo um jovem, levando-o para a cama e o executando (0:01:58 a 0:04:38). A imagem dá suporte a um discurso verbal, e isso é uma característica marcante do filme, um filme de tese. Diego teoriza sobre a morte certa. María Cardenal a concretiza.

Em outras palavras: um filme muito bom, mas que não consegue chegar ao ápice de uma obra magistral. Olé!

## 6 Anexo

MATADOR, de Pedro Almodóvar (Espanha, 1986).

Direção: Pedro Almodóvar.

Roteiro: Pedro Almodóvar e Jesús Ferrero.

Produção: Andrés Vicente Gómez.

Música: Bernardo Bonezzi.

Fotografia: Ángel Luis Fernández.

Montagem: José Salcedo.

Direção de arte: Román Arango, José Morales, J. Mordes, Josep Rosell.

Elenco: Assumpta Serna (María), Antonio Banderas (Ángel), Nacho Martínez (Diego), Eva Cobo (Eva), Julieta Serrano (Berta), Chus Lampreave (Pilar), Carmen Maura (Julia),

Eusebio Poncela (Comissário), Bibí Andersen (Vendedora de flores).

### Decupagem das cenas

0:00:00 Abertura com os créditos sobre cenas de filmes de horror kitsch (filmes "B" de Jesús Franco e Mario Bava, em vídeo). Um homem (Diego Montes/Nacho Martínez) se masturba. Close no aparelho de TV, como se fosse uma "penetração".

0:01:58 Aula de tauromaquia. O professor (Diego Montes/Nacho Martínez) diz: "É preciso matar bem. Matar mal é uma desgraça para o toureiro e para o touro. Para o toureiro, porque não faz honra a seu nome: matador. E para o touro porque é uma traição à sua bravura".

0:02:15 A voz da cena anterior continua em *off*, mas a imagem mostra outra cena. Uma mulher (María Cardenal/Assumpta Serna) caminha em um pátio. Ela tem o cabelo armado em coque. Passa um rapaz com camisa de manga curta. Ela senta em um banco e lhe faz um sinal, ele se aproxima. A voz (do professor) em *off* continua. "Antes de atraí-lo, sabe com que chifre atacará. Uma boa estocada é sempre o resultado de uma boa 'faena'. Em toda boa faena, há um momento em que o touro se deixa investir, pedindo para morrer".

- 0:02:34 Corte para o rosto de aluno (Angel/Antonio Banderas), atento.
- 0:02:35 Volta à seqüência da mulher seduzindo o rapaz. Estão agora, ela e o homem, nas escadarias de um prédio. A voz do professor de tauromaquia continua em *off*. "A estocada ideal, como mandam os cânones, deve ser no alto do cangote, na cruz, onde se juntam as omoplatas". O casal sobe as escadarias aos beijos. Close no professor de tauromaquia, gesticulando sobre o local da estocada. Volta ao casal, em frente à porta do apartamento, ela mordisca o cangote do rapaz. Close no broche de cabelo, um grande alfinete em forma de uma chave de sol. Close no rosto do aluno da aula de tauromaquia, como se intuisse a cena do casal. Plano geral no professor, que se aproxima do grupo de alunos. Ele diz: "Há três coisas fundamentais para entrar e matar. A primeira é matar recebendo". A mulher toca o peito do rapaz. Close no professor. Volta à mulher, de quem agora o rapaz tira a roupa.
- 0:03:43 Os alunos e o professor no pátio, praticando com a capa e um touro de madeira, a fala do professor, a sala e o cenário onde a mulher leva o rapaz ao delírio. "Não vai tirar a roupa?", pergunta o rapaz. "Eu não visto nada", diz ela. A mulher cruza a perna e na tela de alternam cenas de estocada na tourada-ensaio dos alunos e as estocadas da mulher, que se apóia nas espáduas do jovem e estoca seu membro, como se o cavalgasse.
- 0:04:23 Ruídos ofegantes, a mulher passa a mão no coque do cabelo e agarra o alfinete em forma de chave de sol.
- 0:04:27 Um aluno se concentra, com espada na mão, e mira o alvo para a estocada.
- 0:04:28 A mulher acerca o longo alfinete até a marca de batom que deixara no cangote do rapaz. Estão chegando ao clímax. Ela enterra o alfinete, com firmeza, no cangote dele.
- 0:04:38 Close no olho saltado do rapaz.
- 0:04:40 Close no rosto do professor, no pátio de sua casa/escola. O rapaz morto cai de costas na cama. A mulher termina seu orgasmo.
- 0:05:15 O professor caminha no pátio entre seus alunos e o touro-bicicleta.
- 0:05:53 O aluno olha para o céu, vê nuvens, sente-se mal, como que desmaia. Os alunos caminham para fora, a aula acabou. Uma aluna convida para uma festa. Ela fala com um aluno. O caseiro colhe um cogumelo do jardim. O aluno se aproxima e o alerta: é um cogumelo venenoso, uma *amainta citrina*. Pede para tomar uma aspirina. A morte não mete medo, diz na conversa com o professor. Entra com o professor. Vê uma foto e pergunta ao professor se é sua namorada. Não, é Ava Gardner. "Nunca vai ao cinema?", pergunta o professor. "Não, minha família é do Opus Dei", responde Angel. O aluno diz que conhece a moça de outro retrato, a namorada do professor. Falam sobre o sucesso do toureiro com as mulheres. Por que quer ser toureiro? Gosto pelo perigo? "Gosta de homens?", Diego pergunta. "Vou mostrar que não sou viado", diz o aluno.
- 0:09:31 A namorada do toureiro, Eva, no banho. Enxuga-se. Põe uma camisa verde. Chove. Trovão ilumina a cena e se pode ver Angel espiando de outra janela. Angel olha por um binóculo. Toca a porta do banheiro: é a mãe, que grita "Angel", e reclama que a porta, contra suas ordens, está trancada. Ele a abre. Diz que vai sair para tomar ar.
- 0:10:34 A modelo (Eva) sai do prédio. Logo, sai Angel, que a segue. *Em off*, a fala do professor "As mulheres, é preciso tratar como touros, encurralá-las sem que saibam". A garota percebe que está sendo seguida. Angel a ataca. E a leva para uma ruela lateral. Ela reage, ele a domina. E tenta estupra-la. Sujeita-a com um canivete, contra um velho carro. Abre espaço entre as roupas. Um relâmpago. Começa a chover. Ele pede desculpas. Ela o esbofeteia e se vai. Ela tropeça, se machuca ao lado do olho. Angel desmaia. Ela se recompõe e sai caminhando na chuva. Angel segue caído sob a chuva.

- O:13:05 Angel no banheiro de casa se olha no espelho. Refletida, a imagem da mãe, que lhe pergunta por que não toma banho, pede pressa.
- O:13:31 À mesa, jantar. A mãe coloca algo na cinta-liga. A mãe reza. Começa a refeição. A mãe recrimina por haver caído na rua. "Quando vai ao diretor espiritual?", pergunta - era a condição para viver na casa com ela. E há dois meses não vai à igreja, "isso não é uma pensão", diz. Ela pergunta se a conversa o chateia, ele diz pensar na tormenta. Estará louco como o pai, diz ela. Vai levá-lo ao psicólogo, ao diretor espiritual. A cena termina com a sonora de uma missa.
- O:16:21 Na igreja, cena da bênção final da missa. O padre sai. A mãe sugere a Angel que se confesse, que vá à sacristia. "Eu vou, te espero em casa", ela diz. Angel fala ao padre que quer se confessar. O padre tira os paramentos e diz que já vai. Angel cruza a igreja e vai embora.
- O:17:12 Angel entra da Delegacia de Polícia - Distrito de Tetuan. Diz à atendente que quer falar com o delegado. Ele declara que violou uma mulher.  
(AQUI TERMINA O QUE SE PODE CONSIDERAR A ABERTURA DO FILME).
- O:19:03 Investigadores batem à porta da casa da modelo, agora nomeada: Eva Soler. A mãe da moça atende. Nega que a filha tenha sido violada. Aparece Eva. Diz que havia escorregado na lama. Recusam-se a ir à delegacia, têm um *casting*. Mas terminam indo.
- O:20:42 Mãe e filha na delegacia. Angel continua ali, para acareação. Eva diz que não foi violada, houve apenas tentativa. "Gozou entre as pernas". Angel pede que façam queixa.
- O:23:33 O delegado vê recorte de jornal sobre misteriosa morte de um joalheiro e fotos do jovem assassinado pela mulher do alfinete. Angel olha. "Curioso. Ele parece feliz". Nunca viu um morto? Vi muitos. Então porque está tremendo?, pergunta o delegado. Você o conhecia? Sim, eu o matei, diz Angel. Em sua casa, estava excitado, só queria me possuir. Foi logo tirando a roupa. O delegado parece atônito. Delegado pergunta de outro caso. Que faz? "Estudo agronomia, mas quero ser toureiro", diz Angel. Assiste às aulas de Diego Montes. O delegado mostra mais fotos. Angel diz que conhece as garotas, eram colegas suas do curso de tauromaquia e ele as matou.
- O:26:36 Angel fala com sua advogada. Está na prisão. María Cardenal quer defendê-lo porque diz saber que é inocente. Só há provas de que tentou violar Eva Soler, parece pouco. "É a namorada de meu professor Diego Montes". Pede à advogada que telefone ao professor e lhe peça desculpas. Ela diz que o conheceu, era o melhor toureiro. Angel beija a mão da advogada.
- O:28:26 Diego e Eva na cama. Ela dorme. Ele a penetra. A modelo continua dormindo. A empregada abre a porta e entra na sala de bilhar. Corte. Eva e Diego tomam café da manhã no quarto. Ele vê TV, o noticiário fala de 40 espanhóis desaparecidos. Dá a notícia de que a polícia prendeu o violador de Eva Soler, quem declara haver matado duas colegas de escola e dois homens. A advogada María Cardenal aparece na tela. Vestidos, Eva e Diego descem a escada. Ela diz não acreditar que Angel seja o assassino, pois desmaiou após a tentativa de violação.
- O:31:16 Diego leva Eva em sua Mercedes e a deixa em seu prédio. Esquece algo no carro, Diego a chama, ela não escuta. Ele vê a advogada que procura o número de uma casa.
- O:31:50 A empregada lhe abre a porta, mas a mãe de Angel não quer falar com a advogada. Esta insiste e é recebida. "O filho que receba o castigo que Deus lhe der". Fala de um monstro. De pequeno tinha visões horríveis. O mal estava dentro dele. Existem pessoas a que não se pode defender, diz a mãe. "De fato", responde María Cardenal, "eu nunca defenderia uma pessoa como a senhora". E sai.

- 0:34:25 María caminha até seu carro. Abre a janela e retoca a maquiagem. Vê o toureiro pelo retrovisor. Ela dá partida. Diego a segue com seu carro. Ela detém o carro e desce. Entra numa sala de cinema. O toureiro entra na sala de cinema. No filme projetado na tela, a mulher acaba de matar o homem (Gregory Peck, em *Duelo ao Sol*), os dois agonizam, se beijam e morrem. María sai, Diego a segue.
- 0:37:00 María e Diego conversam no toalete masculino. Ele a convida para um trago. Ela aceita. Os dois carros chegam à herdade do toureiro. A linguagem dos dois é coquete. Caminham pelo jardim, entram na casa. Gostas de touradas? Prefiro os toureiros. Ela prova a capa, pergunta se ela a presenteia. Ela olha a casa, detalhes. Aparece o vídeo de alunos treinando. O toureiro põe a mão na perna dela. Beijam-se sufocadamente. Vê-se o broche, alfinete de cabelo. Ele detém a mão dela. O alfinete cai no chão. Ele retém o alfinete com o pé. "Você queria me matar?" "Me devolve o alfinete", ela ordena. Ele não obedece e diz: "Recorda, na hora de matar não podemos ter dúvida. É uma das regras de ouro da tauromaquia".
- 0:42:24 O rosto de Angel, na prisão. Como se pressentisse ou visse coisas.
- 0:42:33 Cena de maquiagem. Um estilista (Almodóvar) faz os preparativos para seu desfile de moda, "Espanha Dividida" é o mote do desfile: "a Espanha é dividida entre os invejosos e os intolerantes. E eu tenho os pés nos dois lados", diz o estilista. Uma repórter o entrevista, com perguntas tolas. "O casamento é importante, pois sem ele não haveria vestidos de noiva". Uma modelo vomita sobre o vestido de outra, o estilista "incorpora" o vômito a sua performance. Eva é a noiva de vermelho, com visual de quem foi surrada. "Tanta criatividade me cansa", diz a onipresente mãe de Eva.
- 0:45:54 A mãe de Eva se senta na platéia ao lado de Diego, para assistir ao desfile. Exibe seu penteado, e Diego vê a María Cardenal, que também está no recinto, e veste uma capa. Ele a segue, saem correndo por espaços que parecem galpões, os dois atravessam o espaço de um baile típico de terceira idade, a música tocada por uma pianola mecânica. Finalmente estão sobre uma ponte ou viaduto.
- 0:47:43 Na mureta desse viaduto, conversam. María fala de sua chegada a Madrid. "Você e eu somos parecidos, os dois somos obcecados pela morte". No carro, ele pergunta: "o que teria passado se eu não seguisse tua mãe?" Ele sai andando.
- 0:49:00 Diego está na sala de aula de sua casa. Eva pergunta se ele não vem. Diego confere vídeo de touradas. A tourada em que foi ferido. A modelo fala de um convite para ir ao Japão, confessa ter ciúmes da advogada. Viu quando os dois saíram no dia do desfile.
- 0:50:31 O mordomo justifica para Eva o comportamento do toureiro. Volta a cena de Diego analisando o vídeo. Localiza alguém no público - María assistiu à faena em que fora ferido. Aproxima a imagem, beija o vídeo. Muda a cena: ele conversa com a advogada por telefone, ela se recusa a recebê-lo, não quer encontrar-se com ele.
- (MOMENTO ALTO DO FLME. A PARTIR DAQUI A FITA SE ENCAMINHA PARA O DESENLAÇE)
- 0:51:30 No escritório da advogada. A secretária diz a Diego que María não quer ser interrompida. Ela o recebe. Ele diz que quer tudo. "Estamos condenados um ao outro". Ela aponta uma arma. Ele sai. A empregada entra e deixa um embrulho: era a capa que o toureiro lhe deixara.

0:53:56 Na casa do toureiro, o delegado de polícia vem interrogar o mordomo, que colhe cogumelos venenosos. As perguntas: onde vive, quanto tempo trabalha com Diego. Na investigação, o delegado abre o armário de Angel e encontra o alfinete e o recolhe. O delegado assiste a uma aula pratica. Closes nas nádegas e volume dos púbis dos rapazes. O delegado interroga o grupo de alunos. Mostra o alfinete. Ninguém se lembra de nada. Pede a Diego que o acompanhe. Ambos são coxos. A ambigüidade ou homossexualidade de Angel. O delegado pergunta se Diego se envolvera, pois Angel confessara admiração pelo professor. O delegado pergunta pelas alunas desaparecidas.

1:00:27 O delegado e a psicóloga da Angel, numa exposição. Angel ouve música e vê, ouve coisas. Um militar que se suicida com um tiro na boca. O professor que afoga uma aluna na banheira. Angel escuta algo. Alguém atira numa mulher. Uma mulher lambe o cangote de um homem e deixa a marca do batom como guia para uma estocada. Briga na rua, um homem tira o canivete e mata outro. Vertigem. O médico diz que Angel não ouve bem de um ouvido. Por isso tem vertigens.

1:04:15 María Cardenal visita Angel. Pergunta se o alfinete é dele. Diz que é. Diz que quer ficar só em um deserto, que não pára de ver coisas, facas que entram em barrigas, os crimes da cidade. Chegam a psicóloga e o delegado, e escutam por trás da porta. Angel conta a María uma visão fantasiosa de algum dos crimes das alunas de Diego desaparecidas. Que a afogou na banheira, que o corpo está enterrado no jardim.

1:06:52 O delegado que ouvia o relato atrás da porta entra. María Cardenal protesta. Mas o delegado leva Angel para mostrar onde enterrou a vítima. Carros levam-nos até a casa de Diego.

1:06:20 Angel aponta, no jardim, o lugar onde ocultara o cadáver. Ele colhe um cogumelo, uma "russola". Cavam e encontram o corpo: aparece uma mão. O cadáver é colocado numa maca. Angel pede perdão ao professor e diz "Confie em mim". O delegado diz a Diego claramente que desconfia dele. "Consiga melhores provas contra mim. Eu conseguirei melhores argumentos". Saem. María se aproxima e diz "Eu suspeitava, mas até hoje não estava segura. Vem, quero te mostrar algo".

1:12:16 Carro à noite, chegam a uma ponte. "É a primeira vez que trago alguém a meu refúgio", diz María. "É maravilhoso", ele diz. Entram, ela pede a Diego que feche os olhos. O cenário está repleto de relíquias do toureiro. "Minha roupa, como conseguiu?" "Comprei de teu assistente de espada." "Desde quando conhecias minhas coisas?" "Desde que te vi matar pela primeira vez! Te busquei em cada homem que amei. E tratei te de imitar quando os matava". Diego diz que para ele: "Deixar de matar era como deixar de viver". Ela diz: "Esperei tanto esse momento, que não estou segura de o estar vivendo".

## DESENLACE

1:15:09 Conversa entre o delegado e a mãe de Angel. Não se vêem os atores na tela. O delegado diz que quanto mais tem provas, menos acredita na culpa de Angel. A mãe se queixa do marido, que em paz descansa, e do filho: mentiram para ela toda a vida. O delegado sugere que a mãe converse com a psiquiatra que cuida do filho. Mas ele quer estar presente à conversa. Corte para Angel.

1:16:00 Angel joga algo num tabuleiro, distraído. Entram enfermeiros com um ferido. O rapaz desmaia ao ver chegar o paciente ensangüentado. A psiquiatra corre atendê-lo. Chegam o delegado e a mãe. A psicóloga diz que ele está fraco, não come nada. Não é por isso, diz a mãe. "Ele nunca

- suportou ver sangue", diz. "Sempre foi covarde como o pai". O delegado pergunta: como pôde ter matado tanta gente se não pode ver sangue? A psicóloga beija Angel na boca.
- 1:17:40 Imagem de *El País*, a manchete fala de um eclipse. Eva meio dormida lê o jornal, a mãe assiste TV, voz *em off* fala do eclipse. Telefone: Diego chama e diz a Eva para ir buscar suas coisas numa bolsa. Ela pede para vê-lo. A mãe lhe traz *gazpacho*. A filha vai ao banho. Sai maquiada e vestida de gala, em vermelho com uma larga tira a estilo de estola.
- 1:20:19 Eva chega à casa do toureiro, o mordomo está de saída e não quer deixá-la entrar. Eva insiste e entra. Examina a sala, escreve uma declaração no quadro negro. "Querido Diego, te quero". Vai sair, a porta está fechada. Senta e ouve passos: María e Diego entram, Eva se esconde e ouve a conversa. Falam sobre as alunas desaparecidas, dos assassinatos. María conta sobre os homens que matou. Falam de seu desespero. María recolhe a capa, beija-o e sai. Diego fica só, grita, ordenando a Eva que apareça. "Ouvi tudo", diz a modelo. "Teu futuro depende de mim". Diego a agarra pela garganta. Pede que o esqueça. E que esqueça o que ouviu. Eva o beija.
- 1:27:17 Diego diz a María por telefone: "Não podemos esperar mais". Marcam encontro dentro de 20 minutos. Eva se cruza com María no hall, María entra no elevador e o fecha, descendo. Eva segue pelas escadas (conhecido recurso de câmara acompanhando uma escala elíptica em caracol). Encontram-se embaixo: "Quero que o deixes", diz Eva. "Não acha perigoso ficar com ele", pergunta María. "Não me importa o perigo", diz Eva. "Sem mim, vocês estão perdidos. Chamo a polícia". "Ninguém vai acreditar em você, ninguém acreditará nesta história".
- 1:29:50 María compra algo em uma loja. Olha. *Em off*, a psicóloga comenta o eclipse. Angel lhe diz "Vai acontecer algo espantoso". Está inquieto, tenso. "É preciso fazer algo para evitar", ele diz. "Diego e María estão num carro", diz. Diego pára para comprar flores. A florista lê a mão do toureiro, mas não diz nada. Parece que se assustou.
- 1:31:40 O delegado pergunta a Eva se ela não está fazendo a denúncia por despeito, pois Diego é seu namorado. O telefone toca: é a psicóloga que fala com o delegado, e dá conta da informação de Angel, de que Diego e María Cardenal estão num carro... O delegado lhe conta que Eva acaba de acusar os dois de quatro assassinatos.
- 1:32:32 Angel, o delegado e a psicóloga num carro seguem as pistas fornecidas pelo visionário. Podem estar fora de Madrid. Angel vai dando as pistas: estão passando por uma passagem subterrânea, agora cruzam uma praça com chafariz e pássaros, carros na rua. Saída para Valencia. O eclipse.
- 1:33:40 Diego e María chegaram ao refugio. Estão no banho. "Há anos que sinto essa cicatriz dentre de mim". Diego veste seu traje de luzes. María se paramenta com a capa. Começam a fazer o amor. Diego roça o corpo da advogada do púbis aos mamilos. "Ninguém jamais me beijou assim, sempre fiz o amor à sós". "Você gostaria de me ver morrer?" "Sim..."
- 1:36:50 Angel, dentro do carro, vai repetindo o diálogo dos dois, ora se dirigindo a Eva, ora à psiquiatra. "Ninguém jamais me beijou assim, sempre fiz o amor à sós". "Você gostaria de me ver morrer?" "Sim..."
- 1:37:22 O grupo chega à casa, ruídos de portas do carro batendo e passos no cascalho se mesclam com os arrufos de gozo dos amantes. María crava o alfinete na nuca de Diego, e lhe diz "Olhe para mim!", enquanto leva o revólver à boca.
- 1:38:40 A psicóloga grita: "O eclipse". Todos param. Ruído do estampido de um tiro. Vê-se dois corpos nus, ensangüentados e enlaçados. "Não pudemos salvá-los", diz Angel. "Ninguém podia", diz a psiquiatra. "Melhor assim. Nunca vi ninguém tão feliz", finaliza o delegado.
- 1:39:20 Sobem os letreiros

- AUMONT, Jacques et al (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- BALÁZS, Bela (2003). "Nós estamos no filme", in XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- BARBOSA, Júlio César (1999). *A estética do cineasta espanhol Pedro Almodóvar*. São Paulo: Cásper Líbero 1999 (dissertação de mestrado).
- BAZIN, André (2003). "Ontologia da imagem fotográfica" e "À margem de 'O erotismo no cinema'", in XAVIER, Ismail (org), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- BERNARDET, Jean-Claude (1972). "Posfácio", in METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula* (1986). São Paulo: Perspectiva.
- EISENSTEIN, Serguéi M. (2003). "Da literatura ao cinema: uma tragédia americana", in XAVIER, Ismail (org), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- EPSTEIN, Jean (2003). "O cinema do diabo - excertos", in XAVIER, Ismail (org), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- GOMES, Regina (2003). "O cinema como experiência catártica: a fruição do insólito no filme *Gêmeos, mórbida semelhança*, de David Cronenberg", in VALVERDE, Monclar (org), *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A.
- JAUSS, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.
- JAUSS, Hans Robert et al (1979). (coordenação e tradução de Luiz Costa Lima). *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- KEHL, Maria Rita (2004). "O melodrama esquisito de Pedro Almodóvar: Não há vilões nem heróis. Todos merecem perdão", in revista *Época*. Acessado em 20.09.2004:  
<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT435555-2610,00.html>

- METZ, Christian (1972). *A Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (2003). "História/discurso, nota sobre dois voyeurismos", in XAVIER, Ismail (org), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos (2002). "Matador, de Almodóvar, o filme da pré-maturidade", in Revista Contracampo.  
<http://www.contracampo.he.com.br/sessaocineclub/matador.htm>
- PASOLINI, Pier-Paolo (1976). *L'expérience hérétique*. Paris: Payot.
- PUDOVKIV, V (2003). "Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)", in XAVIER, Ismail (org), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- ROCHA, Aristóteles (2003). "O cinema invisível (as estratégias narrativas do filme)", in VALVERDE, Monclar (org), *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A.
- XAVIER, Ismail (2003). "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema", in *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural.