

PEDRO ALMODÓVAR : NO INÍCIO ERA A *MOVIDA*...*

Nancy Berthier**

Resumo: A Movida não pode ser compreendida sem Pedro Almodóvar e o cinema de Pedro Almodóvar não pode se explicar sem a Movida– ligada entre outras coisas à postmodernidade, ou pop arte e ao movimento punk – esta corrente iconoclasta revolucionou uma Espanha que saía recentemente de quase quarenta anos de franquismo, concentrando todos os aspectos da cultura espanhola dos anos 80; desde das estórias em quadrinhos ao cinema, passando pela literatura, as artes plásticas, a música, a fotografia, o teatro, a imprensa, a moda, etc. Este artigo se concentra na primeira parte da filmografia de Pedro Almodóvar de *Pepi, Luci, Bom* (1980) até *A Lei do Desejo* (1986), privilegiando sobretudo as relações desta primeira fase do diretor espanhol com a Movida da Espanha posfranquista.”

Palavras-chave: Pedro Almodóvar. *Movida*, Madri. Arte Underground. Transição.

Abstract: One cannot understand the Movida without Almodovar, and one cannot understand Almodóvar without the Movida, that iconoclast stream, linked to post-modernity, pop-art, and the punk stream that broke Spain out after almost forty years of Franquism, and nourished every aspect of the Spanish culture in the 80s, from comics to movies, from literature to music, theatre, or design. The objective of this text is to consider the first part of Pedro Almodavar’s filmography , from *Pepi, Luci Bom and other girls on the Heap* (1980) to *The Law of Desire* (1986), under the particular angle of its links with the Movida in post-franco Spain.

Key-words: Pedro Almodóvar. *Movida*. Madrid. Underground Art. Transition.

* Tradução de Alberto da Silva, doutorando na Universidade Paris IV Sorbonne. Pesquisador bolsista no Institut Emilie de Châtelet (Paris). E-mail: alberto1789@yahoo.fr .

** Nancy BERTHIER é Professora da Universidade de Marne-la-Vallée, France /UFR LLCE – Departamento de Espanhol e Université de Paris-Est, France. Diretora do EMHIS EMHIS - Écritures du Monde Hispanique. Livros publicados: *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande* (PUM, 1998); *De la guerre à l’écran: ¡Ay Carmela!* de Carlos Saura (PUM, 1999, 2e édition augmentée en 2005); *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine* (Cerf, 7e Art, 2005- E-mail: nancyberthier@orange.fr .

Foi no final dos anos 80 que o cinema de Pedro Almodóvar começou a se impor no panorama cinematográfico internacional, com a nomeação ao Oscar de seu sétimo longa-metragem de ficção, *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1989). A partir daí, todos os seus filmes começaram a ser distribuídos internacionalmente e passaram a atrair, com o passar do tempo, um público cada vez maior, especialmente na França onde, depois de *Tudo sobre minha mãe* (2000), o número de espectadores de seus longa-metragens aproxima-se ao da Espanha ou chega até a ultrapassá-lo consideravelmente, como no caso de *Fale com ela* (2002).¹ Se a descoberta um pouco tardia do cineasta espanhol no exterior fomentou o desejo de redescobrir sua obra anterior, divulgada no âmbito de mostras nos cinemas de arte ou na televisão, a verdade é que, para o grande público, sua filmografia ficou associada à série de filmes produzidos posteriormente a *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, ou seja, a uma estética da maturidade (ele tinha quase quarenta anos no momento da estréia do filme), como bem se encarregou de destacar a homenagem que lhe foi prestada na *Cinémathèque Française* entre maio e julho de 2006.²

A partir desse momento, Almodóvar identifica-se com um estilo que remete à imagem da Espanha moderna, totalmente integrada à Europa. Entretanto, não se pode entender o Almodóvar de hoje se não se entender o Almodóvar de ontem. Seu estilo, cuja atemporalidade é capaz de atingir um público internacional, muito além dos Pireneus, é o resultado de uma história pessoal indissociável de uma história coletiva, inserida num contexto bem específico. Neste artigo, voltar-se-á a esse ponto e considerar-se-á a gênese do cinema almodoviano, destacando os elos que o unem à história de seu país, em particular no contexto da *Movida*. Com efeito, a *Movida* não pode ser compreendida sem Pedro Almodóvar e o cinema de Pedro Almodóvar não se explica sem a *Movida*. Após uma rápida explanação do que significou a *Movida* na história da Espanha, nosso estudo buscará definir a maneira pela qual a obra do cineasta da Mancha se encontra intimamente ligada a esse movimento.

A morte de Francisco Franco, em novembro de 1975, representou o momento derradeiro de um regime autoritário e autocrático que cobriu quase quarenta anos da história contemporânea da Espanha. Institucionalmente, três anos foram necessários para marcar definitivamente o fim desse

¹ Com 600000 espectadores a mais na França que na Espanha.

² Por meio de uma exposição e uma retrospectiva de todos os seus filmes (Catalogue de l'exposition: *¡Almodovar. Exhibition!*, Paris, Panama, 2006).

período. No dia 6 de dezembro de 1978, um referendun ratificou a Constituição que colocou o país no caminho da democracia. No governo de Franco, a cultura, embora menos monolítica do que se costuma afirmar, caracterizou-se pelo fato de ser amordaçada e até mesmo censurada. Desde 1975 e sobretudo a partir do restabelecimento da liberdade de expressão, em 1977, em consonância com uma sociedade que se liberava a passos largos, as artes empenharam-se em derrubar todos os tabus do franquismo e a dar voz aos discursos tanto tempo reprimidos. Foi nesse contexto de passagem brutal de um país governado durante várias décadas por uma ideologia tradicional ou mesmo passadista à modernidade que nasceu o fenômeno cultural da Movida. Este foi determinante na elaboração de uma nova identidade coletiva que buscava se libertar dos demônios do passado.

Embora haja unanimidade no reconhecimento da existência da Movida e na sua caracterização como tradução da emergência de uma sociedade pós-franquista que se fundaria em novos valores, as opiniões divergem quando se trata de defini-la de maneira mais precisa. A começar pelo seu próprio nome. O termo “movida” faz parte da gíria madrilenha da época, da mesma forma que toda uma parafernália de neologismos que traduziram lingüisticamente o aparecimento de novos costumes. Etimologicamente, essa palavra procede do verbo “mover”, que significa “mexer”, em todos os sentidos do termo. A Movida refere-se, portanto, ao movimento. Mas, como ocorre com todo termo procedente da gíria, é difícil localizar sua aparição exata na língua. Para alguns, a “Movida” poderia se referir, satiricamente, ao *Movimiento* (“movimento”), o único partido político sob o governo de Franco. Para outros (Borja Casani), o termo teria sido lançado como resposta ao golpe de Estado fracassado do tenente-coronel Tejero, do dia 21 de fevereiro de 1981, que reavivara durante algumas horas os fantasmas do passado: quando ele penetrou nas Cortes (o Parlamento), disse aos parlamentares: “Que ninguém se mexa!” (“!Que no se mueva nadie!”). Na verdade, parece que o termo foi utilizado publicamente pela primeira vez num programa de televisão musical gravado em Barcelona, em 1980. Isso posto, independentemente da origem do termo, o certo é que, num primeiro momento, sua difusão corresponde à vontade de designar uma realidade até então inédita, como constata um de seus atores, Nanye Blázquez: “Uma palavra nova surge porque só uma nova palavra permite fazer referência ao que está acontecendo.”³ (GALLERO, 1991, p.30). Por outro lado, embora ela se desenvolva à margem de toda politização, é incontestável que a Movida assume significado no contexto sócio-político do pós-franquismo, numa relação de oposição à antiga ditadura.

³ “Surge una nueva palabra porque no hay posibilidad de referirse a lo que está pasando más que con una palabra nueva”.

As opiniões também não são unânimes em relação à periodização da *Movida*. Trata-se de um fenômeno bastante limitado no tempo, que corresponderia ao período da transição política (1975-1978)? Ou se deve estendê-lo, cronologicamente, até os anos 90, correndo-se o risco de diluir sua significação? Na verdade, essas divergências sobre a periodização da *Movida* são ligadas à sua própria natureza. Se é verdade que toda uma corrente cultural pode, sem dúvida alguma, ser associada à *Movida*, este não constitui, todavia, um movimento artístico no sentido clássico do termo. Nenhum manifesto, nenhuma teorização, nenhum coletivo organizado, nenhum líder reconhecido como tal: a maior parte dos que são considerados como seus representantes chegaram até a condenar esta denominação, cuja popularização foi principalmente obra da mídia, a partir dos anos 80. Pedro Almodóvar, questionado sobre o assunto, declarou: “o termo *Movida*, eu não sei muito bem a que se refere. É um termo que nós mesmos nunca aceitamos. É difícil falar sobre isto porque nós nunca nos reconhecemos nesta definição. A *Movida* é uma criação da mídia. Mas uma coisa é certa: podemos falar de pessoas que trabalhavam em Madri e que faziam coisas muito modernas num período bem preciso, 1977-1982”⁴ (VIDAL, 1988, p.39). Se, por um lado, alguns rejeitam essa denominação, por outro lado, todos concordam sobre a existência de uma nova realidade no plano sócio-cultural. No âmbito deste trabalho, utilizar-se-á o termo “*movida*” para designar essa nova realidade, não obstante estar-se perfeitamente consciente de seus limites. Parece difícil restringi-la somente aos primeiros anos do pós-franquismo, apesar desse período ter correspondido a um de seus momentos mais intensos. Convém, então, distinguir vários momentos da *Movida*. Esta se desenvolve fundamentalmente em três etapas, que se propõe a caracterizar: 1975-1982, 1982-1986 e 1986-1992.

Entre 1975 e 1982, a *Movida* surge de maneira espontânea e anárquica, baseada na cultura *underground*, próxima do movimento *punk* e sob influência do *pop art*. Na Espanha, num primeiro momento, ela assume significado como um novo modo de vida. Trata-se de uma corrente cultural, mas no sentido amplo do termo, cuja produção artística é apenas um dos aspectos e uma de suas traduções, principal, certo, mas não única. É inicialmente – e essencialmente – em Madri que a *Movida* adquire forma. Desde os últimos anos do franquismo começara a surgir uma cultura *underground*

⁴ “Con la palabra ‘movida’, no sé bien a qué se refieren. Es un término que nosotros nunca aceptamos. Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la ‘movida’ es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982”.

que desabrochava a partir de 1975. A capital tornou, então, o cenário por excelência de um fenômeno sociológico fundamentalmente urbano que transformou a relação tradicional com a cultura. Nesse momento, a Movida caracterizava-se como uma cultura de jovens que ocupavam o espaço urbano por meio de diferentes lugares ou manifestações que eram, ao mesmo tempo, parte da cultura e Cultura: as ruas, os bares, as discotecas noturnas tornavam-se pontos de encontro de uma população socialmente bastante heterogênea, reunida apenas pela mesma vontade de viver intensamente a vida, de cultivar um clima hedonista de festa permanente. Tais espaços permitiam o encontro de criadores vindos de horizontes completamente diversos, cujas práticas artísticas contaminavam-se respectivamente. Fazer parte da Movida significava freqüentar estes lugares, assistir aos espetáculos (verdadeiros *happening*) e aos shows apresentados nesses mesmos lugares ou em festas *privées*. O consumo de álcool e de drogas fazia parte do cenário. Aliás, essas substâncias desempenhavam um importante papel no processo de desinibição da sociedade. A provocação, quase sempre lúdica, era a palavra de ordem. O sexo, submetido a um rígido controle nas décadas anteriores, passou a ser visto de maneira honorífica, bem como tudo o que, no sexo, pode-se opor ao modelo conjugal heterossexual e monogâmico. Os homossexuais formavam sua linha de frente. No seio de uma sociedade ainda profundamente marcada pela cultura da ditadura, a Movida constituiu uma espécie de vanguarda que se consagrou a um culto desenfreado da modernidade: as roupas coloridas, provocantes e excêntricas eram seus atributos cotidianos. A estilista Sybilla testemunha: “Era a época (...) em que a sedução era o motor de tudo. As roupas representavam uma certa maneira de se comunicar, uma bandeira, uma propaganda.”⁵ (GALLERO, 1991, p.397).

Entre todos os atores da Movida, Pedro Almodóvar foi rapidamente ocupar um lugar à parte. Chegando a Madri no final dos anos 60 (em 1968), ele se integrou rapidamente ao meio *underground* e realizou seus primeiros curta-metragens em super 8.⁶ Tanto sua personalidade agitada e extrovertida quanto seu humor e seu gosto pela provocação fizeram dele, rapidamente, desde a morte de Franco, uma das figuras mais ativas da Movida. Ele participava de todas as festas e se aproximava de todas as personalidades marcantes da vida cultural madrilenha: “na época, eu andava com todos aqueles que mais tarde ficariam bastante conhecidos, mas que, naquele

⁵ “La ropa representaba casi una manera de comunicarse, una bandera, un reclamo », entrevista in *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruína de la movida madrileña*”.

⁶ *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (1974), *Film político* (1974), *La caída de Sodoma* (1975), *Homenaje* (1975), *El sueño o La estrella* (1975), *Blancor* (1975), Trailer de *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1976), *Sea caritativo* (1976), *Las tres ventajas de Ponte* (1977), *Sexo va, sexo viene* (1977). Em 1977, ele dirige o longa-metragem em super 8: *Folle... Folle... Fólleme... Tim*.

momento, não sabiam nem tocar, nem pintar, nem nada.”⁷ (VIDAL, 1988, p.15). As projeções de seus primeiros filmes amadores, tanto públicas (em cafés ou discotecas) como privadas (em festas com os amigos), eram verdadeiros *happenings* durante os quais ele comentava ao vivo as imagens e divulgava música por meio de um gravador.

Seus dois primeiros longa-metragens distribuídos comercialmente, *Pepi, Luci e Bom* (1979-1980) e *Labirinto de paixões* (1980), ainda bastante influenciados pelo amadorismo e produzidos em condições um tanto precárias, podem ser considerados como verdadeiros “filmes de família” da primeira época da *Movida* e, muito embora já contivessem em substância os grandes temas almodovianos e certos princípios estéticos que ele iria aprofundar em seguida, são muito sedutores pelo valor quase exclusivamente documental que apresentam. Aliás, é este o termo que se repetia com certa frequência nas entrevistas que o cineasta concedeu. A propósito de *Pepi*, ele declarou: “eu refletia sobre o que acontecia ao meu redor... O filme é um documento e não envelheceu com o tempo”⁸ (VIDAL, 1988, p.39). São quase os mesmos termos que ele utilizou em relação a *Labirinto de paixões*: “é um verdadeiro documento porque todas as pessoas que eram importantes naquele momento estavam lá.”⁹ (VIDAL, 1988, p.43). Contudo, o valor documental desses dois filmes é sobremaneira específico, à medida que nenhum deles se apresentava sob uma forma que se poderia qualificar de documentário. Muito pelo contrário: suas respectivas intrigas, complexas, articuladas em função de numerosos protagonistas, são extremamente fantasiosas e anti-realistas.

Nesses dois filmes, o valor documental deve-se, em primeiro lugar, ao modo como os personagens refletem o comportamento da nova sociedade livre, heterogênea e alegre, com base em personagens elaborados como verdadeiros arquétipos.¹⁰

Quase todas as proibições do franquismo são destacadas. Elas haviam sido compiladas no Código de censura cinematográfica de 1963, em vigor até 1977, e que pode ser lido quase como uma espécie de repertório de todos os grandes temas ou assuntos almodovianos da época. Composto de trinta e sete artigos, esse código proibia, entre outras coisas, a representação da toxicomania, da violência, do alcoolismo, das relações sexuais ilícitas, das “perversões sexuais” (entre as quais se incluía a homossexualidade, passível de prisão em virtude da Lei “de periculosidade” social, até 1979)

⁷ “En aquella época yo me movía con todos los que después serían grupos famosísimos, pero que en ese momento no sabían ni tocar, ni pintar, ni nada”.

⁸ “reflejaba lo que sucedía a mi alrededor [...]. La película ha quedado como un documento y se aguanta muy bien”.

⁹ “ha quedado como un documento, porque está toda la gente que era algo en ese momento”.

¹⁰ Ver sobre este ponto o artigo de Pietsie Feenstra, “Penser la notion d’auteur”, dans *Penser le cinéma espagnol. 1975-2000* (Dir. Nancy Berthier), Lyon, Grimoir, 2001.

etc. O valor documental de *Pepi* e de *Labirinto de paixões* deve-se ainda à reprodução, por meio dos diálogos, da gíria específica da época e em especial de todas as novas palavras que designavam realidades até então inéditas. Enfim, os locais símbolos da Movida estão ali representados.

A abertura e a primeira seqüência do *Labirinto de paixões* constituem um verdadeiro resumo do espírito da primeira Movida. Eles ocorrem no mercado das pulgas de Madri, o Rastro, que foi um dos centros nevrálgicos do primeiro período da Movida e um de seus locais símbolos. Era ali que os jovens madrilenhos se encontravam nas manhãs de domingo, depois das noitadas. Além de oferecer um espaço de liberdade comercial apto a alimentar todos os tráficos (em especial o de drogas), ele foi o primeiro local de divulgação de toda uma subcultura emergente: venda de livros ou revistas em quadrinhos *underground* norte-americanos, traduzidos em espanhol, principalmente no stand do grafista Ceesepe e do fotógrafo Alberto Garcia Alix, a Cascorro Factory (Cascorro porque fica na praça Cascorro, e Fábrica, em homenagem a Andy Warhol). A integração dessa nova clientela, promovida no interior do mercado mais tradicional de Madri, conduziu à sua modernização: ali os jovens espanhóis podiam encontrar as roupas e os acessórios modernos demoradamente focados no início do *Labirinto de paixões*, com alternância de closes e planos gerais. O café La Bobia, no centro do mercado, foi um dos primeiros bares da Movida. Foi, portanto, nesse quadro altamente simbólico que Almodóvar iniciou sua ficção sobre personagens representativos da liberação sexual da época, que vieram a esses lugares em busca de aventuras. O desejo de Sexília, ninfomaniaca, e de Riza Niro, homossexual, traduz-se pela inserção de closes provocantes nos genitais e nas nádegas de homens. Nenhum deles voltará de mãos vazias de sua caça. Esta primeira seqüência põe em destaque a maior parte dos elementos representativos da Movida: o álcool e as drogas, os novos comportamentos lingüísticos (especialmente no pequeno número interpretado por Fabio MacNamara), as roupas excêntricas (a de Fabio MacNamara, mas também, no segundo plano, as do grupo de personagens estranhos sentados no café, os novos comportamentos culturais (Riza Niro folheia *El País*, o grande jornal cotidiano da transição, bem como uma revista ilustrada que faz alusão à foto-novela realizada por Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*, com um fenômeno de autocitação). Pode-se observar, além disso, que a Movida, representada por esses personagens extravagantes, apodera-se nitidamente de um dos bairros mais tradicionais da cidade, sem que, no entanto, haja substituição de uma população por outra, mas, sim, superposição ou coexistência pacífica (o Rastro tradicional aparece tanto nos planos abertos do início como no segundo plano). Várias outras seqüências dos dois filmes ilustram esse primeiro valor documental: por exemplo, a do *Labirinto de Paixões*, que põe em cena Almodóvar num show

com Fabio McNamara. Os shows dos dois artistas na discoteca Rock Ola foram, de fato, grandes momentos da primeira *Movida* madrilena. Além disso, essa seqüência ilustra de maneira mais ampla seu caráter festivo e o papel primordial que nela tiveram os shows e a música. Em *Pepi*, esse aspecto é representado pelo show da cantora Alaska, que interpreta um dos principais papéis do filme. Também se encontra aí representado um dos locais-símbolos da primeira *Movida*, a boate El Bo, ponto de encontros e de sociabilidade. Finalmente, a *Movida* enquanto fenômeno sociológico, transparece nas seqüências das “Ereções gerais”, durante uma festa privada na qual Almodóvar, mais uma vez, pôe-se em cena.

Além dessa primeira dimensão, o valor documental de *Pepi Luci Bom* e *Labirinto de paixões* advém de sua qualidade de criação quase coletiva: nesses filmes ainda experimentais, tendo sido o primeiro, aliás, financiado graças à generosidade dos seus amigos, Almodóvar faz atuar aqueles que o cercam, em vários aspectos. Com ele, o cinema, essa arte heterogênea por excelência, é o reflexo do espírito da *Movida*, conjugando, sob a influência plenamente reivindicada do *pop art* e da figura de Andy Warhol, a maior parte das manifestações artísticas presentes no panorama cultural da época. De fato, o que caracteriza a *Movida* como fenômeno artístico é a diversidade dos campos culturais que a compuseram: a música (Alaska e os Pegamoïdes, Ramoncín, Gabinete Caligari, Los Nikis, Loquillo y los Trogloditas, Kaka de Luxo, Fabio MacNamara), a pintura (El Hortelano, *Les Costus*, Guillermo Pérez Villalta, Dis Berlin), a fotografia (Ouka Lele, Alberto García-Alix, Pablo Pérez Mínguez), a moda (Agatha Ruiz de la Prada, Sybilla, Adolfo Domínguez, Jesús del Pozo), a história em quadrinhos (Rodrigo, Ceesepe), o grafismo (Javier de Juan). Sob influência do *pop art*, a *Movida* derruba as fronteiras entre a cultura acadêmica e a cultura de massa, fazendo desta última sua matéria-prima, e contribui, por um lado, para a vasta ampliação do campo da criação artística, e, por outro lado, para sua significativa renovação. Dado o caráter festivo da *Movida*, que favorecia o contacto entre artistas muito diferentes, não é surpreendente que Almodóvar recorra a seus amigos para integrá-los de alguma maneira ao material fílmico.

Seu primeiro longa-metragem 16 mm, *Pepi, Luci e Bom*, cujas filmagens duraram um ano e meio, em 79 e 80, e cujo caráter festivo foi salientado pela maior parte dos atores da *Movida*, reflete essa dimensão. Desde o genérico encontram-se reunidas várias manifestações culturais da *Movida*: a canção *Little Neals*, interpretada por uma das atrizes do filme *The rocky horror picture show*, imprime ao filme um ritmo brilhante desde o início e prefigura o papel que será atribuído à música ao longo de toda a ficção, em especial com a presença da jovem cantora Alaska. No plano visual, o grafismo colorido de Ceesepe, inspirado pela história em quadrinhos, antecipa as principais seqüências do filme, relembrando, simultaneamente, a origem da his-

tória, uma fotonovela encomendada a Pedro Almodóvar pela revista *El víbora*. Ceesepe também elabora os intertítulos que pontuam regularmente a narrativa. Os nomes dos atores desfilam, especialmente o da jovem atriz de teatro Carmen Maura e de Félix Rotaeta, este vindo a se tornar cineasta um pouco mais tarde. Avançando o filme, algumas seqüências são filmadas no apartamento dos pintores *Les Costus* (Enrique Naya et Juan Carrero), que interpretam seus próprios papéis e cujas obras – uma combinação de *pop* e *kitsch* espanhol – adornam as paredes. É aqui que Carmen Maura/Pepi expõe a suas amigas sua idéia de fazer um filme sobre sua vida, à maneira de Andy Warhol, numa passagem carregada de força metatextual. Em 1987 Alaska relembrou a importância do apartamento dos Costus como lugar de convivência e intercâmbio artístico da Movida, cujas portas ficavam abertas de manhã até à noite e por onde passavam artistas e músicos:

(...) Eu passava o meu tempo na casa deles da rua Palma. À tarde, íamos Hola, conversávamos, comíamos algo. Pela manhã, enquanto Enrique e Juan pintavam, eu dormia no sofá em skai branco e azul céu, até às sete horas, e Fabio ia buscar bolos e tortas para o café da manhã. O problema é que as visitas e as festas eram diárias porque a casa Costus acabou se transformando em santuário por onde todos passavam. Ali, em volta da mesa redonda, aconteceu meu primeiro encontro com Almodóvar, depois que Guillermo Pérez Villalta lera o roteiro de Pepi e me recomendara a ele para o papel.¹¹ (GALLERO, 1991, p.398)

No *Labirinto de Paixões*, é o apartamento do fotógrafo Pablo Mínguez Pérez que servirá doravante de cenário. O pintor Guillermo Pérez Villalta concebe um grande mural para decorar o quarto da protagonista, Sexilia, cuja pintura ficará a cargo do próprio Almodóvar. Ketí, a amiga de Sexilia, admira a decoração do quarto. Carlos Berlanga, o cantor de Kaka de Luxo, e Ouka Lele participam da criação dos figurinos.

Sobre essa dimensão da criação coletiva, Almodóvar relata:

(...) Como eu não era nem pintor nem músico, mas diretor, não pertencia a nenhum destes mundos e envolvia-me com todos. O certo é que pertencíamos ao mesmo universo porque íamos aos mesmos lugares e nos divertíamos com as mesmas coisas. O que eu fazia era pura diversão da qual todos participavam, mas se eu fosse um verdadeiro músico, nunca teria podido cantar com eles. Eu era um intruso, sem pretensões, que não rivalizava com eles.¹² (VIDAL, 1988, p.40)

¹¹ “Me pasaba la vida metida en la casa de La Palma. Por las tardes, íamos el *Hola*, charlábamos, comíamos chuminadas. De madrugada, mientras Enrique y Juan pintaban, yo me dormía en el sofá de skai blanco y azul celeste, hasta que daban las siete y Fabio bajaba por bollos y tartas para desayunar. El problema es que las fiestas y las visitas eran a diario porque Casa Costus acabó convirtiéndose en un santuario al que iba todo el mundo. Allí, alrededor de la mesa camilla, tuvo lugar mi primer encuentro con Almodóvar, después de que Guillermo P. Villalta leyera el guión de Pepi, Luci, Bom... y me recomendara para el papel”.

¹² “Como yo no era ni pintor ni músico, sino director de cine, no pertenecía a ninguno de sus mundos y los tocaba todos. Lo que es cierto es que formábamos parte del mismo ambiente porque íbamos a los mismos sitios y nos

Essa observação do cineasta remete a uma das características da cultura da *Movida*. Como se viu anteriormente, todas as práticas artísticas cruzaram-se no interior desse movimento devido à sua dimensão festiva. No entanto, se isso se traduziu em efeitos de contaminação (a estilista Agatha Ruiz de Prada afirmava, por exemplo, querer conciliar pintura e moda), o individualismo dominava, traduzindo-se em acirradas rivalidades entre criadores de uma mesma área. O pintor Guillermo Pérez Villalta declarava, em 1991: “Não formamos um grupo porque a sombra dos outros poderia ofuscar o nosso próprio brilho”¹³ (GALLERO, 1991, p.56). Só o cinema era capaz de integrar diferentes práticas artísticas, respeitando suas especificidades e sem competir com elas. Esta é uma das razões que permitem compreender o papel fundamental de Almodóvar, rapidamente qualificado pela imprensa de “rei da *Movida*”.

Logo após seu lançamento comercial, *Pepi* transformou-se em filme *cult* da nova Espanha e permaneceu anos em cartaz em Madri na sessão de meia-noite do cinema Alphaville. O *Labirinto de Paixões*, lançado em 1982, no momento em que a *Movida* esboçava sua primeira guinada, teve o mesmo destino. Os dois filmes, que refletiam uma sociedade em plena mutação, transformaram-se em produtores de modelos. Como tal, sua função não pode ser negligenciada no desenvolvimento ulterior da *Movida*. Em meados dos anos 80, Almodóvar dizia:

(...) O *Labirinto de paixões* é uma espécie de catálogo de modernidades. Como as gerações se sucedem, cada ano há pessoas que têm 15 anos pela primeira vez e que querem ser modernas. O *Labirinto* é uma espécie de batismo para todos os que se iniciam na modernidade. Todas as novas gerações irão vê-lo porque ele resume o que era ser moderno em Madri.¹⁴ (VIDAL, 1988, p.39)

Esses filmes tiveram, portanto, uma função determinante na modernização da sociedade espanhola, desempenhando um duplo papel de espelhos e produtores de modelos.

No início dos anos 80, a *Movida* entrou em seu segundo período, um tipo de “anos dourados”, para citar o título do programa de televisão de

divertíamos con las mismas cosas. Lo mío era pura diversión en la que todo el mundo participaba, pero si hubiera sido un auténtico músico nunca hubiera podido salir a cantar con ellos. Yo era un intruso sin pretensiones, que no competía con ellos”

¹³ “No fuimos grupo porque la sombra de los demás podía oscurecer el propio brillo”, in *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*.

¹⁴ “*Laberinto*... es una especie de catálogo de modernidades. Como las generaciones se van sucediendo unas a otras, cada año hay gente que tiene quince años por primera vez y quiere ser moderna. *Laberinto* es como una

Paloma Chamorro (“la edad de oro”), que foi uma das bases da Movida na época. Entre 1982 e 1986, a Movida conservou as características do período anterior, mas se desenvolveu ao ritmo da liberalização da sociedade, atingindo camadas sociais cada vez mais diversificadas. Ela se profissionalizou e é comercializada. José Luis Gallero escreve: “(...) o grande objetivo desta etapa era de existir, de fomentar um comércio, canais industriais, novas galerias, novas editoras, produtores de discos independentes.”¹⁵ (GALLERO, 1991, p.12).

Ela foi estimulada pela vitória do PSOE nas eleições de 1982. O prefeito socialista de Madri, Enrique Tierno Galván (1979-1986), favoreceu a modernização cultural da capital, que viveu doravante ao ritmo frenético da modernidade, contando com o apoio de Joaquín Leguina, presidente da Comunidade Autônoma de Madri a partir de 1983. Eles subvencionam diversas manifestações culturais (shows, discos, revistas em quadrinhos, exposições etc.). Na grande exposição *Madrid, Madrid, Madrid*, dotada de um orçamento de 23 milhões de pesetas, dispo de cerca de dois mil objetos representativos da década 1974-1984 e funcionando como uma espécie de consagração da Movida, o prefeito Tiermo Galván declarou: “Bendito sea el caos porque es signo de libertad”. É nesta época que, num contexto de profunda mudança dos meios de comunicação, a mídia adota e populariza o termo “movida”. A rádio FM (*Radio 3, Onda Verde, Radio Luna* etc.), a televisão (com o programa *La edad de oro* de Paloma Chamorro) e a imprensa (*Ajo blanco, Vibraciones* etc.) acompanhavam e retransmitiram incansavelmente as diversas manifestações culturais da Movida - concertos, exposições, publicações - contribuindo para que elas adquirissem uma visibilidade cada vez mais importante na sociedade. A revista cultural *La Luna de Madrid* (1983-1988), dirigida por Borja Casani, conferiu-lhe uma caução intelectual ao associá-la à pós-modernidade, desde o seu primeiro número, com o título: “Madri 1984:¿La posmodernidad?”. O romancista e ensaísta Francisco Umbral tratou de decodificá-la em 1983 com o seu *Diccionario Cheli*. A imprensa estrangeira começou a olhar para uma Espanha em plena transformação que, até então, era retratada apenas nas rubricas de atualidade política.

Nesse período, Almodóvar realizou sucessivamente *Maus hábitos* (1983), *O que eu fiz para merecer isto?* (1984) e *Matador* (1986). Estes três filmes correspondem à busca de um estilo próprio que se despoja do valor documental dos precedentes. Neles, a Movida é refletida de maneira mais indireta e, portanto, mais sutil. Estes três filmes continuaram enraiza-

especie de bautismo para todos los que se inician en lo de ser modernos. Todas las nuevas generaciones van a verla porque resume lo que era ‘ser moderno’ en Madrid”.

¹⁵ “el gran objetivo de esta etapa era existir, generar un comercio, unos canales industriales, galerías nuevas, editoriales nuevas, casas de discos independientes”.

dos num contexto urbano madrilenho contemporâneo à produção, mas a *Movida*, como fenômeno sócio-cultural, deixou de ocupar um espaço central na ficção. Sua presença fazia-se de maneira esporádica, como na seqüência do desfile de moda de *Matador*, que funcionou quase como uma alusão. Uma das protagonistas, Eva, interpretada por Eva Cobo, que é manequim, preparava-se para participar de um desfile de moda organizado por um estilista interpretado pelo próprio Almodóvar. Obviamente, o cineasta tomou como modelo os desfiles-espetáculos de Pepe Rubio (cujas assistente era Agatha Ruiz de Prada), que atraíam multidões na época. A seqüência destaca enfaticamente a evolução da *Movida* durante os anos 80, sua profissionalização (o jovem estilista dispõe de consideráveis recursos materiais), sua abertura às novas camadas sociais (com a presença da advogada e do toureiro famoso) e a mediatização da qual ela se torna objeto, com a figura do jornalista. *Maus hábitos*, o primeiro dessa série de filmes, projeta-se no universo da *Movida* e de certo modo vincula-se a ela em torno da personagem interpretada por Cristina Pascual. Mas, ao longo do filme, esta procurará precisamente libertar-se e se proteger do movimento. A primeira seqüência do filme põe em cena um dos aspectos da *Movida* num dia trágico, em que seu companheiro morre por overdose. A conversa mantida entre eles antes da morte anuncia antecipadamente o futuro destino de Cristina, que, no final do filme, abandonará sua carreira de cantora e a vida dissoluta que esta lhe impingia.

Tanto nesse filme, que é quase inteiramente filmado num convento, quanto em *O que eu fiz para merecer isto*, que tem como cenário um bairro pobre da periferia da cidade, ou *Matador*, situado, ao contrário, nos bairros nobres, Pedro Almodóvar diversifica suas fontes de inspiração. Nesses filmes ele se reencontra, com certeza, com o repertório de temas ou assuntos de seus primeiros filmes: as drogas, o consumo de álcool, a violência, a homossexualidade, o estupro, o incesto. São encontrados também elementos estilísticos: a importância da música, intra e extra diegética, a presença de citações pictóricas ou os jogos de cor. A presença de Carmen Maura, que se tornará sua atriz fetiche. Reecontra-se o gosto pelas intrigas complexas que nunca há de ser desmentido. Por último, Madri continua sendo seu grande teatro. Mas todos esses componentes, extraídos indubitavelmente de suas fontes na *Movida*, são retrabalhados e desvinculados de seu contexto devido à diversidade dos universos nos quais figuram doravante, começam a delinear os contornos do que irá se impor, na etapa seguinte, como verdadeira marca de estilo.

Em relação ao plano temático, por exemplo, o consumo de drogas estava naturalmente presente em *Pepi* ou no *Labirinto de paixões*, cujos protagonistas faziam parte da juventude transviada das noites madrilenas. Tanto as drogas como o álcool, seu corolário, foram, como dito anteriormente, adjuvantes determinantes na liberalização da sociedade espanhola. A

presença dessas substâncias em *Maus hábitos*, no interior do convento, e mais particularmente o seu consumo pelas freiras, vai doravante liberá-las de qualquer referente realista e as transformar num assunto em si mesmo, que serão encontradas no cinema de Almodóvar em várias ocasiões e em contextos bastante diferentes. Quanto ao plano formal, o autodidata Almodóvar se profissionaliza e o domínio da técnica, aliado à possibilidade de trabalhar com verdadeiros profissionais, permite-lhe aperfeiçoar sua linguagem cinematográfica e dar uma nova ênfase ao que já estava em gestação em seus primeiros filmes: ele afirmou, por exemplo, ter descoberto o *close-up* e o ângulo alto vertical em *Maus hábitos*. Na verdade, se se assistir atentamente a seus filmes anteriores, ver-se-á que estes não estão ausentes, mas que a falta de controle técnico (e de recursos financeiros) não permite ao cineasta dar-lhes o destaque que ganharão posteriormente em seu cinema. Outro exemplo, a utilização da cor, que hoje se tornou uma das características mais marcantes da estética almodoviana e à qual a exposição da Cinemateca Francesa soube prestar a devida homenagem. A cor já havia marcado presença fundamental em *Pepi Luci e Bom*, ora como elemento estético, ora dotada de funções simbólicas. Ela era, em parte, o reflexo da explosão de cores que caracterizava a Movida, tanto nas produções culturais, amplamente inspiradas pela *pop arte*, como também e sobretudo na vida quotidiana, com as roupas, a maquiagem, os novos objetos de consumo, a publicidade exibida nas cidades ao ritmo galopante da sociedade de consumo. Questionado sobre a utilização da cor, Pedro Almodóvar explicou: “A vitalidade das minhas cores é uma forma de lutar contra a austeridade das minhas origens. Minha mãe se vestiu de preto quase toda a sua vida. Desde os três anos de idade ela foi condenada a usar luto pelos mortos da família.” (STRAUSS, 2007, p.78).

Além da experiência pessoal de Almodóvar, essa observação remete à função libertadora dessa explosão de cores na Espanha pós-franquista.

Mas em *Pepi* a cor passava um tanto despercebida devido à baixa qualidade da imagem, aos 16 mm ulteriormente inflado a 35 e ao caráter aleatório do controle da luz. Assim, numa das últimas seqüências do filme, quando Pepi e Bom vêm visitar sua amiga Luci, hospitalizada após ter sido gravemente espancada pelo marido policial, as duas jovens usam roupas e acessórios bastante coloridos, que, em princípio, deveriam oferecer um nítido contraste com a austeridade da sala do hospital. Mas estas são um pouco apagadas e a oposição entre a modernidade das duas jovens e a sobriedade do casal, sugerindo uma ruptura simbólica entre os dois mundos, não é marcada distintivamente.

Por outro lado, nos três filmes do novo período, Almodóvar faz da cor um componente essencial da criação de atmosferas: jogos sutis sobre o preto e branco em *Maus hábitos*, para os quais ele recomenda ao seu diretor de fotografia inspirar-se na pintura de Zurbarán, cromatismos des-

botados na medida da feiúra dos subúrbios em *O que eu fiz para merecer isto?* Em *Matador* é, ao contrário, o uso de cores vivas, saturadas, que domina, anunciando uma das características mais marcantes da sua filmografia posterior. Esse novo domínio da cor atinge sua plenitude em *Matador*, quando, ao final do filme, os dois amantes se encontram para fazer amor e se matar. Ali, o cineasta combina sabiamente os tons quentes, o vermelho e o amarelo, num efeito que alude simultaneamente tanto ao universo da tourada quanto ao da paixão que devora os amantes. A diversidade das fontes luminosas permite-lhe produzir sutis efeitos cromáticos pelo jogo entre zonas de sombra e de luz. A cor, bem como vários outros aspectos técnicos, embora presentes em seus primeiros dois filmes, só se transformam, portanto, em verdadeiras marcas de estilo quando o cineasta dispõe dos recursos materiais para lhes imprimir toda a sua amplitude.

Viu-se acima que os dois filmes de Almodóvar, nos quais o cineasta fazia intervir seus amigos artistas, bem como a diversidade das áreas em que ele estava envolvido (fotonovela, fotografia, música etc.) lançaram as bases de uma prática de intertextualidade apresentada como a emanação natural da *Movida* na sua condição de fenômeno sócio-cultural. Acrescentou-se a isso o modelo do *pop art*, fundado na reutilização de materiais preexistentes e, portanto, também nos jogos intertextuais. Com o tempo, essa prática de intertextualidade tornar-se-á uma das marcas estilísticas do cinema de Almodóvar, como bem destacado na exposição “Almodóvar: Exhibition”, articulada com base em uma sucessão de stands reunindo, por blocos temáticos, vários originais remetendo às múltiplas referências intertextuais presentes em toda a filmografia do cineasta. Um cartão branco permitira-lhe, em complemento, isolar referências cinematográficas marcantes de sua obra.

Uma das características do período de transição que interessa aqui são a ampliação e sistematização desse fenômeno, ou seja, sua transformação em verdadeira categoria estilística. Pedro Almodóvar está longe de ser o único cineasta a praticar a intertextualidade, mas sim uma de suas possibilidades, o que toma forma no período, tornando-o único por meio de seu ecletismo. O caráter autodidata de sua formação faz com que ele não hesite em utilizar referências múltiplas, musicais, literárias, pictóricas, fotográficas, cinematográficas etc., sem nenhuma hierarquia. Ele não hesita em misturar os gêneros, a cultura da elite, clássica, e a cultura das massas.¹⁶

Um dos traços marcantes do período transitório que interessa reside na recuperação de certos aspectos tradicionais da cultura popular espanhola, que o cineasta revisa à sua maneira. Com *Maus hábitos*, por exemplo, Almodóvar toma por base um tipo cinematográfico que, embora presente

¹⁶ Sobre a prática da intertextualidade, ver a tese de Bénédicte Brémard, defendida em 2003, « Le cinéma de Pedro Almodovar : tissages et métissages ».

no cinema espanhol antes da guerra civil, havia experimentado um desenvolvimento considerável sob o franquismo: o cinema religioso, tendo como um de seus sub-gêneros o filme de convento. *La hermana alegría* (*La sœur joie*, 1954, Luis Lucia), com a cantora Lola Flores tinha sido um grande sucesso nos anos 50, bem como *La hermana San Sulpicio* (*La sœur joie*, 1952, Luis Lucia), interpretada por Carmen Sevilla, baseado num romance de Armando Palacio Valdés, que já havia sido adaptado duas vezes antes da guerra por Florián Rey (27, 34), com a famosa Imperio Argentina. Ao introduzir drogas, um tigre, uma cantora de cabaré, uma madre superiora homossexual e um atelier de confecção de moda para as estátuas da Virgem no convento, Pedro Almodóvar revitaliza um gênero cinematográfico que ele integra plenamente ao seu próprio universo cinematográfico. Posteriormente, ao longo de sua filmografia, Pedro Almodóvar trará referências cada vez mais variadas, que acompanham sua própria evolução cultural. Mas sempre com um ecletismo plenamente assumido.

Em meados dos anos 80 ocorrem vários acontecimentos que fazem os jornais anunciarem o fim da Movida: o fechamento da lendária discoteca Rock Ola, em 1985, o fim do programa de Paloma Chamorro, “*Anos dorados*”, a partida de Borja Casani de la Luna (que irá desaparecer em 1988), a morte de Tierno Galván, prefeito de Madri, em janeiro de 1986.

Após 1986, o sucesso crescente de seus atores mais influentes contribui para integrá-los aos grandes circuitos comerciais. A evolução da sociedade torna suas obras menos provocantes. Em 1992, a Espanha faz prova de sua integração europeia, de seu grau de modernização e de sua abertura para o mundo com a Exposição Universal de Sevilha, os Jogos Olímpicos de Barcelona e a designação de Madri como capital cultural da Europa. A Movida torna-se, então, uma imagem de marca, especialmente apreciada pelos turistas, e perde o fôlego. Todavia, Pablo Pérez Mínguez declarou em 1991: “Ainda que ela morra 12 vezes, pode-se sentir o cheiro da Movida por toda parte” porque “ela impregnou toda a Espanha e o mundo inteiro.”¹⁷ (GALLERO, 1991, p.80). É verdade que o seu espírito ainda paira sobre a Espanha de hoje.

Essa época corresponde para Almodóvar a um período de consolidação e de consagração nacional e internacional: *A lei do desejo* (1987) coincide com o início da produtora El Deseo, dirigida pelo seu irmão Agustín, que lhe fornecerá de então em diante os recursos para desenvolver um imaginário à sua altura. *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, como

¹⁷ “Aunque haya muerto doce veces, huele a movida por todas partes” “ha impregnado toda España y todo el mundo”.

já se disse, marca a transição para uma nova dimensão, internacional. O final dos “anos dourados” da *Movida* coincidirá, então, para ele como para outros, com uma estabilidade profissional traduzida na sua absoluta integração à nova indústria cultural.

Na ausência de um manifesto, com Pedro Almodóvar a *Movida* teve, portanto, seu cronista. Seus filmes, desde seus primeiros curta-metragens em super 8 até *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, foram o espelho, distorcido mas apreensível, de uma sociedade que efetuou em tempo recorde sua transformação rumo à modernidade. Um dos filmes do cineasta, *Carne trêmula*, de 1997, refletiu essa transformação. O filme começa com o nascimento de um dos seus protagonistas, Victor, em janeiro de 1970, no fim do franquismo. A seqüência é precedida por um subtítulo lembrando o decreto do estado de defesa. Ela ilustra a sinistra atmosfera de uma noite de festas em que o único veículo presente é um ônibus que acaba de terminar seu expediente. As ruas estão vazias, o silêncio reina. Uma pichação no muro confirma a tensão política dos últimos anos da ditadura, nos quais a repressão e a falta de liberdade são mais fortes do que nunca, cinco anos antes da morte do Caudilho. Na outra ponta do filme encontra-se o filho de Victor, que nascerá em breve, numa noite de comemorações, vinte e seis anos mais tarde. A seqüência final põe em cena a rua madrilenha, cheia de pedestres, obstruída pelos carros, barulhenta. Na recuperação do espaço urbano, principalmente da rua, doravante local por excelência da sociabilidade madrilenha, que de agora em diante mistura todas as classes sociais, a *Movida*, que fez dele seu teatro, desempenhou um papel fundamental. A recuperação da rua simboliza no filme a conquista da liberdade e, como declara a voz *off* de Victor, o fim do medo. A vitória sobre o medo é inegavelmente ligada à ação de uma geração de políticos que colocou o país na trilha da democracia de maneira duradoura. Contudo, a *Movida* também desempenhou, no plano social, um papel importante nessa vitória sobre o medo.

A visão lúdica, festiva e hedonista da vida, na qual ela se fundou, no início, parece poder ser posta em relação com o espírito carnavalesco, tal como analisado por Mikhaïl Bakhtine em *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Para Bakhtine, a cultura carnavalesca apresenta-se como uma das respostas, temporariamente subversiva, da contracultura popular à seriedade mortífera da cultura oficial.

(...) Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associado à violência, às

proibições, às restrições. Nesta seriedade sempre existe um elemento de medo e de intimidação. Este sempre dominou nitidamente a Idade Média. O riso, ao contrário, supõe que o medo seja superado.¹⁸(BAKHTINE, 1970, p.98)

Não foi por acaso que o Carnaval fora proibido no governo de Franco. A Movida funcionou como um episódio carnavalesco que reabilitou o sentido do irrisório e do efêmero após quatro décadas de cultura oficial abrigada sob o manto da seriedade mais absoluta. O fotógrafo Pablo Pérez Mínguez percebera perfeitamente esta dimensão quando, questionado em 1991 sobre o Movida, declarou:

(...) A frivolidade é uma das coisas mais sérias do mundo. Um dos grandes sucessos da Movida foi ter posto a frivolidade em evidência. Sobretudo para a Espanha da época. Era tudo o que precisávamos [...]. Somos todos tão sérios, tão Felipe II. Foi uma válvula de escape, uma das canoas que nos permitiu percorrer os rios mais maravilhosos.¹⁹ (GALLERO, 1991, p.83)

O cinema de Pedro Almodóvar, um dos mais emblemáticos da Movida, filia-se inegavelmente a esta dimensão carnavalesca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTINE, Mikhaïl Bakhtine. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970. Coll Tel.
- BRÉMARD, Bénédicte. *Le cinéma de Pedro Almodovar*. Tissages et métissages. Tese defendida na Université Paris-Nanterre, Orientadora: Marie-Claude Chaput, 2003, p.449.
- Catalogue de l'exposition : *¡Almodovar. Exhibition !* Paris: Panama, 2006.
- FEENSTRA, P. « Penser la notion d'auteur », in : BERTHIER, Nancy (Dir.) *Penser le cinéma espagnol. 1975-2000*. Lyon: Grmh, 2001.
- GALLERO, J. Luis. *Solo se vive una vez: esplendor y ruína de la Movida madrileña*. Madrid: Ardora 1991.
- STRAUSS, F. *Conversations avec Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers Du Cinema, 2007.
- VIDAL, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelone: DestinoLibro, 1988.

¹⁸ “Dans la culture classique, le sérieux est officiel, autoritaire, il s’associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. Il y a toujours dans ce sérieux un élément de peur et d’intimidation. Celui-ci dominait nettement au Moyen Age. Au contraire, le rire suppose que la peur soit surmontée()”, in Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll TEL, 1970, p. 98.

¹⁹ “La frivolidad es de las cosas más serias que hay en el mudo. Haber sacado la frivolidad es uno de los grandes éxitos de la movida. Sobre todo para la España de ese momento. Era lo que necesitábamos [...]. Somos todos tan serios, tan Felipe II ... Fue una válvula de escape, una de las canoas que nos permitió recorrer los ríos más maravillosos”, Entrevista in *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruína de la movida madrileña*, op.cit., p. 83.