



CARNE TRÊMULA: MATERIALIDADE, FOTOGENIA E SENTIDO

LIVE FLESH: MATERIALITY, PHOTOGENY AND MEANING

Kenny Severiano de Sousa¹

RESUMO

Pedro Almodóvar envolve em seus filmes a latência dos desejos sexuais, políticos e sociais desde que vivia uma Espanha de transição, das predileções pela liberdade até a efusão de suas fantasias mais secretas. É nesse horizonte de autonomia criativa que, em 1997, o diretor estreia *Carne trêmula*, seu primeiro longa-metragem baseado em um romance policial, publicado em 1986. O filme parte do primeiro capítulo da obra homônima da escritora inglesa Ruth Rendell, operando uma transcrição da imagética literária que dialoga com as referências recorrentes do cineasta, sua estética singular e sua bricolagem metalinguística. Este artigo tem como objetivo analisar a incorporação de procedimentos literários na linguagem audiovisual, considerando a exploração dos elementos narrativos em sistemas semióticos distintos, bem como os conteúdos comportamentais que estruturam as tramas de ambas as obras. Busca-se, assim, evidenciar o projeto estético e ideológico de Almodóvar. A pesquisa orienta-se pelas noções de transcrição, compreendida como um conjunto de operações partilhadas entre diferentes linguagens e, portanto, passível de descrição por categorias comuns. Destaca-se, por fim, o valor das transgressões, especialmente no que se refere à reelaboração do enredo e de sua trama.

Palavras-chave: Pedro Almodóvar; Literatura e Cinema; Desejo Sexual; Gênero Policial.

ABSTRACT

In his films, Pedro Almodóvar explores the latency of sexual, political, and social desires shaped by the experience of a Spain in transition, ranging from a predilection for freedom to the effusion of his most secret fantasies. It is within this horizon of creative autonomy that, in 1997, the director released *Live Flesh*, his first feature film based on a crime novel published in 1986. The film draws on the first chapter of the homonymous work by English writer Ruth Rendell, carrying out a transcreation of literary imagery that dialogues with the filmmaker's recurring references, singular aesthetic, and metalinguistic bricolage. This article aims to analyze the incorporation of literary procedures into audiovisual language, considering the exploration of narrative elements across distinct semiotic systems, as well as the behavioral content that structures the plots of both works. Thus, the study seeks to highlight Almodóvar's aesthetic and ideological project. The research is guided by notions of transcreation, understood as a set of operations shared across different languages and therefore open to description through common categories. Finally, the value of transgression is emphasized, particularly with regard to the reworking of the plot and its narrative structure.

Keywords: Pedro Almodóvar, Literature and Cinema, Sexual Desire, Crime Genre.

¹ Kenny Severiano de Sousa – Doutoranda em Literatura Comparada e Estudos Culturais pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Campus Assis) - email: kenny.sousa@unesp.br - ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0258-9643>.

Minha independência reside não em fazer os filmes que as pessoas querem que eu faça, mas os filmes que quero fazer (Pedro Almodóvar apud Strauss, 2008, p. 194).

1. INTRODUÇÃO

Em 1980, quando Pedro Almodóvar estreia com seu primeiro longa, *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), a Espanha já vivia o frenético encanto de liberdade, e seu cinema conseguia cultivar a juventude com coragem para atacar as principais instituições moralistas do mundo, a igreja católica e a família, além de trazer o marginalizado ao centro e ostentar assuntos como a sexualidade humana, que se expressa em erotismo, ternura, afetividade, mas que convive indelevelmente com a prevenção contra o HIV e outras doenças sexualmente transmissíveis, o direito à maternidade, os novos conceitos familiares, as relações de gênero, a conquista do espaço feminino, entre outros. Almodóvar ganhou o gosto popular e teve uma recepção ferrenha da crítica internacional com *Matador* (1986) *A lei do desejo* (*La ley del deseo*, 1987) e a culminante avaliação positiva com *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (*Mujeres al borde de um ataque de nervios*, 1988), filme que conquistou prêmios e indicações importantes. Porém, antes da epidemia Almodóvar e suas pulsões fervilhantes se tornarem conhecidas de todo o mundo, as gerações anteriores na Espanha e no cinema espanhol lutaram para fortalecer uma cultura que pudesse produzir novas levas de artistas.

No tocante ao cinema, a ditadura de Francisco Franco, que durou de 1936 a 1975, produziu efeitos muito nocivos, o que sempre provocou reações nos cineastas, mas nada comparado ao que a geração em atividade nos anos de 1950 começou a viver, organizada em torno de revistas especializadas, denunciando a situação precária do cinema nacional e organizando encontros e debates. O obscurantismo que se combatia era agravado pelo exílio de um dos maiores autores do cinema, Luis Buñuel (1900-1983), que foi expulso do país pelo regime e, entretanto, nunca esteve tão ligado às raízes espanholas como nesse período, fase em que o diretor dividiu-se entre México e França, de onde emergiram seus principais trabalhos, sedimentando o sexo e a religião como temas principais, sempre fidedignos às suas matrizes hispânicas e à alma do povo espanhol (Mello, 2008, p. 109).

A partir do ponto de inflexão para o cinema espanhol, com o final da ditadura, surgem nomes importantes como Carlos Saura e Victor Erice. Entre 1967 e 1979, Saura filmou com a capacidade de combinar o drama familiar e a denúncia política, quando “as opressivas mansões (...) são metáforas claras da Espanha de Franco, mas os dramas humanos ali encenados

transcendem o mero aspecto alegórico" (Mello, 2008, p. 111). Nos anos já democráticos de 1980, Saura muda a direção de seu cinema ao realizar uma trilogia de filmes dedicada à dança flamenca e, ao voltar aos temas políticos na década de 1990, sua filmografia não possui o mesmo vigor de antes.

Nessa época, Pedro Almodóvar preencheu o vazio deixado por Luis Buñuel desde sua morte em 1983 e se afirmou como o grande cineasta espanhol contemporâneo, que também desfruta dos resultados do processo de abertura cultural e desenvolvimento da indústria cinematográfica, cujos resultados primeiros são a conquista de um Oscar de melhor filme estrangeiro (para o filme *Volver a empezar*, realizado em 1982 por José Luis Garcí), a fundação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Espanha, a criação do prêmio Goya e, já atravessando os anos 2000, a conquista de mais três prêmios Oscar de filme estrangeiro, ascensão cujos fatos são atestados pela competência de uma cinematografia firme em termos de mercado e de penetração em diferentes públicos.

Almodóvar se destaca no panorama atual como um legítimo sucessor da vertente mais transgressora da sétima arte. Ele mesmo traça um elo direto entre Carne trêmula (*Carne trêmula*, 1997) e Ensaio de um crime (*Ensayo de un crimen*, 1955), de Buñuel — título citado em uma sequência de Carne trêmula e evocado em diversas passagens do longa. Essa aproximação se constrói, sobretudo, pelas similaridades nas situações que conduzem os protagonistas à prática de delitos. Em Ensaio de um crime, Archibaldo (interpretado por Ernesto Alonso) é movido por uma caixinha de música; já em Carne trêmula, Victor (vivido por Liberto Rabal) age sob o peso de uma existência marginalizada. A temática da culpa atravessa ambas as tramas, assim como a sensação de destino inevitável — traço marcante da estética buñueliana que também se manifesta nos trabalhos de Almodóvar. Um elemento simbólico que une as duas narrativas é a perna: no filme de Buñuel, representada por um manequim; no de Almodóvar, pela imobilidade dos membros inferiores de David (Javier Bardem).

No entanto, é importante notar que, embora Buñuel trate do desejo e das pulsões, esses elementos em sua obra são geralmente apresentados como inacessíveis e inalcançáveis. Já nos filmes de Almodóvar, os personagens perseguem intensamente o prazer, muitas vezes ultrapassando limites morais e sociais. Suas tramas complexas revelam figuras que criam sua própria moralidade, reinventam o conceito de autenticidade e rejeitam qualquer forma de austeridade, especialmente no campo sexual.

Carne trêmula dá início ao que ficou conhecido como trilogia melodramática de Almodóvar, que terá sequência com *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999) e *Fale com ela* (*Hable con ella*, 2002) (Mello, 2008, p. 113). O filme seguinte à trilogia, *Má educação* (*La mala educación*, 2004) pode ser considerado uma obra-chave na filmografia almodovariana, pois ainda integra o conjunto anterior, como um réquiem – assim como *A flor do meu segredo* (*La flor de mi secreto*, 1995) integraria a trilogia como introito – disposto a utilizar a influência de Luis Buñuel tanto no tocante à forma, numa trama cuja narrativa se apresenta em espiral, como no conteúdo, com enredo que ataca a Igreja católica². Nesse sentido, o momento de transição entre os anos de 1990 e 2000 é decisivo na obra de Almodóvar para a superação de suas influências – o cinema noir, o gênero policial e, sobretudo, o mestre do surrealismo – e para a presença do melodrama como terreno frutífero nas tramas cujas histórias se tornam bem mais atrativas para o espectador.

Vale lembrar que, na oportuna definição de Peter Brooks (1995), o melodrama é um modo de dramatização intensificada, inextricavelmente ligado ao esforço do romance moderno de significar, de se impor em meio aos gêneros já afirmados na tradição literária, como a poesia e o teatro. Pois foi justamente no romance que o melodrama, originado na tradição popular da pantomima e desenvolvido na tradição teatral, encontrou um terreno bastante fértil, desde o século XVIII e, especialmente, durante o século XIX. As conotações da palavra “melodrama” parecem ser conhecidas de modo similar em algumas culturas, por exemplo, quando lembramos da força do sentimentalismo, da polarização e esquematização moral, dos estados extremos de existência, da vilania descarada, da perseguição aos bons, da recompensa final à virtude, das expressões extravagantes, das tramas sombrias, do suspense, das reviravoltas de tirar o fôlego (Brooks, 1995, p. 11-12). Para Brooks, a novidade ou a contribuição de certos escritores foi a “imaginação melodramática” de Honoré de Balzac e de Henry James, capaz de combinar as categorias de novel e romance (tomando o sentido dos termos em inglês, ou seja, “romance” enquanto gênero literário e “romance” ou “romântico” como representação de sentimentos ou ações amorosas) aproveitando do primeiro a vida de pessoas comuns como matéria e, do segundo, as peripécias da trama (Brooks, 1995, p. 30).

² Além disso, *Má educação* possui elementos que estabelecem relações com todas as “fases”, todos os “ciclos” da filmografia de Almodóvar (que dialogam com o experimentalismo, o perfeccionismo formal, a preocupação social, a memória e a introspecção), sendo, portanto, um filme de ruptura e, ao mesmo tempo, uma obra de forte ligação com a própria história do cineasta.

2. DESENVOLVIMENTO

Parte-se do princípio de que uma produção audiovisual não tem como objetivo justificar a obra literária que a inspira. Em vez disso, pode funcionar como complemento, resposta, diálogo, releitura ou crítica. A partir de um olhar atento às especificidades de cada linguagem, as conexões entre literatura e cinema são exploradas por meio dos elementos narrativos, destacando-se as interpretações construídas pelo diretor, que traz sua bagagem como leitor e espectador para a criação. Com essa perspectiva ampliada, é possível observar como narradores, personagens, temporalidades, cenários e tramas se reorganizam na transposição dos gêneros literários para o campo audiovisual.

Em seu décimo segundo longa-metragem, Pedro Almodóvar reinventa sua abordagem de roteiro ao se inspirar, pela primeira vez, em um romance para dar forma a um filme e alimentar sua imaginação criativa. *Carne trêmula* nasce a partir do primeiro capítulo do thriller policial homônimo, publicado em 1986 pela escritora inglesa Ruth Rendell³. No romance, a trama se desenrola a partir da história de um estuprador que, após agredir uma mulher, tenta fugir. No entanto, é denunciado por uma vizinha e, ao ouvir a sirene da polícia, invade outra casa, fazendo uma segunda vítima de refém. Durante a negociação, um dos policiais envolvidos acaba sendo baleado nas costas, o que o deixa paralisado. Dez anos depois, o agressor é libertado por bom comportamento e, em sua tentativa de reintegração à sociedade, retorna à vida do policial ferido, buscando uma reaproximação marcada por atos cruéis e perturbadores.

O romance mergulha na mente de um psicopata com grande profundidade, em parte graças ao uso preciso do discurso indireto livre. A narrativa, embora improvável, é envolvente e sedutora, conduzindo o leitor a analisar minuciosamente a lógica distorcida por trás de ações desumanas e atitudes insanas.

³ Ruth Rendell (1930-2015) foi uma escritora inglesa de fama mundial, escreveu mais de 50 romances policiais, traduzidos para mais de 25 idiomas, além de sua série de detetives com o inspetor Reg Wexford (que surgiu em seu primeiro romance, *Doon with Death*, em 1964). Costumava explorar a marginalidade de seus personagens, tanto no quesito de coletividade como de sanidade, e ainda como o corpo social lida com esses indivíduos e os anula perante a própria existência. Além de tratar de todas as questões de classe e exclusão, alguns de seus romances também lidaram com temas como racismo e preconceito. Por mais que seja uma escritora de ficção criminal, Ruth trabalha com uma literatura mais psicológica, traz os chamados “tipos” e mapeia uma solução sempre pensando na sua relação com o mundo exterior. Como o jovem lindo e cruel, o marido possessivo, o psicopata sedutor, as pessoas que fogem de seus destinos, todos vivendo indiferentes à moral, e sem a menor possibilidade de uma solução, ou de um final feliz. Na década de 1980 Rendell foi a responsável pela criação de seu pseudônimo Bárbara Vine que, igualmente à sua criadora, foi para o mundo da literatura policial, porém com aspectos de escrita mais simples e com um viés mais voltado a entender os medos, anseios, angústias de cada um de seus personagens, sempre explorando a dualidade e enaltecedo o lado emocional.

A obra Carne trêmula (Live flesh) revela os acontecimentos sem se deter nas motivações pretéritas das personagens, permitindo que o eixo narrativo, habilmente arquitetado, conduza o leitor pelas ações que se desenrolam no presente da trama. Assim, ainda que inserida nas convenções do gênero policial, a narrativa literária concebida por Ruth Rendell instiga a curiosidade do leitor, despertando suas emoções em relação às personagens, até que os fragmentos do discurso indireto livre oferecem, pouco a pouco, as nuances e contextualizações necessárias à compreensão mais profunda da história.

- Você deve estar de brincadeira – disse Fleetwood.
- Não vai ser nenhuma brincadeira para ela se você não me der essa garantia. Está enxergando arma, não está? Fleetwood não respondeu.
- Tem uma hora para decidir. Daí, vou descarregar a arma nela.
- Isso será assassinato. A sentença inevitável para assassinato é prisão perpétua.

A voz, que era profunda e grave, mas ainda assim sem graça, assumiu tom de frieza; Fletwood ficou com a impressão de que aquele tom não era muito usado, ou era usado com parcimônia. Falava de coisas terríveis com indiferença.

- Não vou matá-la. Vou atirar nas costas, na base da coluna.
- Fletwood não teceu comentários sobre isso. O que poderia dizer? Aquela ameaça só poderia provocar uma condenação moralista ou uma reprimenda chocada. Virou-se para trás, por ter notado com o canto do olho a aproximação de um carro conhecido, mas o engolir em seco da multidão, uma espécie de respiração preocupada, fez com que ele voltasse a erguer os olhos para a janela. A moça, Rosemary Stanley, tinha sido empurrada pelo quadrado vazio em que não havia mais vidro, e ele a segurava ali, em uma pose que sugeria um escravo em exposição numa feira livre. Seus braços estavam presos por outros braços nas costas, e a cabeça pendia para a frente. Uma mão agarrou seu cabelo comprido e puxou a cabeça para trás... (Rendell, 2011, p.11-12).

Fernanda Massi (2011) afirma que esse tipo de literatura se constrói a partir de dois sujeitos centrais: o "sujeito criminoso" e o "sujeito detetive". A narrativa percorre dois caminhos distintos, que acabam se cruzando e levando a trama ao seu ponto máximo de tensão. Essa estrutura está presente tanto no romance policial clássico — que acompanha a investigação do detetive em busca da identidade do criminoso — quanto no thriller, em que a identidade do criminoso já é conhecida, e o foco se volta para a incerteza sobre sua captura e os métodos empregados pela polícia ou pelo investigador:

Temos dois tipos de sanções, a cognitiva e a pragmática. Aquela é o reconhecimento por um sujeito de que a performance de fato ocorreu. Em muitos textos, essa fase é muito importante, porque é nela que essas mentiras são desmascaradas, os segredos são desvelados etc. A sanção pragmática pode ou não ocorrer. Pode ser um prêmio ou um castigo. Na chamada narrativa conservadora, porque têm a finalidade de reiterar os valores colocados na fase de manipulação, os bons são premiados e os maus castigados (Fiorin apud Massi, 2011, p.26).

O detetive é uma das figuras centrais da narrativa policial, e seu percurso dentro da trama precisa se distinguir claramente do trajeto seguido pelo criminoso. Essa diferença é nomeada por Fernanda Massi como “percurso de manipulação” e “percurso de performance”. A manipulação corresponde ao motivo que leva o criminoso a escolher suas vítimas e os métodos para cometer o crime, construindo, assim, a base da trama, além de evidenciar as motivações que o impulsionaram à infração. Já o percurso de performance refere-se à execução do crime em si: a forma como a vítima é assassinada, a escolha dos locais, as consequências dos atos para a cidade e o corpo social, assim como os relatos e testemunhos que ajudam a delinear a figura do transgressor e a compor um desfecho envolvente e bem amarrado.

Pedro Almodóvar apropria-se dessas estruturas típicas do romance policial, ao mesmo tempo em que subverte modelos tradicionais, mergulhando nos mecanismos do desejo e desconstruindo padrões estabelecidos. Do thriller, ele traz a estética imagética — a noite, as armas, a luta — o filme *Carne trêmula*, inicia com policiais como arquétipos, mas, ao longo da narrativa, os revela como pessoas comuns, expondo suas fragilidades e permitindo ao espectador um mergulho íntimo em suas imperfeições mais profundas.

Em entrevista concedida ao Strauss (2008), ao ser questionado sobre seu apreço por romances policiais — especialmente pelas obras de Ruth Rendell —, Almodóvar afirma se encantar com a maneira como a autora mantém o leitor em constante tensão. No entanto, ressalta que o cinema dificilmente consegue encadear uma história da mesma forma, sem revelar ao espectador o processo por trás da trama. Além disso, aponta que há, no cinema, uma preocupação muito maior com o desenvolvimento das personagens. Para ele, o poder de sugestão se torna algo delicado quando é necessário traduzir a narrativa literária em imagens.

Durante o processo de escrita do roteiro, Almodóvar revela que, ao se debruçar sobre o capítulo inicial, pensou a cena como um gesto voyeurístico — recurso que já havia explorado anteriormente em *Kika* (1993). Nesse filme, a abertura apresenta um dos principais símbolos da espionagem: o buraco da fechadura. A imagem, carregada de significados, escancara ao espectador que o voyeurismo será elemento central no desfecho da trama. O tema é explorado de diferentes formas, inclusive por meio de manifestações da psicopatologia sexual, como o fetiche de Rámon (interpretado por Álex Casanovas) por registros fotográficos — prática que ultrapassa os limites de seu trabalho profissional e se vincula ao erotismo.

Levado ao extremo, esse voyeurismo é intensificado pelo programa de televisão de Andréa Caracortada (Victoria Abril), responsável por transmitir o estupro de Kika (Verónica Forqué).

Ao transformar um momento de violência íntima em espetáculo midiático, o filme evidencia o prazer coletivo em invadir a privacidade alheia. Essa invasão é apresentada com certa sutileza, mas revela as fronteiras escorregadias entre o público e o privado na contemporaneidade, banalizando e padronizando a exposição de corpos e traumas. A presença de um ator pornô, Pablo (interpretado por Santiago Lajusticia), na dramatização do ato, reforça esse processo de espetacularização da violência.

Dando continuidade à sua explicação sobre as fontes que inspiraram *Carne trêmula*, Almodóvar revela detalhes de seu processo criativo, ressaltando que, embora a obra de Ruth Rendell tenha despertado seu interesse, havia nela lacunas e questões deixadas em aberto — ou até rejeitadas pela autora — que o instigaram a reinterpretá-las. Um exemplo marcante é o desaparecimento da jovem feita refém: após ter destaque logo no início do romance, a personagem deixa de ser explorada, mesmo já tendo conquistado espaço suficiente para um maior desenvolvimento.

Outro ponto que chamou sua atenção foi a decisão do superior do jovem policial, que o ordena a invadir a cena do crime e negociar com o sequestrador, em vez de assumir a responsabilidade ele próprio — mesmo sendo mais velho e experiente. Para Almodóvar, essas “pontas soltas” não são falhas, mas sim brechas narrativas que o desafiaram a imaginar outras possibilidades de construção e aprofundamento dramático, dando origem à sua própria abordagem cinematográfica dos fatos.

A partir desses questionamentos, Almodóvar constrói a sequência ideal de eventos para seu roteiro, partindo do mote central criado por Rendell, mas reelaborando destinos e tornando as relações entre os personagens significativamente mais complexas. O ponto de partida do enredo permanece o mesmo: dois policiais tentam prender o jovem Víctor após uma tentativa de estupro; durante a ação, um disparo acidental fere um dos policiais, deixando-o paraplégico. Anos depois, Víctor sai da prisão e reencontra sua suposta vítima.

Almodóvar, no entanto, entrelaça os personagens de forma muito mais profunda. O jovem policial David (interpretado por Javier Bardem) poderia estar envolvido em um caso amoroso com Clara (Ángela Molina), esposa de seu superior, Sancho (José Sancho). Esse possível envolvimento explicaria a atitude negligente de Sancho, que, diante da situação crítica, teria preferido preservar-se em vez de agir, mesmo sendo o mais experiente. Outro ponto crucial na releitura do diretor é o destaque dado à personagem Elena (Francesca Neri). Almodóvar faz com que Víctor (Liberto Rabal) já a conheça antes da tragédia, o que atribui mais densidade à

figura feminina, sobretudo porque sua sobrevivência resulta na ruína de dois homens: David, que passará a depender de uma cadeira de rodas, e Víctor, que passará anos encarcerado.

É possível pensar que Elena carrega um sentimento de culpa, ainda que disfarçado. Seu casamento com David pode ser interpretado tanto como um gesto de gratidão quanto como uma tentativa de compensação, ou mesmo como uma forma inconsciente de mascarar essa culpa. O roteiro almodovariano, marcado por um estilo multifacetado, se abre em múltiplas direções — para dentro, revelando os conflitos íntimos dos personagens, e para fora, permitindo uma ampla gama de interpretações, especialmente quando se analisam os dois percursos centrais da narrativa.

Na direção interior — isto é, ao observarmos o emaranhado de relações entre as personagens —, é como se a bala que atinge David ricocheteasse diversas vezes ao longo do enredo. Talvez essa seja a imagem mais precisa para traduzir a complexidade da trama: um único disparo que reverbera, modificando vidas, trajetórias e afetos. Em um plano narrativo mais amplo, o filme continua sendo, essencialmente, a história de Víctor. No entanto, à medida que a narrativa avança, o panorama se expande — como um brinquedo que, guardado numa caixa aparentemente pequena, surpreende ao revelar proporções coloridas que saltam para fora. A fábula construída por Almodóvar é hábil ao mostrar que os ecos do franquismo ainda ressoam; o passado recente da Espanha permanece presente, mesmo que disfarçado sob o manto da reconstrução democrática.

Almodóvar revela, em entrevista a Strauss (2008, p. 154), que os dois partos retratados no filme têm grande valor simbólico para ele. Víctor nasce em uma cidade abatida pelo medo — como indicam os intertítulos na abertura, que situam o país sob estado de exceção⁴. Já seu filho nasce na mesma Madri, anos depois, em um tempo marcado por liberdade, alegria e movimento. Esse contraste insere uma nota de otimismo em uma narrativa que, por vezes, tende à tragédia. O nascimento do filho atua como uma lufada de ar fresco, oferecendo um respiro libertador dentro da tensão dramática.

⁴ No mesmo plano de intertítulo onde se lê, em letras maiúsculas, “O estado de exceção é declarado em todo o território nacional”, o enunciado prossegue, em fonte menor: “A defesa da paz, o progresso da Espanha e os direitos dos espanhóis obrigam o governo a interromper os dispositivos de imunidade que garantem a liberdade de expressão, de residência, de reunião e de associação, além do artigo 18, que assegura que nenhum cidadão pode ser preso, salvo nos casos e formas previstos em lei”. Termos como “suspender”, “liberdade de expressão”, “liberdade de reunião”, “liberdade de associação” e “ser detido” aparecem em vermelho e com efeito intermitente, ressaltando a revogação das garantias civis.

Ao se referir explicitamente a um período controlado por um regime totalitário, o filme não apenas expurga o mal-estar resultante do fechamento da narrativa, mas também historiciza a cidade de Madri, ambientando a trama com uma mistura de elementos policiacos e melodramáticos. A obra prioriza a comparação entre os períodos, destacando a liberdade e a abertura de comportamentos que se desdobram com a Movida madrileña⁵. Embora o próprio cineasta perceba esse movimento como esgotado, ele continua a representar um forte símbolo da superação dos efeitos do período repressivo.

O franquismo se manifesta de forma impactante nas memórias dos espanhóis, especialmente ao retratar o estado de exceção. No início do filme, vemos uma cidade vazia e sombria, onde o medo se esconde nas casas. O contraste com o final é evidente: um Natal iluminado, ruas cheias de vida e pessoas assistindo ao jogo da seleção de futebol. Esse contraste reflete não apenas a mudança visível da cidade, mas também a transição de um país marcado pela opressão para outro que começa a viver a democracia. Em uma conversa com seu filho, enquanto se dirigem à maternidade, Víctor explica que o bebê é muito sortudo por nascer em tempos de democracia. Ele destaca que o medo não faz mais parte da vida cotidiana dos espanhóis e que a cidade, antes silenciada, agora pulsa de vida. No entanto, ele também faz questão de lembrar que essa memória histórica não será facilmente apagada: a tragédia vivida durante o regime não desaparece com a liberdade, e a angústia, embora mais tênue, ainda está presente e é familiar.

Tomando um núcleo menor como ponto de observação, a transcrição do episódio-chave que define os destinos das cinco personagens principais (Víctor, David, Elena, Sancho e Clara) expõe as motivações de cada uma delas. No primeiro capítulo do romance de Ruth Rendell, encontramos um jovem garoto estuprador ameaçando sua vítima, uma mulher também jovem com um revólver, uma vizinha que chama a polícia, e uma dupla de policiais de idades

⁵ A *Movida madrileña* foi catalisadora de uma explosão criativa que marcou profundamente a cena cultural de Madri e da Espanha. Novas perspectivas despontaram na música, na moda, nas artes visuais, na fotografia, no cinema e no mercado editorial, refletindo os ventos de mudança trazidos pelo recém-instituído regime democrático. O movimento se firmou justamente nos campos antes reprimidos pela censura, transformando a liberação de desejos até então contidos em princípio norteador. Mais do que manifestação artística, a Movida simbolizou a consolidação da normalização política e a incorporação definitiva de novas forças sociais, entre elas os interesses comerciais, que rapidamente transformaram o fenômeno em produto cultural acessível e consumido em larga escala. O que começou como contestação tornou-se modelo de conduta, agregando estilos diversos e ditando os rumos da produção simbólica no país. O desgaste e as contradições do processo emergem em obras como *Que fiz eu para merecer isto?* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984), de Pedro Almodóvar, onde o desencanto ganha forma. Ainda assim, a mitologia da Movida persiste. Ao longo dos anos 1980, surgiram diversos submovimentos protagonizados por juventudes mais engajadas, abertamente plurais, desafiando convenções e dando visibilidade àquilo que antes existia à margem, nos espaços clandestinos.

diferentes. O policial mais velho incita o parceiro a confrontar o estuprador, argumentando que a arma levantada pelo garoto deveria ser falsa. Entre os elementos que se entrelaçam nesse capítulo de abertura, ainda está a bala que atinge o policial mais jovem nas costas, deixando-o paraplégico.

Embora todos esses elementos sejam incorporados ao filme, há uma diferença significativa em relação ao romance. Enquanto a obra de Rendell se limita a levantar os fatos, sem explorar profundamente as motivações dos personagens, o filme de Almodóvar vai além, investigando essas motivações — especialmente as do policial mais velho, que deseja eliminar seu parceiro por este ter se tornado amante de sua esposa. A moça, protagonista involuntária de um evento trágico, acaba arruinando a vida de dois homens: a do garoto, que vai para a cadeia, e a do policial mais jovem, que se vê condenado à cadeira de rodas.

A partir do romance, o filme elabora suas próprias formas narrativas. Assim, a moça que não mais aparece no livro participa da trama do filme de modo decisivo. Além disso, desenvolve um complexo de culpa que parece vampirizá-la, impressão condizente com a escolha da atriz Francesca Neri para o papel de Elena, com sua palidez, coerente com uma poética visual elaborada de modo a escoar cromatismos, geometrias, *mise en abyme* icônico.

Após a abertura em torno do nascimento de Victor, o filme suprime um período de vinte anos para vincular a trama ao que se segue no romance, com o objetivo de apresentar os personagens numa Madri diferente, marcando a ligação com uma canção, *Ay! mi perro* (Ai! meu cachorro) na voz de Niña de Antequera, ponte sonora diretamente relacionada à lacuna entre o antigo regime (a voz do noticiário que conta o nascimento de Victor no ônibus) e a seção contemporânea do filme. Mesmo quando a música aparece como som extradiegético, as letras parecem penetrar na diegese.

Das declarações de Almodóvar sobre o filme, podemos extrair a seguinte afirmação: “Tudo vem, portanto, do romance, mas tudo se transforma em outra coisa” (Strauss, 2008, p.196). Estamos, assim, no limite da interação artística, um campo estudado por diversos teóricos. Em 1959, Roman Jakobson (2007) tratava da tradução intersemiótica ou transmutação, ao abordar a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Nesse contexto, podemos afirmar que, na década de 1980, Julio Plaza (2008) expandiu a teoria da tradução para além da esfera verbal, buscando aplicar suas especificidades a outros sistemas semióticos.

A tradução intersemiótica se destaca como uma prática crítico-criativa, uma espécie de metacriação: uma transcrição de formas dentro de sua historicidade. Com as valiosas contribuições de Haroldo de Campos (2015) para o nosso campo teórico, foi possível compreender a relação entre as diversas textualidades sem a necessidade de restituir a "verdade" ou a literalidade de uma obra original. O resultado de uma transcrição, portanto, não é a simples cópia, mas o surgimento de uma nova obra, com suas próprias características e significados.

No campo das relações entre cinema e a tradição do romance, desde o realismo de Gustave Flaubert até os narradores infiéis, as reflexões teóricas de Robert Stam (2008) se fundamentam, em grande parte, na intertextualidade e na possibilidade de múltiplas formas de interação entre os meios e os suportes nos quais a ficção é apresentada. Nesse contexto, o vínculo entre cinema e literatura é visto como pertencente a campos culturais distintos. Assim, a obra audiovisual não apenas responde a questões originalmente levantadas em seu próprio campo, mas também dialoga com a sociedade e outros campos culturais, à medida que se conecta a novos suportes e formas de expressão.

Em *Carne trêmula*, podemos observar como fator de recriação a autonomia moral das personagens masculinas, que são retratadas a partir de um ponto de vista próprio. Esses personagens se constroem na insegurança, no medo da perda, nas relações amorosas, e em uma linguagem que permeia um mundo masculinizado, sem, no entanto, glorificar ou enaltecer a masculinidade. O filme vai muito além do clichê do "mocinho" que casa com a "mocinha" no final e do vilão que fica sozinho. As máscaras desses personagens se moldam ao longo do enredo. Inicialmente, o espectador pode torcer pelo amor entre David e Elena, mas logo vemos que David também pode se transformar em um assassino, assim como Sancho, motivado pela mesma razão: defender o que lhe resta, aquilo que o constitui como sujeito. Por outro lado, Victor, que à primeira vista parece ser alguém sem ídole e extremamente possessivo, se revela uma personagem muito frágil e amorosa. Sua natureza marginalizada, fruto de uma infância difícil e do fato de ser filho de uma prostituta sem recursos ou meios de ascender na vida, explica em grande parte sua complexidade.

A virilidade também se dissolve como uma identidade fundamentalmente masculina, sendo colocada em contraste com a relação de poder versus impotência. Ao apontar o revólver, Sancho mira diretamente o órgão de Victor, e este, ao lembrar-se da noite com Elena, evoca a imagem de sua boca vermelha e o cigarro como objeto fálico entre seus lábios, criando uma associação

direta com o ato que ambos viveram na noite anterior. Quando David vai até a casa de Victor para tirar satisfação sobre o cemitério, ele soca o pênis de Victor, como se aquele órgão fosse a única coisa capaz de "tirar" Elena dele. Por sua vez, Victor enaltece sua virilidade ao realizar flexões que, na verdade, mais se assemelham a um ato sexual. Essas cenas carregam uma carga simbólica que exige do espectador o esforço de concluir o sentido por trás delas.

Já as personagens femininas não se destacam numa convergência feminina, como se podia enxergar nos longas anteriores. São mulheres exaustas, mulheres que não veem mais motivos para se unir, são solitárias, órfãs, infelizes no amor e reféns de uma solidão recorrente. Se tornam mães adotivas como uma premissa de uma "falsa felicidade", Elena com o seu trabalho na casa de assistência às crianças e Clara com o jovem Victor. Almodóvar cria uma espécie de mãe "idealizada", se esse conceito de ser mãe não fosse tão enfasiado de preceitos morais e religiosos, pois até os prazeres carnais são ensinados por ela. Clara, em uma suposta relação incestuosa, desempenha totalmente a iniciação à vida, formando os homens com identidades atravessadas pela imposição de virilidade diante da ameaçadora impotência.

Tendo como eixo a abordagem crítica dos estudos contemporâneos sobre linguagem audiovisual — especialmente as análises comparatistas voltadas à investigação de obras que dialogam com fontes literárias —, este artigo parte do pressuposto de que o debate acerca das interações entre literatura e audiovisual pode ser expandido para diversas vertentes dentro das pesquisas literárias e cinematográficas. A vertente mais tradicional, já superada por relevantes estudos comparatistas, concentrava-se de forma excessiva na transposição direta da literatura para o cinema, focalizando na leitura oferecida pelo cineasta, mas exigindo, ao mesmo tempo, uma fidelidade estrita ao texto original. Ismail Xavier (2003) critica tais excessos, destacando os deslocamentos culturais inevitáveis que surgem no diálogo entre diferentes manifestações artísticas, sejam elas adaptações ou não. Diante da crescente interação entre mídias na contemporaneidade, torna-se inviável desconsiderar uma obra audiovisual como uma interpretação autônoma da literatura, com possibilidades de inversão de efeitos, ressignificação de valores e reconfiguração da experiência dos personagens. (Xavier, 2003, p. 61).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessas considerações, este artigo parte do pressuposto de que Carne trêmula, aqui também abordado como fruto de uma transcrição, estabelece um diálogo tanto com o romance que o inspira quanto com seu próprio contexto histórico e estético. Nessa espécie de atualização voltada às demandas formais e culturais do audiovisual, a obra incorpora múltiplas referências

artísticas para construir uma leitura que revisita tradições ao mesmo tempo em que intervém nos processos culturais contemporâneos.

Para compreender tais movimentos, recorre-se à análise imanente, capaz de elucidar os recursos com os quais o cineasta busca alcançar uma tonalidade, atmosfera e ritmo condizentes com sua proposta interpretativa e estilística. Além dessas equivalências formais, interessa-nos as singularidades da autoria — no escopo do que se convencionou chamar de 'cinema de autor' —, assim como as referências culturais mobilizadas pelo diretor. Esses elementos nos conduzem à investigação do estilo sob a perspectiva teórica adotada neste artigo, com especial atenção à dimensão menos consensual do debate: as transformações de enredo, estrutura narrativa e ponto de vista.

Como observa Ismail Xavier, tais modificações “se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções” (2003, p. 64).

Neste longa, Almodóvar evoca de maneira explícita a Espanha de Franco, apresentando um perfil socialmente marginalizado, mesclando o cômico e o trágico, e abordando a maternidade com uma ousadia notável. Além disso, ele insinua o nascimento de uma nova democracia para a sociedade, comparando-o à importância do nascimento de Jesus Cristo para o Cristianismo. Trata-se de um trabalho que remonta aos primeiros momentos da carreira artística de Almodóvar, no qual se pode perceber uma fragmentação narrativa, o uso habilidoso de recursos metalingüísticos e uma representação da multiplicidade que define o seu cinema, de forma ampla e admirável.

Diante disso, ampliar o estudo de Carne trêmula pode demonstrar que o elemento filmico não é, necessariamente, subordinado nem parasitário ao texto original (Stam, 2008, p. 22). Pelo contrário, ele pode se manifestar de diferentes formas, explorando novos recursos visuais e experimentando diversas estéticas. Assim, a obra de Almodóvar se configura como um paralelismo dinâmico e reconhece a ética libertária como sua principal aliada.

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema. Uma Introdução.** Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp, 2014.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination.** 2. ed. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- CAMPOS, Haroldo. de. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Urdidura de sigilos: Ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. 2. ed. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.
- EGYPTO, Antonio Carlos. **Sexualidade e Transgressão no Cinema de Pedro Almodóvar**. São Paulo: Amarante Editorial, 2014.
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. In: Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- MELLO, Marcus. **Gaspacho para todos: notas sobre o cinema espanhol contemporâneo**. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas: Papirus, 2008, p. 107-120.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- RENDELL, Ruth. **Carne trêmula**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie- Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalvez. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- STRAUSS, Fredéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo, SENAC, 2003, p. 61- 89.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.