

Começos extremos: os primeiros filmes de Pedro Almodóvar e Ulrich Seidl

*Extreme beginnings: the first
movies by Pedro Almodóvar and
Ulrich Seidl*

Christopher F. Laferl*
Universidade de Salzburgo

* Christopher F. Laferl é professor Catedrático de Letras Ibero-Românicas na Universidade de Salzburgo, Áustria. Livre Docência (2002) e Doutorado (1996) em Filologia Românica pela Universidade de Viena. Professor visitante nas Universidades de Austin (UT), Texas, USA; Boulder, Colorado, USA; Universidade de São Paulo (USP); Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Coordenador do acordo de intercâmbio entre a Universidade de Salzburgo e a Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). E-mail: christopher.laferl@sbg.ac.at



Resumo: Tanto o diretor espanhol Pedro Almodóvar quanto o cineasta austríaco Ulrich Seidl não fugiram de cenas que o público e a crítica consideraram extremas. Após de uma breve reflexão sobre o extremo na arte, este pequeno ensaio analisa os primeiros filmes destes representantes contemporâneos do cinema de autor mais, ou seja, o material analisado marca o início das suas carreiras, antes de se tornarem conhecidos de um público mais amplo. Em ambos os casos, os extremos podem ser discernidos tanto em relação aos temas escolhidos (como a sexualidade ou a focalização no feio) como em relação à forma como estes temas são retratados (que, por um lado, parece ser acentuadamente artesanal e, por outro lado, geometricamente construída).

Palavras-chave: Cinema; Sexualidade; Grotesco; Pedro Almodóvar; Ulrich Seidl.

Abstract: Neither the Spanish director Pedro Almodóvar nor the Austrian filmmaker Ulrich Seidl shy away from scenes that are considered to be extreme by the public and critics. After a brief reflection on the extreme in the arts, this short essay analyzes the first films of the two representatives of contemporary European auteur cinema. The material analyzed marks the beginning of their careers, before they became known to a wider audience. In both cases, the extreme can be discerned both in relation to chosen themes (such as sexuality or ugliness) and in relation to the way in which these themes are portrayed (which, on the one hand, seems to be markedly handmade and, on the other hand, meticulously staged and carefully constructed).

Keywords: Cinema, Sexuality; Grotesque; Pedro Almodóvar; Ulrich Seidl.

*Recebido em dezembro de 2018
Aprovado em março de 2019*

LAFERL, Christopher. Começos extremos: Os primeiros filmes de Pedro Almodóvar e Ulrich Seidl. *Léguas & Meias*, Brasil, n. 09, v. 1, p. 7 - 21, 2018.

Algumas reflexões gerais sobre o extremo na vida e nas artes

Como se pode perceber já na sua etimologia, o termo *extremo* não possui um sentido absoluto, mas sempre, ou quase sempre, refere-se a algo relativo. A palavra latina *extremus* deriva do adjetivo *exter* ou *exterus*, que significa "o que está fora". Seu comparativo é *exterior* e o seu superlativo *extremus*, o que designa as coisas que estão na posição mais longe em relação ao sujeito em questão (Cf. *Langenscheidts*, 1971, p. 425, s. v. *exter*). *Exter*, *exterior* e *extremus* correspondem a outro grupo de palavras: o adjetivo *interus*, seu comparativo *interior* e seu superlativo *intimus* – "aquilo que está no centro do sujeito" (Cf. *Langenscheidts*, 1971, p. 604-605, s. v. *interior*).

Mas o termo *extremo* nem sempre tem necessariamente sempre um significado relativo ao espaço que o sujeito ocupa. O final do dia, o fim da existência do sujeito, a sua morte, é sempre o outro absoluto, o oposto radical do que significa ser sujeito. Não é por acaso que o termo *in extremis* é usado quando um ser humano atravessa os últimos momentos da sua existência. Assim, a morte sempre deve ser considerada como o absolutamente extremo ou o extremo absoluto. Não resta dúvida que este é o caso do ponto de vista do sujeito que reflete sobre sua própria morte. Entretanto, ao falar sobre os outros, a morte parece ser o mais comum e o menos extremo, porque a morte é, de fato, um dos fenômenos menos extremos que podemos imaginar a partir de uma perspectiva coletiva, afinal, ela é comum a todos os seres vivos. A garantia de que cada um vai morrer é, de fato, uma das poucas coisas das quais todos podemos ter certeza absoluta, e sem base empírica (desde a perspectiva do indivíduo), ou seja, sem ter feito esta experiência pessoalmente (Cf. Derrida, 1998). A morte é, certamente, a experiência mais comum e ao mesmo tempo a experiência absoluta por excelência, porque todo mundo sabe que vai morrer e ao mesmo tempo ninguém pode imaginar a sua própria inexistência.

Mas se a morte é o extremo verdadeiro (e o oposto da vida), é também o mais íntimo, o mais pessoal, que ninguém pode experimentar no nosso lugar. Isso é algo que acontece dentro de nós, porque a vida e a consciência são consideradas algo que vem de dentro, algo que ocorre dentro do nosso corpo. Portanto, quase se pode dizer que o mais extremo é ao mesmo tempo o mais íntimo. E somente se nós enfrentamos este fenômeno, a morte como algo que une o interior, ou seja, a consciência, ao corpo, podemos evitar a banalização da morte, como vemos o tempo todo nos telejornais e em inúmeros filmes (cf. Tippner/Laferl, 2017).

Nem Pedro Almodóvar (*1949), nem Ulrich Seidl (*1952), os dois diretores que nos interessam aqui, tematizaram a morte em seus primeiros filmes, nem de forma trivial, nem de maneira profunda e perturbadora, como faz, por exemplo, Peter Greenaway (*1942) em *A Zed & Two Noughts* (*Z00 – Um Z e dois zeros*, 1985). Os extremos que o diretor espanhol e o diretor austríaco abordaram em seus primeiros filmes são extremos relativos, de natureza duplamente social: tratam de temas que parecem extremos à sociedade, e que, por sua vez, tem a ver com a vida social das pessoas retratadas nestes filmes. Comparados com a morte são extremos relativos, extremos dos quais a classificação como extremos é o resultado do fato de que a sociedade, ou melhor, uma parte dela, não quer tematizá-los. Por este motivo, tratar esses fenômenos extremos significa quebrar um tabu, como faz a arte programática das diferentes correntes da vanguarda desde o início do século XX.

Embora seja verdade que Almodóvar e Seidl discutem em seus primeiros filmes tabus sociais e por esta razão extremos relativos, deve-se salientar que, através dos temas da solidão, da sexualidade e da violência, três temas que encontramos frequentemente no trabalho de ambos os diretores, os dois também se aproximam ao fim absoluto e extremo que é a morte.

Seria, entretanto, uma simplificação excessiva pretender reduzir o tema do extremo nas artes a questões de conteúdo: é imprescindível considerar a forma em todos os seus aspectos, o que, no caso do cinema, envolve luz, foco, composição, enquadramento, o movimento de câmera, som, música e especialmente a duração das tomadas.

O corpus

Para este artigo limitamo-nos, tanto no caso de Almodóvar como de Seidl a filmes que os dois diretores realizaram antes de se tornarem conhecidos por um público mais amplo ou, dito de outra forma, trataremos apenas dos filmes que foram apreciados à época de seu lançamento apenas por um pequeno círculo de conhecedores. Por esta razão, não está incluída toda a obra produzida a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Mulheres à beira de um ataque de nervos*, 1988) de Almodóvar e *Hundstage* (*Dias de cão*, 2001) de Seidl. Ao mesmo tempo, deixamos de lado os primeiros filmes dos dois diretores por razões pragmáticas: as primeiras tentativas fílmicas dos dois ou se extraviaram ou são de acesso muito difícil.

No caso de Almodóvar, trabalhamos com quatro longas e deixamos de lado os seus primeiros doze curtas-metragens. Estes, entre os quais estão títulos sugestivos como *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (*Duas putas ou história de amor que termina em casamento*, 1974, 10 min.), *La caída de Sodoma* (*A queda de Sodoma*, 1975, 10 min.), *Sea caritativo* (*Seja caritativo*, 1976, 5 min.), *Sexo va, sexo viene* (*Sexo vai, sexo vem*, 1977, 17 min.) ou *Folle... folle... fólleme, Tim* (*Foda... foda... me foda, Tim*, de 1978, 8 min.)¹, não podem ser vistos hoje e alguns deles estão até mesmo perdidos (Holguín, 1999, p. 207-212). Analisamos, portanto, os seguintes filmes da primeira metade dos anos 1980: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão*, 1980), *Laberinto de pasiones* (*Labirinto de Paixões*, 1982), *Entre tinieblas* (*Maus Hábitos*, 1983) e *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Que fiz para merecer isto?*, 1984). Estes são os primeiros quatro filmes de Almodóvar, têm uma duração de uma hora e meia ou mais, e ainda são acessíveis ao público, ou seja, ainda podem ser comprados no mercado e também são exibidos em mostras de filmes especiais, nos cinemas ou cine-clubes.

No caso de Ulrich Seidl analisamos apenas três filmes, todos dos anos 1990: *Tierische Liebe* (*Amor animal*, 1995), *Der Busenfreund* (*O amigo íntimo ou o amigo das tetas*, 1997) e *Models* (*Manequins*, 1999). Não incluímos na análise os três filmes da década de oitenta, que ele fez como estudante: *Einsvierzig* (*Um metro quarenta*, 1980), *Der Ball* (*O Baile*, 1982) e *Look 84* (1984). Tampouco tratamos os seguintes longas metragens dos anos 1990: *Good News: Von Kolporteursen, toten Hunden und anderen Wienern* (*Boas Notícias: De vendedores ambulantes de jornais, cachorros mortos e outros vienenses*, 1990), *Mit Verlust ist zu rechnen* (*O prejuízo já está na conta*, 1992), *Die letzten Männer* (*Os últimos homens*, 1994) *Bilder einer Ausstellung* (*Quadros de uma exposição*, 1996) e *Spaß ohne Grenzen* (*Diversão sem limites*, 1998).

¹ As traduções destes títulos são nossas.

A seleção de meu corpus não se justifica apenas pela disponibilidade dos filmes tratados, senão também pela trajetória estética e "comercial" dos dois diretores. Assumindo que os filmes feitos antes de um grande sucesso se adaptam menos às necessidades do mercado, estes filmes podem se permitir a liberdade de serem mais *extremos*. Provavelmente um artista mais jovem e menos conhecido pode realizar um trabalho mais livre e menos compromissado que um artista reconhecido, cuja produção também representa um fator econômico, tanto para ele mesmo como para aqueles que o rodeiam e que financiam a produção. Provavelmente esta hipótese pode ser verificada mais claramente no caso de Almodóvar do que no de Seidl.

A arte extrema de Pedro Almodóvar

Muitos críticos veem nos primeiros filmes de Almodóvar uma resposta à repressão política e sexual durante a era Franco, uma atitude que expressava o seu desejo de provocar o público. Para isso, ele se utiliza de recurso que muitas vezes se transforma em caricatura, uma representação exagerada, até excessiva, da realidade (Cf. Allinson, 2001, p. 25-39, 209-216; Polimeni, 2004, p. 7-9; Acevedo-Muñoz, 2007, p. 24).

Nos textos mais conhecidos sobre a obra de Almodóvar raramente encontramos o adjetivo *extremo*, mas sim o epíteto *excessivo* ou o substantivo *excesso*, um termo cuja etimologia sugere uma intensidade ainda maior que a palavra *extremo*. O substantivo *excessus* é um derivado do particípio perfeito passivo do verbo *excedere* que significa *sair, passar além de, abandonar* e somente na Idade Média adquiriu o significado que tem hoje em português, espanhol, alemão ou inglês.² Mark Allinson, um dos especialistas mais destacados da obra de Almodóvar, usa o termo inglês correspondente quando, por exemplo, descreve o convento das freiras em *Mau Hábitos*:

A degeneração do convento em direção ao **excesso** e à caricatura é o resultado da discrepância entre o papel social da religião sob Franco e sua redundância na cultura do "tudo é permitido" da Espanha democrática. [...] A Madre Superiora explica a razão da **excessiva** humildade do convento: 'O homem não será salvo até que ele perceba que ele é o **pior** em toda a criação'.³

Nós percebemos o exagerado no nome da ordem das freiras: Redentoras Humilhadas. *Exagerar* é outro sinônimo, um sinônimo curioso, de *extremo*. Em latim o verbo *exaggerare*, um composto de *ex, ac* e *gerere*, significava *levar para fora, aumentar, elevar* (em detrimento da verdade), y por consequência *exagerar* (*Langenscheidts*, 1971, p. 56-57, 397-398, s. v. *aggero, exaggero*). Mas não somente o nome da ordem das religiosas é um exagero, também os nomes de cada uma das freiras não ficam atrás do nome da ordem e mostram claramente um caráter paródico. No filme encontramos a Sor Rata de Callejón (Irmã Rata de Beco), a Sor Estiércol (Irmã Estrume), além de Sor Víbora (Irmã Víbora) ou a Sor Perdida (Irmã Perdida). Antonio Holguín, um dos melhores conhecedores da obra de Almodóvar, fala mesmo de "um caráter *esperpéntico*" (Holguín, 1999, p. 220), ou seja "um caráter grotesco", referindo-se ao grande poeta da virada do

² Para a etimologia do substantivo latino *excessus* v. *Langenscheidts*, 1971, p. 399-400, s. v. *excedo* y *excessus*; cf. também DRAE, 1984, vol. 1, p. 617, s. v. *exceso*.

³ Versão original, Allinson, 2001, p. 31-32: "The convent's degeneration into **excess** and caricature is the result of the discrepancy between the social role of religion under Franco and its redundancy in the 'anything goes' culture of democratic Spain. [...] The Mother Superior explains the rationale of their **excessive** humility: 'Man will not be saved until he realizes he is the **worst** being in all creation'". As traduções ao português são nossas, e também as palavras em negrito.

século XIX para o XX, Ramón del Valle-Inclán, que acunhou este termo *esperpéntico* que é um derivado de *esperpento*, o que significa tanto como *feio*, *grotesco*, *absurdo*.⁴

É sabido que os filmes de Almodóvar têm uma aparência decididamente melodramática, especialmente seus filmes a partir de *La ley del deseo* (*A Lei do Desejo*, 1987), mas se não considerarmos os filmes da última década tampouco é nada novo dizer que a arte de Almodóvar também tem muitos traços paródicos. E a paródia, ainda mais que o melodrama, alimenta-se do exagerado, e, geralmente, apresenta fatos, opiniões e aparências de uma forma mais radical do que realmente são. No caso de Almodóvar, podemos constatar uma certa nota paródica tanto nos já mencionados filmes *Maus Hábitos*, *Labirinto de Paixões* ou *Que fiz para merecer isto?*

Se o autoritarismo católico da era Franco é parodiado em *Maus Hábitos* (Acevedo-Muñoz 2007, p. 36-38), no primeiro longa-metragem de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom*, as alusões à história contemporânea talvez sejam ainda mais pronunciadas e mais extremas. Este filme mostra a vida de três amigas: Pepi (interpretada por Carmen Maura), uma mulher que ainda não sabe o que fazer com a sua vida; Bom (interpretada por Alaska, aliás Olvido Gara Jova, *1963), uma cantora jovem de rock, mas que no final opta pelo bolero; e a masoquista Luci, a esposa de um policial que havia estuprado Pepi no início da trama. Luci pode ser vista como um símbolo da Espanha da Transição (Acevedo-Muñoz, 2007, p. 16, 20), a época entre a morte de Franco em 1975 e restituição plena da democracia cerca de oito anos mais tarde. As três amigas vivem no mundo de cultura *trash* da *Movida Madrileña*, esta breve época que coincide com a Transição, com suas cores berrantes, sua música estridente e suas sexualidades multifacetadas.

É no âmbito do sexo e da violência que encontramos as cenas mais chocantes de *Pepi, Luci, Bom*. São cenas que mostram um mundo totalmente oposto aos valores da burguesia e do regime antes da transição na Espanha. No primeiro encontro entre Luci e Bom vemos cenas que provavelmente nunca antes tinham sido vistas nos cinemas espanhóis. Uma das duas cenas mais escandalosas de todo o filme começa de uma forma bastante normal e corriqueira: Luci ensina Pepi como fazer crochê. Mas todo o cenário muda quando Bom, que tem uma vida mais excêntrica que as suas amigas, visita Pepi. Quando Bom quer ir ao banheiro, Pepi, que intuí o lado masoquista de Luci, diz que não era necessário ir ao banheiro. Bom aceita este convite, e satisfaz os desejos de Luci (Almodóvar, 1980, 18'00"– 19'00"; cf. Acevedo-Muñoz, 2007, p. 13-14). Esta cena representa, sem dúvida, um dos momentos mais extremos de *Pepi, Luci, Bom*.

Logo após vemos a segunda cena marcante (Almodóvar, 1980, 26'45"– 29'15"), de impacto igualmente forte. Durante uma festa é organizado um concurso, uma espécie de competição, intitulada *Erecciones generales*. Esta cena, na qual o próprio Almodóvar aparece, é uma clara alusão às *Elecciones Generales* e, ao mesmo tempo à passagem do regime autoritário para a democracia (Allinson, 2001, p. 36), ou melhor, ao perigo de um regresso ao autoritarismo na ainda jovem democracia, uma vez que o poder absoluto é dado ao homem vencedor do concurso. Esta cena, embora não mostre nada visualmente obsceno, tem o potencial para chocar o público porque tematiza a relação entre a potência sexual masculina e o poder político. O escândalo talvez não se manifeste tanto na própria comparação, mas provavelmente no fato de que esta comparação se torne uma questão pública. Se levarmos a sério as palavras de Dom Quixote, que afirma que "[...] as

⁴ Cf. DRAE, 1984, vol. 1, p. 594, s. v. *esperpento*: "1. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. 2. Desatino, absurdo. 3. Género literário creado por Ramón del Valle-Inclán [...]."

comparações que se fazem de engenho com engenho, de valor com valor, de formosura com formosura, e de linhagem com linhagem, são sempre odiosas e mal recebidas⁵, esta frase sábia não se aplicaria ainda mais ao que se considera muitas vezes a quinta essência da virilidade? Almodóvar permite-se a transgressão deste conselho de maneira narrativa e não dramática, dado que não se veem os personagens envolvidos e somente se ouvem os comentários sobre o que eles estão fazendo.

Também o excesso da música de Bom e a sua banda manifesta-se somente no nível verbal:



Pepi, Luci, Bom: O concerto de Bom (Alaska)

Te quiero porque eres sucia,
guarra, puta y lisonjera,
la más hortera de Murcia
a mi disposición entera.
Sólo pienso en ti, murciana,
porque eres una marrana.
Te meto el dedo en la raja,
te arreo un par de sopapos,
te obligo a hacerme una paja.
Soy más violenta que el GRAPO.⁶
Te voy como anillo al dedo.
Conmigo tienes orgasmos.
Si en la boca te echo un pedo,
me aplaudes con entusiasmo.
Me perteneces, murciana,
porque a mí me da la gana
(Almodóvar, 1980, 45'00" – 47'30"; cf. Holguín, 1999, p. 90).

Te amo porque você é suja,
imunda, puta e adúladora,
a mais brega de Murcia
inteiramente à minha disposição.
Somente penso em você, murciana,
porque você é uma porca.
Ponho o meu dedo na sua raia,
te dou umas bofetadas,
te obrigo a me masturbar.

⁵ Original espanhol, Cervantes 1998: "[...] que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recibidas." Tradução portuguesa, Cervantes 2005.

⁶ GRAPO: Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre.

Sou mais violenta que o GRAPO.
Sou como um anel para o seu dedo.
Comigo você tem orgasmos.
Se te peido na boca,
você me aplaude com entusiasmo.
Você me pertence, murciana,
porque isso me agrada.

Este filme não é extremo apenas por causa do seu conteúdo, pelos temas, ou melhor, pelos tabus tratados, mas também pela sua forma. É um filme, por mais sucesso que tenha tido, muito mal feito. Deixa muito a desejar em termos de *mise en scène*, de suas sombras, cortes ou qualidade do som (cf. Acevedo-Muñoz, 2007, p. 9-17; Polimeni, 2004, p. 59-60; Allinson, 2001, p. 10-11).

Segundo Antonio Holguín estas deficiências formais y técnicas devem-se a problemas orçamentários, como é o caso em quase todo o cinema *underground*:

Desde o início das filmagens, o problema econômico foi somando-se, por isso, levou dois anos para chegar a conclusão [...]. Todos os filmes experimentais sempre têm o mesmo problema que o primeiro filme de Almodóvar teve: cenas desfocadas, planos cortados nos quatro lados. Desde Warhol e Morrissey, todos [os diretores] passaram pela imperfeição técnica dos seus primeiros filmes.⁷

São exatamente essas imperfeições que nos fazem ver o conteúdo de uma forma diferente, porque elas o radicalizam, sensibilizando o público sobre a natureza escandalosa e sem precedentes do que se pode ver na tela. E, salvo engano, o próprio Almodóvar cultivava, pelo menos até *Tacones lejanos* (*De Salto Alto*, 1991), ou talvez até *Kika* (1993) este estilo "artesanal", especialmente quando se trata de cenas transgressoras, e tanto mais as de natureza erótica ou sexual.

Um bom exemplo deste tipo de cenas artesanais e ao mesmo tempo quase surrealistas vemos em *Que fiz para merecer isto?*, um filme com um caráter mais realista do que os filmes anteriores, no momento em que a protagonista Gloria acompanha a sua vizinha Crystal, uma prostituta, para lhe ajudar a satisfazer os desejos de um cliente exibicionista (Holguín, 1999, p. 222). Esta cena não é nada pornográfica, mas muito surreal e ridícula, não só pela falta de atratividade das pessoas envolvidas, mas também pela sua *mise en scène* e no tipo de enquadramento desta cena através da câmera.

⁷ Versão original espanhola, Holguín, 1999, p. 212, 216: "Desde el comienzo del rodaje, el problema económico se fue acrecentando, por lo que éste duró dos años en llegar a su fin [...]. Todas las películas de corte experimental han tenido el mismo problema que el primer cine de Almodóvar: el desenfoco de las escenas y los planos cortados en uno de sus cuatro lados. Desde Warhol y Morrissey, todos han pasado por la imperfección técnica de sus primeras películas."



¿Qué he hecho yo para merecer esto?: O striptease de um cliente

O mesmo fenômeno de apresentar um tabu, algo sobre o que em geral não se fala em público, de uma forma alienante, encontramos na obra de Ulrich Seidl. Ambos Almodóvar e Seidl muitas vezes tratam comportamentos sexuais que são considerados pouco frequentes, e o mesmo pode ser dito da violência. Os dois se servem dos mesmos meios pouco comuns, e quebram desta maneira duplamente tabus sociais existentes: tanto pela mera tematização como pela forma de tratá-los.

Embora existam muitos elementos no cinema de Almodóvar que podemos qualificar de *extremos*, o termo tem sido pouco utilizado na vasta literatura secundária sobre o diretor espanhol. Na terminologia que se usa para descrever a arte dele prevalecem os adjetivos *excessivo*, *chocante* e *exagerado*, envolvendo muitas vezes, mas não sempre, uma conotação *extrema*.

A arte extrema de Ulrich Seidl

Diferente de Almodóvar, no caso de Ulrich Seidl encontramos a palavra *extremo* tanto nos textos da crítica como nos seus próprios comentários. A crítica de cinema Martina Knoblen escreveu em 2010: "Para muitos, ele [= Ulrich Seidl] é um cineasta extremo porque retrata com receptividade radical as pessoas solitárias e feias, as estranhas e deformadas da sociedade", uma frase que até a Wikipedia cita para caracterizar o trabalho do diretor austríaco.⁸

Ulrich Seidl pertence à mesma geração de Pedro Almodóvar e, como seu contemporâneo espanhol, cresceu em uma pequena cidade de província, em Horn, que fica a aproximadamente 60 quilômetros de Viena. Tendo terminado a escola naquela cidade, ele iniciou os estudos na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst [Universidade de Música e Artes Performáticas] em Viena. Sua passagem pela mesma não terminou com a obtenção de um grau acadêmico porque o seu trabalho final de graduação, *Der Ball (O Baile, 1982)* causou um grande escândalo. Hoje é quase impossível ver este filme, mas segundo as informações que conseguimos sobre ele e, de acordo com os comentários que o próprio diretor fez em entrevistas, já nesta primeira amostra de sua arte estava presente o seu desejo, para não dizer obsessão, de retratar aspectos da sociedade que podem parecer muito pouco agradáveis ao público em geral (Lamp, 2009, p. 29-30; Heinrich/Keck/Übelhör, 2009).

⁸ Versão original http://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_Seidl [17-12-2018]: "Vielen gilt er [= Ulrich Seidl] als Extremfilmer, weil er mit radikaler Aufgeschlossenheit [...] die Einsamen und Hässlichen, die Außenseiter und Deformierten der Gesellschaft porträtiert."

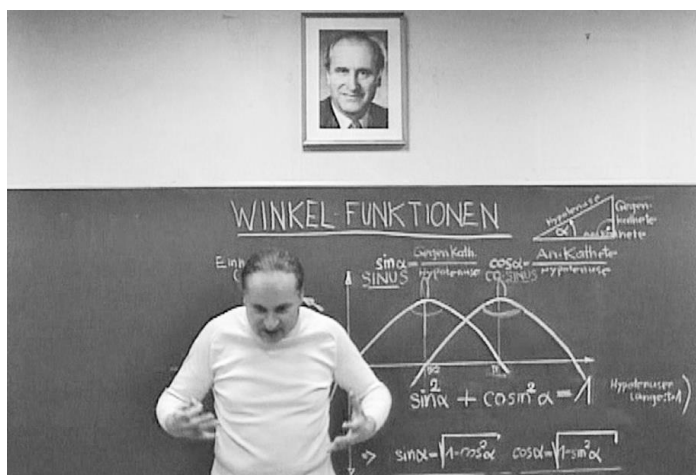
Ao contrário de Almodóvar, Seidl não está interessado no lado alegre, boêmio e simpático das diferentes contra e subculturas, mas no aparentemente anormal da vida monótona dos marginalizados. Seus filmes mais conhecidos são: *Hundstage* (*Dias de cão*, 2001), uma descrição detalhada da vida nos subúrbios no sul de Viena durante os dias mais quentes do ano; *Import Export* (2007), a história paralela de uma enfermeira ucraniana que emigrou para a Áustria e um jovem austríaco desempregado que por vários motivos se vê forçado a procurar refúgio na Ucrânia; e, finalmente, a *Trilogia Paraíso: Liebe, Glaube, Hoffnung* (*Amor, Fé, Esperança*, produzidos entre 2012 e 2013) e seu trabalho mais recente *Im Keller* (*No porão*, 2014). Ulrich Seidl certamente se enquadra no grupo de artistas austríacos que mostram as condições sociais, culturais e ideológicas de seu país de forma desfavorável, mas ao mesmo tempo de maneira profunda e até mesmo misteriosa. No centro da atenção dos escritores Thomas Bernhard e Elfriede Jelinek ou dos cineastas Michael Haneke e Ulrich Seidl encontramos a descrição do mal banal e da banalidade do mal.

Dois exemplos de dois filmes diferentes podem muito bem servir para ilustrar a arte extrema de Ulrich Seidl: a cena inicial de *Der Busenfreund*, o que significa em português tanto *amigo íntimo* como *amigo do peito (feminino)*, e um diálogo entre um ex-prisioneiro e uma das várias namoradas que sustentam este personagem, no filme *Tierische Liebe – Amor animal*.

O protagonista de *Der Busenfreund* é Rene Rupnik, um personagem interpretado por um homem com o mesmo nome, e, desde o início, é claro que este filme é um retrato do homem que, na realidade, também se chama Rene Rupnik. Mas nos enganaríamos se acreditássemos que os filmes de Ulrich Seidl são documentários, porque isso não é certo; ele mesmo usa a palavra *faction*, um amálgama do adjetivo inglês *factual*, que corresponde ao termo português *factual*, com o substantivo *fiction*, ou *ficção*, para caracterizar seu método de trabalho (cf. Zander, 1996; Lamp, 2009, p. 9-12, 23-27). Ulrich Seidl leva a vida de pessoas concretas para a tela, mas ele intervém na apresentação destes personagens, modificando as suas histórias e sobretudo a representação destas vidas de acordo com seus próprios princípios estéticos.

Em *Der Busenfreund*, Rene Rupnik é um professor de matemática de colégio, que, beirando os cinquenta anos, vive como solteiro ainda com a sua mãe. Recolhe jornais que os vizinhos jogaram no lixo, é admirador incondicional da atriz austríaca Senta Berger (*1941) e está obcecado com o peito feminino, como sugere o título do filme. O público pode acompanhar este personagem excêntrico por sessenta minutos, vendo como ele ordena os jornais, às vezes vestido apenas com uma cueca, em um apartamento feio, provavelmente construído nos anos sessenta, como ele fala sobre suas obsessões e como pratica a natação – sem sunga – nas águas da Lobau, uma zona de nudismo em um dos braços mortos do Danúbio em Viena.

No começo de *Der Busenfreund*, René Rupnik explica para os seus alunos adolescentes as funções matemáticas do seno y do co-seno de maneira bastante extravagante. Antes de ver esta cena, gostaria de acrescentar que em português existem duas palavras que são derivados do *sinus* latino: *seio* e *seno*, sendo a segunda um semi-cultismo (Cf. Aurélio, 1999, p. 1837, s. v. *seno*). Em alemão temos a palavra *Busen* e *Sinus*, um cultismo absoluto.



Der Busenfreund: René Rupnik explica as funções de seno e co-seno a seus alunos

Se olharmos para o desenvolvimento da curva, o que ela nos lembra? É claro que parece um belo seio feminino. E em latim *sinus* significa *seio*, como todos nós sabemos das aulas de latim, né, então esta função é chamada de *seno*, ou seja, *seio*. [...] Em geral, as mulheres têm ao lado de um seio outro seio, um seio companheiro, e em latim, *co*, como em *companheiro*, e *seio*, dá *co-seno*; a segunda função se chama então *co-seno*. Portanto, temos dois seios, um seio e um seio companheiro, seno e co-seno; é muito fácil memorizar isso. E como os dois seios são mantidos juntos por um tipo de sutiã, e por isso, têm um certo tipo de relacionamento, né, também estas duas funções, o seno e o co-seno, se relacionam por uma fórmula, [...] então esta fórmula tem por assim dizer a função de sutiã [...].⁹

Se este filme, que transforma os espectadores em voyeurs, tem um caráter bastante perturbante, o segundo exemplo que vamos analisar é ainda mais radical. *Tierische Liebe* (*Amor animal*) narra de maneira episódica as histórias de vários personagens vienenses que convivem com animais. Eles e elas não só vivem com animais, mas toda a sua vida gira em torno destes companheiros não humanos, principalmente cães. Os personagens fazem tudo que se possa imaginar com esses animais. Mas o espectador não pode ver tudo. Às vezes a cena quase nos leva ao que poderia ser considerado um extremo absoluto, mas a câmera sempre para um momento antes e sempre mantém certa distância.

Na cena mais impactante do filme o já referido ex-prisioneiro conversa com sua namorada e acaricia ao mesmo tempo um furão cujo pélvis alguém tinha quebrado.¹⁰ Os dois se perguntam quem poderia ter feito esta atrocidade e acabam discutindo sobre a relação entre seres humanos e animais.

⁹ Seidl 1997, 2'25" – 3'55": "Wenn wir uns jetzt einmal diesen Kurvenverlauf ansehen, na an was erinnert das? Na das sieht doch aus wie ein schöner Frauenbusen. Und Busen heißt ja auf Lateinisch *Sinus*, das wissen wir ja alle vom Lateinunterricht, net, heißt die Funktion *Sinus*, also natürlich, *der Busen*, *Sinus*. [...] Die Frauen haben meistens neben dem einen Busen noch einen zweiten Busen, einen Compagnon-Busen, und Lateinisch *Co*, *Compagnon*, *Busen*, *Co-sinus*, heißt dann die zweite Funktion *Co-sinus*. Dann haben wir zwei Busen, den einen Busen und den Compagnon-Busen, *Sinus* und *Cosinus*, das kann man sich leicht merken. Und ähnlich, wie ja auch die zwei Busen sozusagen vom Busenhalter zusammengehalten werden, sozusagen eine Beziehung miteinander haben, net, also eine Gemeinsamkeit, net, werden auch diese zwei Funktionen, der *Sinus* und der *Cosinus*, durch eine Formel sozusagen verbunden, [...] also die Formel hat sozusagen eine Busenhalter-Funktion [...]."

¹⁰ Seidl, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=jg7oXc5g6pQ> [17-12-2018].



Tierische Liebe: o ex-presidiário olha as feridas de um furão e as comenta na presença de sua namorada

- Mulher: Ele recebeu um tiro, ou um golpe, ou um chute, ou alguém pisou nele, ou uma coisa, não sei.
- Homem: Quebrou a parte traseira.
- Mulher: Sim, tem um problema atrás. Não sei.
- Homem: Não foi o cachorro de merda.
- Mulher: Fora de Pedro, o meu pai, ninguém estava aqui.
- Homem: Ande um pouquinho!
- Mulher: Não pode.
- Homem: Anda nas patas da frente.
- Mulher: Não pode caminhar. O único quem estava aqui foi meu pai, o Pedro. Fora dele ninguém estava aqui.
- Homem: De este sacana eu espero tudo.
- Mulher: E o que ele fez com os gatos, você se lembra, quando estavam sentados na janela, e ele os jogou para baixo. Seguramente o furão estava na cama, ou talvez foi para o prato dos gatos, deve ter dado um tiro.
- Homem: Ele tem uma chave?
- Mulher: Claro, ele tem uma segunda chave da casa.
- Homem: Ah é, o sacana. Olhe, não posso tê-lo mais nas mãos, porque não quero causar dor a ele, mas isso é uma merda. Eu amo animais, e quem fez mal a um animal é o meu inimigo.
- Mulher: Só ele esteve aqui.
- Homem: Então, não tem...O cachorro grande não faz nada.
- Mulher: Mas, de outro lado, você na última vez quando você estava bêbado, você também pegou os seus sapatos, os sapatos azuis, e deu um golpe com o sapato em cada gato.
- Homem: Você sabe porquê? Porque acabaram com a comida.
- Mulher: Mas você não pode esperar de um gato de cinco meses que não suba no peitoril da janela ou na pia.
- Homem: E as plantas que comprei?
- Mulher: Se acabo de explicar isso para você. Seria o mesmo se você exigisse de uma criança de um ano ficar quieta aqui durante três horas. Também não ficaria.
- Homem: Eu sou feliz de nunca ter tido filhos. Por isso tenho animais. Mas também sem vontade verdadeira. Eu gosto de um cachorro que fica tranquilo, de um gatinho que fica tranquilo e de uma mulher que cala a boca. Agora tenho que aguentar que você me repreenda? Por causa de este furão de merda? Gosto dele, mas...

O diálogo original, aqui traduzido ao português, está em dialeto vienense ou, melhor dito, num sociolecto dos bairros mais pobres de Viena. Uma pessoa que só conhece o alemão standard seguramente teria grandes dificuldades para entender o que os dois

falam. Em entrevista a Florian Lamp, autor de um excelente estudo sobre o diretor, Ulrich Seidl disse o seguinte sobre esta cena:

Florian Lamp: Sobre *Amor Animal*. Neste filme veem-se imagens muito radicais na tela, imagens muito duras para serem vistas. Mas para filmar estas cenas também não deve ter sido nada fácil, estar ali presente e filmar tudo isso. Particularmente penso nesta cena, na qual este ex-prisioneiro gordo discute com sua namorada magrela.

Ulrich Seidl: Sim, é mesmo difícil; mas quando eu tomo a decisão de mostrar isto, então tenho que me envolver com este tipo de seres humanos.¹¹

Na mesma entrevista Seidl sublinha a importância que a transgressão de limites tem para ele, um claro indício de que ele concebe a sua arte como algo extremo (Lamp, 2009, p. 185).

Estes limites refletem-se não só na seleção dos tópicos, mas também na forma, ainda mais do que no caso de Almodóvar. Os filmes de Seidl querem ser monótonos em suas tonalidades e eles são decididamente lentos. Em geral se tem a impressão de que as tomadas de Seidl duram muito mais tempo do que nos filmes de Hollywood, mas sem chegar aos extremos do diretor português Manoel de Oliveira.

Nos filmes de Seidl vemos quase nada que possa alegrar a vista, pelo menos em princípio, porque se estudarmos os espaços filmados, sobretudo os espaços interiores, podemos descobrir que eles obedecem à simetria perfeita e uma perspectiva central radical. A preocupação de Seidl com a estética é certamente tão importante quanto no caso de Haneke, o grande mestre das imagens. O cuidado pela simetria e pela estilização radical são características do cinema de Ulrich Seidl e nos permitem reconhecer uma rejeição extrema de qualquer compromisso na sua arte.

Conclusões

Nos primeiros filmes dos dois diretores, tanto de Pedro Almodóvar como de Ulrich Seidl, encontramos um forte interesse em um tipo de sexualidade, que é geralmente considerada transgressora. No trabalho inicial de ambos a violência também desempenha um papel importante, muitas vezes em combinação com a sexualidade. Finalmente, os dois estão interessados na solidão e na insatisfação com as relações humanas que os personagens em seus filmes sofrem.

Se os dois diretores têm muito em comum, as diferenças também são marcadas. Talvez a característica mais proeminente a este respeito é o tratamento diferente de humor. Sem dúvida, o elemento humorístico desempenha um papel importante nos primeiros filmes de Almodóvar, ao mesmo tempo que é quase totalmente ausente no trabalho de Seidl. Seus filmes também têm alguns aspectos cômicos, mas trata-se mais exatamente de uma comicidade involuntária. É por este motivo que também o público não se atreve a se entregar ao riso e muito menos a gargalhadas, enquanto pode fazê-lo sem reservas no caso de Almodóvar.

¹¹ Lamp, 2009, p. 185-186: "Florian Lamp: 'Zu Tierische Liebe. In diesem Film sind ja sicher auch sehr radikale Bilder zu sehen, die sehr hart zum Anschauen auf der Leinwand sind. Das muß doch auch für Sie beim Drehen nicht gerade einfach gewesen sein, dabei zu stehen und das alles zu filmen. Ich denke da jetzt besonders an diese Szene, in der dieser dicke Haftentlassene mit seiner mageren Freundin streitet'. Ulrich Seidl: 'Ja, es ist sicher so, aber wenn ich mich dafür entscheide, das so zu zeigen, dann muß ich mich auf Menschen einlassen'".

A segunda diferença, menos visível, mas mais importante, encontra-se no fato de que o mundo extremo como apresentado nos filmes de Almodóvar tem um grande potencial de fascinação, porque, apesar de todos os problemas que surgem a cada momento, este mundo que ele cria não está desprovido de alegria. O extremo na obra de Seidl, no entanto, nos assusta, nos inspira medo, nos perturba e inquieta. Seria realmente muito estranho se um espectador quisesse viver como um René Rupnik, o protagonista de *Der Busenfreund*, ou um dos muitos marginalizados que encontramos em *Amor Animal*. Porém, Ulrich Seidl defende-se veementemente contra os críticos que veem em seu trabalho um culto da feiúra:

Realmente eu não entendo tudo isso. Cada um conhece pessoas assim [como René Rupnik], mas, obviamente, a maioria dos seres humanos vive no seu nicho e se limita no seu pensamento a este nicho e não olha além dele. Até com jornalistas eu observo muitas vezes que eles julgam o mundo, mas apenas circulam em seus próprios círculos sociais e não entram em contato com outras pessoas. Este é o problema, porque se você abre só um pouco os próprios olhos e se você se mistura com as pessoas, você vê como as coisas se apresentam e como elas efetivamente são. Mesmo em relação a *Dias do Cão* surgiu muitas vezes a pergunta: "Por que você mostra pessoas tão feias?" Nestes momentos eu fico com muita raiva e digo: "Vamos tirar a roupa, então, aqui no auditório, e vamos olhar um para o outro, e depois vamos ver se somos realmente tão diferentes das pessoas que estão em *Dias do Cão*". Nestes momentos vê-se que as pessoas não enxergaram bem quando dizem que os personagens são todos *freaks*. As pessoas não têm outra aparência. Esta é a realidade.¹²

Além disso, não achamos que Almodóvar queira retratar a realidade em seus filmes, mas Ulrich Seidl sim, o que também corresponde ao princípio criativo dele da *faction*, como já explicamos.

Finalmente, Seidl parece manter-se fiel aos seus princípios em relação ao extremo, porque também seus filmes recentes mantêm uma linha clara que os une com a sua produção anterior, o que não é ou não foi o caso no cinema de Almodóvar, que só em seu filme mais recente, *Julieta*, consegue voltar a seus princípios.

Quanto ao caráter extremo dos filmes dos dois diretores europeus pode-se dizer que os dois querem retratar temas cuja representação fílmica significa ou significava um tabu. Os mundos ou os comportamentos que vemos nos primeiros filmes dos dois podem parecer mais chocantes no caso de Almodóvar, mas no fundo é possível questionar se realmente são extremos. E no caso de Seidl são efetivamente banais. O extremo nos dois casos reside no fato de serem feitos visíveis no cinema. Ao mesmo tempo é essencial ver que estes temas e comportamentos humanos transformados em arte para o grande público sofrem uma radicalização através da maneira como são apresentados. Almodóvar opta pela paralelização do representado com a maneira de representá-lo, ele mostra tabus de uma forma *trash* que pode ser vista como o correspondente adequado para os submundos

¹² Lamp, 2009, p. 176: "Ich verstehe das alles nicht. Jeder kennt eigentlich so jemanden [wie René Rupnik], aber offensichtlich ist es so, daß die meisten Menschen in ihren Nischen leben und denken und darüber nicht hinüberschauen. Auch bei Journalisten stelle ich immer wieder fest, daß sie über die Welt befinden, aber eigentlich nur in ihren eigenen Kreisen sind und nicht mit anderen Leuten in Berührung kommen. Das ist das Problem, weil wenn man mal ein bißchen die Augen aufmacht und sich unter Menschen bewegt, dann sieht man, wie es aussieht und wie es ist. Selbst bei *Hundstage* ist ja dann immer wieder die Frage gekommen: "Warum zeigen Sie so 'schiache' Menschen?" Und da werde ich dann auch wieder ganz narrisch und sage: "Ziehen wir uns doch jetzt mal alle aus hier im Auditorium und dann schauen wir uns alle einmal an, ob wir anders ausschauen als die Menschen in *Hundstage*!" Das zeigt, daß die Menschen nicht genau hingeschaut haben, wenn sie glauben, daß das alles 'Freaks' sind. Die Menschen schauen nicht anders aus. Das ist die Realität."

retratados. Seidl, pelo contrário, opta por uma representação extremamente estetizada e geometricamente disciplinada.

Referências

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. *Pedro Almodóvar*. London, British Film Institute, 2007.
- ALLINSON, Mark. *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*. London/New York, I. B. Tauris, 2001.
- BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Aurélio Século XXI. O Dicionário da Língua Portuguesa*. Coordenação e edição Margarida dos Anjos/Marina Baird Ferreira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1998 (<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion>) [17-12-2018].
- CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote de la Mancha*. Tradução de Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho e Antônio Feliciano de Castilho. E BooksBrasil, 2005 (<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>) [17-12-2018].
- DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris, Éditions Galilée, 1998.
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 20 ed. Madrid, 1984.
- HEINRICH, Sebastian/Keck, Jan/Übelhör, Claudia. *Dokumentarfilm – Eine Welt, viele Sichtweisen: Ulrich Seidl*. 2009. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=tCpc80QJgIo> [17-12-2018].
- HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. 2 ed. Madrid, Cátedra, 1999.
- LAFERL, Christopher F. "Grotesk und ambivalent: Über das explizit Televisive bei Almodóvar". Em: Ackermann, Kathrin/Laferl, Christopher F. (eds.). *Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film*. Bielefeld, transcript, 2009a, p. 209-233.
- LAFERL, Christopher F. "Liminales Sein bei Pedro Almodóvar: Hirntod und Wachkoma in *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre* und *Hable con ella*". Em: Leitner, Claudia Leitner/Laferl, Christopher F. (eds.). *Über die Grenzen des natürlichen Lebens: Inszenierungsformen des Mensch-Tier-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania*. Wien/Münster, Lit, 2009b, p. 223-243.
- LAFERL, Christopher F. "Comienzos extremos: Las primeras películas de Pedro Almodóvar y Ulrich Seidl". Em: Georg Pichler (ed.). *Extremos. Visiones de lo extremo en literatura, historia, música, arte, cine y lingüística en España y Austria*. Bern/Bruxelles/Frankfurt etc., Peter Lang, 2017, p. 159-174.
- LAMP, Florian. *"Die Wirklichkeit, nur stilisiert"*. *Die Filme des Ulrich Seidl*. Darmstadt, Büchner-Verlag, 2009.
- Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Bearbeitet von Dr. Erich Pertsch auf der Grundlage des Menge-Güthling. Wien, Langenscheidt, 1971.
- POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el 'kitsch' español*. Madrid, Campo de Ideas, 2004.

TIPPNER, Anja/Laferl, Christopher F. "Extreme Erfahrungen – ihre Konzeptualisierung in den Kulturwissenschaften und ihre Darstellung in Kunst und Literatur". Em: idem (eds.). *Extreme Erfahrungen. Grenzen des Erlebens und der Darstellung*. Berlin, Kadmos, 2017, p. 15-39.

WULFF, Constantin. *Ulrich Seidl und die bösen Buben*. Navigator Filmproduktion, 2014.

ZANDER, Peter. "Gutes aus Deutschland, Umstrittenes aus Österreich". Em: *Berliner Zeitung*, 11 de Junho de 1996 [<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/in-potsdam-findet-ab-heute-zum-vierten-mal-der-europaeische-salon-fuer-liebhaber-des-jungen-films--statt-gutes-aus-deutschland--umstrittenes-aus-oesterreich,10810590,9137090.html>] [17-12-2018].

Filmografia

Pedro Almodóvar:

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão, 1980).

Laberinto de pasiones (Labirinto de Paixões, 1982).

Entre tinieblas (Maus Hábitos, 1983).

¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Que fiz para merecer isto?, 1984).

Ulrich Seidl:

Tierische Liebe (Amor animal, 1995).

Der Busenfreund (O amigo íntimo ou o amigo das tetas, 1997).

Models (Manequins, 1999).