aniki
Revista Portuguesa da Imagem em Movimento
Portuguese Journal of the Moving Image

Criar nos Silêncios. Uma entrevista com Assumpta Serna

Josep Lambies

Universitat Pompeu Fabra, Espanha
josep.lambies@upf.edu
https://orcid.org/0000-0002-8260-7484

Gonzalo de Lucas

Universitat Pompeu Fabra, Espanha
gonzalo.delucas@upf.edu
https://orcid.org/0000-0002-5327-6049

Albert Elduque

Universitat Pompeu Fabra, Espanha
albert.elduque@upf.edu
https://orcid.org/0000-0002-5194-4525

RESUMO Nesta entrevista, Assumpta Serna reflete sobre a sua experiência como atriz na indústria cinematográfica espanhola, desde a sua estreia no final dos anos 70 até 1986, nos anos da transição democrática. Serna partilha as dificuldades de diálogo criativo com cineastas como Carlos Saura e Pedro Almodóvar, e como encontrou nos gestos e nas formas de expressão, através do *close-up* ou do olhar, o pensamento e o desejo feminino ativo das suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE Assumpta Serna; star studies; desejo feminino; transição democrática espanhola

A entrevista foi realizada em regime presencial a 28 de outubro de 2024, na Universitat Pompeu Fabra, em Barcelona. O registo áudio foi transcrito por Josep Lambies, Gonzalo de Lucas e Albert Elduqe. A transcrição foi traduzida para língua portuguesa por Paulo Cunha.

Esta entrevista pode ser ouvida, na íntegra e em língua espanhola, no canal oficial da *Aniki* no *Spotify*, no seguinte link: https://open.spotify.com/episode/5InLDggj9hnohjuOHF7qMf?si=Q4z8Cc8hR3G9Q8NRq56sUw

Aniki vol. 12, n. 1 (2025): 155-179 | ISSN 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v12n1.1121
Publicado pela AIM com o apoio do IHC, NOVA-FCSH. Financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020. © Autor(es).

Durante o processo de preparação e edição do dossier temático "Actrices y personajes femeninos en las transiciones democráticas", publicado neste número da *Aniki* (e que, por sua vez, se insere no projeto de investigação "Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices" do grupo CINEMA da Universitat Pompeu Fabra), organizámos um encontro com Assumpta Serna (Barcelona, 1957), uma atriz catalã que se estreou em 1978 com *La orgía* (*Orgy*, Francesc Bellmunt), e que consolidou o seu prestígio nos anos 80, durante os quais colaborou com cineastas como Carlos Saura e Pedro Almodóvar. A entrevista centrou-se em obras dessa primeira fase da sua carreira, que coincidiu com os anos da transição de Espanha para a democracia. Já tínhamos detetado, nas suas interpretações, alguns traços idiossincráticos da sua personalidade criativa, que se manifestam nas suas atitudes, gestos e olhares, todos eles reveladores de uma capacidade de autonomia e de controlo da imagem que gera. No decurso da entrevista, propusemos-lhe rever uma seleção de cenas de alguns filmes em que as suas personagens apresentam comportamentos pouco convencionais, preferencialmente pautados pela manifestação de um desejo feminino que se exprime de forma ativa e segundo regras próprias. O visionamento destes fragmentos levou a reflexões sobre as inércias de uma indústria ainda tomada pelo imaginário erótico do "destape" [1], sobre a forma como Serna entendia e lidava com os planos de nu, sobre o difícil diálogo criativo com alguns realizadores ou sobre as margens de liberdade criativa que podia encontrar nos silêncios do guião, quando terminava o texto que outros tinham escrito para ela, onde o seu rosto e os seus olhos podiam gerar ambiguidades, potenciais dúvidas ou pensamentos complexos.

Josep Lambies – Vamos começar pelo início da sua carreira no cinema, falando de *La orgía* (*Orgy*, Francesc Bellmunt, 1978). Será interessante discutir o contexto, como surgiu e a dinâmica dos atores no filme. Gostaríamos de começar por uma cena em particular, em que as personagens tiram a roupa pela primeira vez. É uma cena que denota uma grande naturalidade no gesto, na atitude. Estamos em 1978, foram os anos do "destape" no cinema espanhol, e, no entanto, estamos perante

[1] Nota de Tradução: Termo criado pelo jornalista Àngel Casas, cinema de "destape" denomina os filmes espanhóis produzidos entre 1974 e 1983, no final da ditadura franquista e na época da transição, que se destacavam mediaticamente por cenas com nus femininos.

algo que está muito longe da política padrão do "destape". É uma câmara que não funciona de acordo com a ideia de individualizar os corpos, de destacar certas partes da anatomia das diferentes personagens. Além disso, é uma cena coral, em que participam homens e mulheres, o que também está longe dos códigos do "destape" e do cinema erótico espanhol do final dos anos 70. Como é que se constrói a naturalidade de uma cena como esta?

Imagem 1 – *La orgía* (Bellmunt, 1978, edição Flixolé). Imagem retirada 00:42:54.

Assumpta Serna – Há muito tempo que não a via. Na cena, vê-se como é difícil despir-se. Normalmente, quando estamos num filme, temos de ter tudo controlado, porque em três segundos temos de nos despir, mas aqui o que custa é o que custa na vida real. Não se olha tanto para a beleza e é por isso que estou com uma meia num pé e não no outro.

A razão desta cena: estávamos no Instituto do Teatro, um espaço teoricamente mais livre do que outros, onde todos procuravam a expressão corporal, seguindo as diretrizes de escolas como Strasberg, ou com pessoas como Lluís Pasqual, que tinha estado na Alemanha. As influências eram muitas e o que se praticava no Instituto do Teatro, ou seja, as técnicas do século XIX, estava a ser adaptado a uma sociedade

que exigia muito mais. O que é que pedíamos? Bem, isso: naturalidade, autenticidade, não ser imposto por ninguém. Era a grande revolução da altura. Já tínhamos o Franco e não queríamos que ninguém nos dissesse o que tínhamos de fazer ou como tínhamos de o fazer. Estávamos a testar e a experimentar dentro da escola. E este filme surgiu de umas conversas engraçadas que todos tivemos sobre o que aconteceria numa orgia. Porque havia ali toda uma corrente a defender que, para fazer emergir o nosso eu interior, tínhamos de investigar quais eram os nossos limites e um deles era não ter vergonha, não ter pudor. Tratava-se de ter ou experimentar uma série de sensações que não teríamos se estivéssemos limitados. Mas para nós este filme sempre foi uma comédia, que foi criada com piadas e em bares.

No meu caso específico, havia um tema pendente baseado no facto de o pudor, para mim, significar uma incompreensão do que era a relação humana. Por outras palavras, esconder coisas era mentir. A ideia que eu tinha, e continuo a ter, é que as pessoas têm de ser o mais transparentes possível. Na cena vemos diferentes reações à nudez, mais ou menos naturais. Alguns de nós sentimos essa nudez como algo normal. E depois, se estivermos nus? Esse "e daí?", que era claro no contexto, foi destruído quando o filme foi distribuído. Em Madrid, por exemplo, foi visto como um filme de nudez, com os mesmos canais de distribuição de um filme de nudez. Quando se faz uma coisa por uma série de razões e depois a subvertem, não é apenas uma desilusão, mas uma lição. E isso, para mim, foi usar o aspeto mais baixo da nossa profissão, que é o exibicionismo, que também não se enquadrava de todo no que queríamos dizer no filme.

Albert Elduque – Esse mal-entendido que ocorreu em Madrid com *La orgía*, essa má interpretação do filme, aconteceu através da distribuição e no caso do público. Mas entre os seus colegas de profissão com quem pôde falar (cineastas, outros atores, atrizes...), como é que o filme foi recebido? Como é que foi visto?

AS – É interessante. Nessa altura estávamos na Assembleia dos Trabalhadores do Espetáculo, que era muito de esquerda. Esse era um assunto pendente que eu tinha a nível familiar: o meu pai era muito conservador e queria uma série de coisas contra as quais eu lutava. Mas descobri que alguns dos meus colegas estavam afetados por esta ideia consumista de que podemos ganhar dinheiro com o corpo humano, que se houver nudez, as pessoas virão mais. Queríamos fazer um teatro diferente e fizemos muitas excentricidades para dizer coisas diferentes com a nossa maneira de fazer as coisas, mas ainda havia estes resíduos,

talvez de machismo, ou de tirar partido do mais primitivo. Uma vez estávamos a fazer uma peça em que eu não representava, mas ajudava em tudo, porque éramos uma espécie de família e estávamos a trabalhar com a ideia de que juntos poderíamos fazer melhor, e o Damià Barbany e o Mario Gas vieram e disseram-me: "Reparámos que tens o rabo mais empinado da assembleia, gostaríamos que aparecesses neste cartaz". E eu disse: "Mas eu não estou na peça". Foi uma daquelas traições horríveis das pessoas que estavam ao meu lado, porque eu não percebia como é que elas não conseguiam ver o que eu via. E isso foi muito difícil de digerir para mim. Tentei procurar outros espaços fora da Assembleia de Trabalhadores do Espetáculo para poder dizer o meu. Depois dei por mim num mundo diferente, em Madrid, onde havia o "destape", e disse a mim mesma: "Vou fazer este filme ou trabalhar com estas pessoas, vou reunir-me com elas, mas isso não significa que sejam meus amigos ou as pessoas com quem gostaria de trabalhar". Ou seja, esta ideia de o ator deixar a responsabilidade do que está a fazer para outra pessoa é terrível, para mim e para todos os criadores, não é?

JL – Depois de *La orgía*, faz um filme como *Polvos mágicos* (*Magic Powder*, José Ramón Larraz, 1979), uma comédia de terror com tons eróticos, que utiliza certos códigos do fantástico, do aterrador, para acabar num filme de "destape". Naqueles anos, a fantasia-horror erótica era uma indústria grande e muito produtiva. Pode dizer-nos o que viu nessa indústria cinematográfica híper popular? Porque também marca uma época.

AS – Eu tinha muito claro para onde não queria ir. Não queria fazer *Polvos mágicos*, mas precisava de o fazer, vivia numa pensão em Madrid e precisava de dinheiro. Não se pode ser requintado quando se começa. Lembro-me de estar no cenário, num castelo em Torrelodones, e a meio da rodagem, as portas abriram-se e o produtor, José Frade, que só se dedicava a esse tipo de cinema, entrou, gritando como um louco: "Não quero qualidade, não quero qualidade!" Aquele filme juntava de facto o pior do pior. Não sei exatamente porque me aceitaram, mas estes dois tipos, Paco Bellot e Enrique Bellot, fizeram-me a proposta. E um dia o Paco disse-me: "Ouve, o realizador José Ramón Larraz quer discutir contigo uma série de coisas sobre o guião. Ele está aqui num apartamento (na altura vivia em Londres), se se virem..."; "Sim, sim, claro", respondi. Bem, lá fui eu. E nesse encontro, aconteceu o que todas as raparigas ou aspirantes a atrizes temem, ou seja, que o realizador se atire a nós. Tinha preparado todas as minhas cenas, tinha escrito as coisas de que queria

falar, estava muito bem preparada para esta entrevista e vejo que não tem nada a ver com trabalho, mas sentamo-nos ali, ele convida-me para um *cocktail* ou não sei o quê. "Não obrigado, não bebo, tens um copo de água?" Ele já me olhou de forma estranha. Depois começou a querer beijar-me. E eu disse para mim mesma: "O que é que eu faço agora?" Porque, claro, ele é o realizador do filme, eu ainda não assinei o contrato. E, sem pensar muito, despedi-me e fui-me embora. Foi difícil para mim ir embora, porque pensei: "como é possível que ele não diga 'desculpa, não me entendeste, vamos falar sobre o guião'? Por outras palavras, estava à espera dessas palavras que nunca vinham e, nada, levantei-me devagar, fui até à porta e ele deixou-me ir sem mais nenhuma palavra. Então, claro, pensei: "Bem, vão tirar-te do *casting*". Mas não, deram-me o contrato, silêncio sobre o assunto. Comecei a perguntar às outras raparigas: "O Larraz disse-te não sei o quê?"; "Sim"; "E o que é que tu fizeste?"; "Bem, tu sabes, esta profissão." E eu disse: "Bem, esta sim. E eu, então, talvez tivesse... depois eles vão... o que é que vai acontecer?" Bem, nada, não aconteceu nada, só fizemos o filme. Eu disse as minhas falas, fui para lá e pronto. Era um filme em que eu via claramente que eles queriam aproveitar-se de pessoas que estavam a começar.

AE – Nesse contexto, falou um pouco da sua relação com as outras raparigas. Pergunto-me se, em algum momento, teve a oportunidade de trabalhar com atrizes mais velhas que já tivessem passado por isso ou que, de alguma forma, a pudessem acompanhar um pouco. Se havia algum tipo de relação entre as diferentes atrizes do filme que servisse de contrapeso, mesmo que emocional, a estas situações, ou se cada uma de vocês estava realmente sozinha perante o perigo dos produtores ou realizadores.

AS – Sozinhas perante o perigo, porque acho que havia vergonha por parte de algumas delas de dizerem o que lhes ia na alma. Mas encontrei algumas referências, embora mais masculinas, sobre como lidar com estas situações. Porque para mim não é só uma coisa sexual, mas um abuso de poder. Por exemplo, uma dessas referências foi Agustín González. Eu disse-me: "Olha para isto. Para conseguir o que quer com o realizador ou o produtor, finge-se de louco, não é?"; "Pa, pa, pa, pa, pa...". Ele tinha uma espécie de loucura interna, um monólogo interno, que fazia com que as pessoas de fora dissessem: "Ah, ele está um bocadinho ali, bom, vamos respeitar o que ele quer, sim, porque senão não sabemos para onde é que ele vai", por exemplo. Depois, havia outras pessoas, como Fernando Rey, que falavam muito pouco e usavam muitos

silêncios para que as pessoas pensassem que ele estava a pensar mais do que realmente estava. Isso funciona sempre, não é? E também vi isso em alguns atores de Hollywood, como Warren Beatty. Havia uma forma de conseguir o que se queria, que era muito melhor do que a que eu via nas mulheres. O que é que eu via nas mulheres? Eu via: "oh, sim, isso é bom, mua, mua, mua, mua, mua, sim, mas vais mesmo deixar-me fazer isto, porque ta, ta, ta, ta, ta, ta". Nunca soube fazer isto, nunca soube manipular, nunca percebi que era assim. Havia um tipo de mulher atraente que jogava com as pessoas para conseguir o que queria. Falava-se muito de manipulação e muitas das personagens dessa época eram, de facto, mulheres manipuladoras. Há outro ponto de referência, neste caso uma mulher que eu gostaria de ter tido como realizadora, que é Ida Lupino. Ela passou de *pin-up* dos estúdios de Hollywood a realizadora quando já tinha 40 anos, na década de 50. E como é que ela conseguiu? Bem, nas costas da sua cadeira, onde diz "realizadora", tinha "mãe de todos". "Sim, vejamos, o que se passa contigo, querido? Explica-me. Quero dizer, o que é que queres mesmo?" E depois: "Bem, não te preocupes, vamos ver. Olha, sabes que mais? Vamos fazer um *take* e outro *take*." Sempre com essa ideia, certo? E eu achava isso ótimo. Sempre pensei que a forma de conseguir o que se quer não é tanto ter poder, mas ser capaz de dialogar e ser transparente. Acho que há muitas pessoas que não querem dialogar e há muitas pessoas que não querem ser transparentes ou que não souberam ser transparentes nas suas vidas.

JL – Vamos passar a *Dulces horas* (*Sweet Hours*, Carlos Saura, 1982)? Bem, *Dulces horas* é a história de um realizador de cinema que realiza um filme através do qual pretende reencontrar a imagem da sua mãe, que se suicidou quando ele era criança. Portanto, há uma série de cenas de filmagem ou do filme dentro do filme que também se confundem com o *flashback*. O facto é que, nesta dinâmica, Assumpta interpreta três personagens. Gostaríamos de comentar uma cena que mostra o realizador conversando com a sua atriz, ou seja, a personagem que você interpreta, sobre a personagem dela, para falar sobre como são construídas essas relações realizador-atriz.

Imagem 2 – *Dulces horas* (Saura, 1982, edição Flixolé). Imagem retirada 47:52.

AS – Este era um guião muito enigmático, tal como *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986). São filmes tão pessoais que muitas vezes o argumentista está menos interessado em contar a história do que em livrar-se de um fardo. Não sei muito bem como era a vida pessoal dele, mas ouvi algo sobre a ideia de uma mulher que se suicida à frente de alguém. E isso é muito cru. Claro que eu tinha as mesmas dúvidas que a atriz do filme e essa conversa aconteceu exatamente na vida real. Eu tinha estudado o guião, tinha todas aquelas dúvidas e queria falar com o Saura. E como é que resolvi? O Saura não era afetuoso. Não era uma pessoa com quem se pudesse falar sobre as coisas. Não era transparente. Quando havia alguma coisa emocional, ele dizia sempre: "Calma, minha insossa, calma, calma, calma". Não havia essa ligação a partir da qual pudéssemos realmente falar. O que é que eu pensei? Disse-lhe: "É isso, vou escrever um diário. E nesse diário vou pôr tudo o que penso sobre esta mulher, as razões pelas quais ela se está a suicidar, etc.". Porque não estava no guião. Eu fiz o diário todo. Fi-lo com a caligrafia dos anos 40, fui a feiras da ladra para encontrar coisas dessa época. Fiz-lhe um diário lindo. Mais ou menos uma semana depois do início das filmagens, fui falar com ele. Havia sempre um cabo que ia para uma sala e essa sala estava fechada. Não havia possibilidade de encontrar o Saura. Toda a gente o respeitava muito. Até os filhos dele tinham algum receio de falar com ele, apesar de serem assistentes de realização. Então, bem, eu fui atrás do cabo e abri a porta e disse: "Desculpe, posso entrar?" E ele disse:

"Sim, entre, entre", e eu sentei-me. Ele ainda estava a desenhar. Então eu disse: "Pensei, porque há tantas perguntas sobre as quais não posso falar, que fiz este diário". E ele pega no diário e diz: "Muito bem, muito bem". Não é que ele o leia e vá falar sobre as coisas que me interessam. Eu digo: "Bem, quando o leres...". E ele diz: "Sim, sim, não te preocupes, a sério, não te preocupes". Acabaram-se as palavras. Saí daquela sala e disse: "Meu Deus, todo este trabalho e nada". Não se falou mais nisso durante todo o filme. Mas na montagem, que ele me deixou ver, e pela qual ficarei sempre grata, vi em primeiro plano, lindamente iluminadas, as frases que eu tinha escrito e que explicavam a razão de algumas coisas. Depois pensei: "Porque é que ele não me disse?" Que era muito bom e que ele ia levá-lo e que... Ele não me disse nada. Mas bem, foi uma homenagem, não foi?

JL – O curioso é que as vossas dúvidas acabaram por ser absorvidas pelo filme, porque há o diário, há essa cena da conversa na cafetaria. Embora esta cena mostre provavelmente um realizador mais transparente do que Saura era, porque pelo menos aceita ter uma conversa.

AS – Sim, mas ele resiste, não viram? Bem, o Iñaki Aierra também teve um momento problemático nessa altura. Mas é verdade que eu era como a luz e que estava rodeada de... incerteza. E acho que a incerteza também é muito boa. Agora recomendo-a sempre aos meus estudantes. Não temos necessariamente de explicar tudo. E não temos necessariamente de contar as razões de um filme. Ou porque é que um filme tem de ser uma história. Acho que estamos habituados a seguir regras, mas é preciso gerar perguntas para o espectador, não dar respostas. E acho que isso é algo de bom que Saura tinha, que todos os criadores têm, Almodóvar... E acho que é na incerteza que nós, atores, também temos de jogar. Porque quando estamos a fazer coisas nem sempre sabemos porquê. Ou seja, fazemos coisas, mas não temos necessariamente uma razão por detrás delas. Isso acontece na vida e leva-nos à autenticidade. Dançar com a incerteza e dançar com os silêncios, algo que não está absolutamente definido, permite ao espectador um espaço para criar a sua própria história.

JL – Falando do impressionista, do ambíguo e do enigmático. O filme termina com uma cena maravilhosa, que é este momento em *playback* com a canção "Recordar" de Imperio Argentina, em que Assumpta aparece grávida e trata o protagonista na banheira como se fosse uma criança. O filme termina com um belo olhar para a câmara sobre o qual os créditos finais encerram o filme. É curioso, porque este olhar para a

câmara parece reverberar noutros filmes imediatamente a seguir a *Dulces horas*, como *El jardín secreto* (*The Secret Garden*, Carlos Suárez, 1984), que é também um filme que termina com um olhar para a câmara, ou *Crónica sentimental en rojo* (*Sentimental Crime Report/Crime Sentimental Chronicle*, Francesc Rovira-Beleta, 1986), que termina com a protagonista, Blanca, a aproximar-se de uma vidraça em grande plano. Há também uma janela no final de *El jardín secreto*. Interessa-me muito estes três olhares para a câmara, que fecham três filmes tão próximos no tempo. Obviamente, esta deve ser uma decisão dos realizadores, mas não deixa de ser uma ênfase dos realizadores em algo que tem a ver com a forma como se atua, com a gesticulação, com a expressão facial e com estes olhares fulminantes que estão presentes nos três filmes.

Imagem 3 – *Dulces horas* (Saura, 1982, edição Flixolé). Imagem retirada 01:41:50.

Imagem 4 – *El jardín secreto* (Suárez, 1984, DVD, edição Fílmax Pictures, 2010). Imagem retirada 01:39:23.

Imagem 5 – *Crónica sentimental en rojo* (Rovira-Beleta, 1986, edição Suevia Films, 2007). Imagem retirada 01:38:38.

AS – Sim, para mim sempre foi muito interessante partilhar pensamentos. É isso que a câmara é para mim. Não é mais do que simplesmente ser transparente sobre o que se está a pensar. Por vezes, sobretudo no final de um filme, podemos dizer muitas coisas que não tínhamos dito no texto. Esses olhares resolvem ou fecham ou apontam para outras interpretações possíveis. E eu sempre gostei muito disso. Lembro-me de, em *Crónica sentimental en rojo*, o Rovira-Beleta me ter dito: "Bem, então vem para aqui, fica à janela e corta". Nos ensaios, eu fazia o olhar. Depois ele disse: "Vamos pôr outra câmara aqui". É possível influenciar um pouco o planeamento e o final, mesmo que seja a montagem a decidir. Se fizeres tudo para que não acabe com o teu texto e para que as pessoas possam ir aos teus pensamentos, deixas o final mais aberto, o que gera perguntas no espectador. E sempre me pareceu que era muito melhor contradizer o que, se calhar, se tinha estado a fazer. Em *Crónica sentimental en rojo*, trata-se de uma mulher absolutamente má e aqui talvez se perceba um pouco que ela está a duvidar de si própria, que talvez a história não acabe ali, e isso é sempre mais interessante do que não acabar mal. Tanto o início como o fim de uma personagem são muito importantes porque se podem contar muitas coisas que não estavam no guião e, para mim, isso é uma oportunidade. Penso sempre que os atores criam em silêncios, não em textos, e que é no silêncio que uma pessoa se pode abrir a muitas outras possibilidades, como na vida. Além disso, é no *close-up* que se produz o pensamento humano. Lembro-me que o Saura, por exemplo, tinha medo do grande plano, talvez por causa do seu problema relacional. Portanto, de certa forma, aquele grande plano que ele me deu foi uma homenagem incrível ao que eu poderia estar a dar, como se ele me dissesse: "Aqui podes dizer o que quiseres". Mas, claro, ele nunca mo disse, e eu não sei. Para mim, o grande plano é realmente um monólogo e, ao mesmo tempo, um diálogo com o espectador.

AE – Em relação ao primeiro plano, é muito interessante que, embora a sua formação seja teatral, a interpretação e o trabalho com o rosto é sempre muito pormenorizado. Em muitos casos, representa mulheres que não são inexpressivas, mas um pouco impassíveis ou serenas, mesmo em muitos casos enfrentando outros elementos externos que são muito violentos ou com uma emoção muito forte. Estou a pensar, por exemplo, em *Coto de caza* (*Code of Hunt*, Jorge Grau, 1983).

AS – Algo que me incomoda muito é a representação de mulheres histéricas. É algo contra o qual sempre lutei, para não cair no papel da

que grita, da que precisa de proteção. Sempre tentei que a mulher, no mínimo, pensasse, mesmo que na maior parte dos casos não tivesse a solução... Porque acho que, pelo menos, devia isso às mulheres. Era uma altura em que as raparigas que lá estavam ou eram as manipuladoras ou as que mostravam o corpo. Não havia retratos de mulheres. Eu dizia sempre: "Mas, bem, neste filme, o que é que ela faz para ganhar a vida?" Isso não era entendido nos guiões, a mulher era usada para uma série de coisas, era o objeto de desejo ou de um confronto entre mãe e filho, mas não tinha a entidade de uma pessoa a quem acontece uma série de coisas, mas que está ativa, a fazê-las. As personagens passivas irritavam-me muito. Sempre rejeitei a conceção que existia na altura da mulher como alguém que era um objeto, sempre a procurei como um sujeito. Não queria ser uma atriz burra, queria ser uma atriz inteligente. Havia alturas em que podia fazer mais e outras em que podia fazer menos, mas nos grandes planos fazia-o sempre. Naquela altura, as pessoas tinham medo deles, porque não tinham estudado muito bem o grande plano. Na época não havia digital, não nos víamos uns aos outros, nós atores não tínhamos nenhuma referência do que estávamos a fazer. É por isso que filmes como *La orgía* ajudaram-me muito, porque eu percebia o que significava um plano e o que significava outro. Isso é algo que ainda hoje não é ensinado nas escolas, os atores não são treinados na arte da câmara, em como expressar um sentimento colocando a câmara para baixo, para cima ou para os lados, ou seja, todas as coisas que os cineastas estudam durante três ou quatro anos, nós, atores, não as estudamos. Um dos grandes problemas nessa altura era o grande plano. Aí era como um respeito absoluto porque "não, não, quieta, quieta, quieta". Quieta, como? Mas se tenho de vos dizer muitas coisas em grande plano. Vi que havia um problema com o que as pessoas pensavam ser um grande plano, com a focagem e assim por diante. Disse para mim própria: "Bem, mas aqui posso mexer-me, talvez não aqui, mas lateralmente posso, não perco a focagem, por isso aqui há muitas coisas que posso fazer..." Naquela altura, a técnica era muito restritiva. Agora tudo foi liberalizado, é muito mais democrático, mas para além disso, a forma como se fotografa em digital permite ver exatamente qual é o resultado e fazer uma tentativa e erro. Porque o grande plano é o plano mais artificial que existe, mas é também o terreno do ator, essa partilha de pensamento com o espectador.

Gonzalo de Lucas – É bonito tudo o que conta, porque quando se veem os filmes, esta ideia da autonomia de uma mulher que tem um certo controlo sobre a sua vida ou o seu desejo manifesta-se e contrasta com a

maioria das figuras que existiam nessa altura no cinema espanhol. O que talvez crie alguns problemas para os homens, confrontados com uma distância ou frieza com que não conseguem lidar. E é ótimo saber que foi algo que procurou conscientemente, porque quando vemos filmes centrados nas atrizes há muitas dúvidas sobre se há momentos de expressão ou desejo ativo da parte delas. Normalmente, pensamos ou vemos o desejo do ponto de vista de quem realiza o filme, mas neste tipo de pesquisa tentamos detetar momentos em que sentimos através do corpo ou da expressão gestual da atriz que há expressões de desejo ativo por parte da atriz.

AS – Este é o grave problema do cinema espanhol. As personagens são passivas. Sim, acontecem-lhes coisas, mas não sabemos o que querem. O cinema de autor tem uma espécie de camada em que as pessoas não têm muito espaço para se exprimirem. Não há criação conjunta e as pessoas não sabem realmente como se dirigir às pessoas. Tendem a ser realizadores técnicos, que estudaram como vão fazer um plano zenital ou se vão filmar com tal modelo de câmara, mas realmente a linguagem com outra pessoa é esquecida. Nas escolas não se trabalha coletivamente com os atores. Tudo é um reflexo da nossa sociedade e da sua incapacidade de dialogar.

GdL – Penso que o tipo de figuras que construiu nessa altura era pouco habitual no cinema, mas também, talvez, na sociedade espanhola dessa época, na transição ou pós-transição, porque havia muito pouco espaço para as mulheres autónomas que tinham uma profissão liberal, independência e desejos ativos. Por exemplo, em relação a isto, podemos ver a cena de nudez em frente à criança em *Dulces horas*.

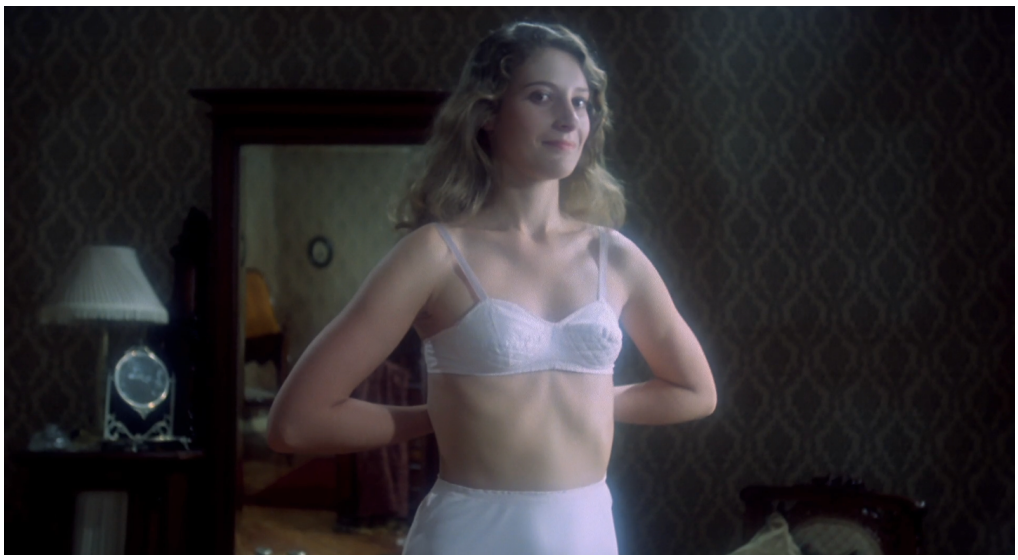

Imagem 6 – *Dulces horas* (Saura, 1982, edição Flixolé). Imagem retirada 00:35:28.

AS – Sim, era tudo um pouco forte e eu não sabia bem o que é que ela procurava. Talvez procurasse um cúmplice, e para mim era isso que me aproximava da experiência, ou um amigo, mas também havia uma espécie de sedução, que era o que o Carlos queria, a sedução de uma criança. Para a sedução, não imaginei uma criança, imaginei um cavalheiro, mas o que me interessou ao trabalhar esta sequência foram os objetos. A caixa é um problema, as pinças, o vaporizador, etc. Tive de ensaiar para que tudo fluísse, porque os objetos num ator são sempre um problema. Meryl Streep é uma das atrizes que mais domina os objetos. Nos seus filmes, ela tem sempre objetos, está sempre a fazer coisas e isso dá autenticidade à normalidade, explica-nos que é algo que ela já fez várias vezes, cozinhar, por exemplo. Ele está sempre à procura de alguma coisa. Há sempre alguma coisa que precisa de ser incorporada na autenticidade para a tornar menos falsa, menos "quadrada". Por outro lado, nessa cena tive em conta o ponto de vista da criança. Se calhar era tudo algo que ele imaginava, não que a mãe o tivesse feito daquela maneira.

GdL – Introduz também algo que é normalmente muito interessante no cinema, e também na vida, que é a complexidade ou o mistério dos desejos, que muitas vezes não são apresentados como factos unívocos ou literais, mas como possibilidades ou potencialidades que não sabemos se queremos realizar, e há também aí uma parte complexa e obscura, que por exemplo estaria em *El jardín secreto*, outro filme em que se aprofunda

e explora este tipo de nuances e complexidades, o facto de por vezes o desejo não ser claro para a pessoa que o tem.

AS – Sem dúvida, e isso é algo que se aprende com o tempo, precisamente a gerar essas questões, em vez de dizer: "Sim, a rapariga está sempre a seduzir o rapaz". Acho que foi aí que tive um pouco de sucesso. Por isso é que os objetos serviram de âncora para lhe dar um carácter quotidiano.

GdL – Porque também há ali algo de intimidade. É como se tivesses criado esse espaço para ti de alguma forma.

AS – Sim, exatamente. Não o podia ter com o meu marido, porque o tinha com o meu filho. E isso também é algo que acho que fazia parte do que o Carlos queria comunicar. Se conhecemos uma pessoa que é enigmática e o guião é enigmático, temos de tirar as nossas próprias "castanhas do fogo" e ver se conseguimos acertar, deixando sempre espaço para a improvisação. São coisas que também foram encontradas lá, os objetos não estavam lá, foram incorporados por toda a equipa. E isso também é muito bom, quando se vê que não se é o único a ter de fazer tudo.

JL – Estávamos a falar desta mulher recriada pela imaginação da criança, uma imaginação que também faz dela uma mulher particularmente elegante e sofisticada, com a camisa de noite de seda, o perfume, o quarto de vestir. Digamos que há uma série de elementos que "glamourizam" esta imagem do passado. Há pouco falávamos de um desejo de governar, um desejo de agência, um desejo de domínio nas interpretações que é transferido para as suas personagens, que são muitas vezes mulheres modernas, que exercem profissões como a advocacia. É interessante porque esta mulher moderna é muitas vezes apresentada dentro de um certo cânone que remete para uma memória da Hollywood clássica. Penso que Almodóvar redescobriu tudo isso num filme como *Matador*. Vemo-la com aquele cabelo preto, aquele penteado, aquele alfinete, aquelas costas seminuas que nos fazem lembrar Ava Gardner. Gostava de perguntar sobre essa espécie de atmosfera de cinema clássico que essa figura tem vindo a evocar, pelo menos no cinema dos anos 80.

Imagem 7 – *Matador* (Almodóvar, 1986, edição Flixolé). Imagem retirada 00:02:24.

AS – Era um estilo de luz, um estilo de colocar a mulher num pedestal, mas eu queria dar algo mais, queria que ela não estivesse lá em cima... Por exemplo, muitas pessoas queriam que eu desmaiasse porque tinham a ideia de que as atrizes do passado desmaiavam. Isso sempre me irritou. Não, senhor. E eu tinha dificuldade em interpretar esse tipo de fraqueza nas mulheres. Mas havia mulheres da era de Hollywood que eram maravilhosas, como Barbara Stanwyck e Katharine Hepburn, que eu conseguia entender. Aqui era claramente Ava Gardner. De facto, a atriz que mais se assemelhava a Ava Gardner era Charo López. E não é por acaso que neste filme eu substituí a Charo López quando ela não quis fazer as cenas de nudez. E não é por acaso que tive de pintar o cabelo de preto. Lembro-me que com o Almodóvar fomos a um cabeleireiro, porque ele insistia que esta mulher tinha de ter o cabelo preto. A verdade é que fizemos uma imagem muito icónica e bonita. Devo-o também ao maquilhador e ao cabeleireiro, que fizeram um excelente trabalho ao interpretar a sua fantasia com a recriação dessa mulher do passado. A capa, por exemplo, era minha, uma capa de caxemira maravilhosa. Convenci-o a usar capas porque também são algo do passado e pareceu-me que a figura icónica tinha de ter essa ideia intemporal. E Espanha é um país de capas. Era uma peça de roupa estranha que correspondia um pouco ao ícone que procurávamos nesta mulher. Fizemos essas capas em Paris. Eu já estava envolvida com Patrick Bauchau, que conhecia Olga

Berluti, e ela fez duas capas. A capa e o espartilho foram coisas que levei ao Almodóvar, porque nessa altura o seu visual ainda não era muito claro. Lembro-me que uns amigos dele da Galiza nos mostraram uns vestidos. Eu disse-lhe: "Pedro, Pedro, não te preocupes, vou mostrar-te, porque isto não pode ser". Era tudo de plástico, de coisas que não tinham qualidade. E foi aí que eu acho que consegui que ele me ouvisse. Levei-o a Paris para falar com a Olga Berluti, para ele perceber a sofisticação do que queríamos fazer.

GdL – *Matador* tem imagens que eram transgressoras na altura e ainda o são hoje, sobre o papel ativo das mulheres e a sua sexualidade.

AS – Adorei isso nessa personagem.

GdL – É algo raro de se ver, ela controla o ritual, a coreografia, o jogo a todo o momento, e isso foi muitas vezes visto como ameaçador. Acha que pagou o preço de construir uma imagem de domínio sexual feminino numa sociedade que procura antes, como referiu, o corpo histérico ou o desmaio?

AS – Não sei se isso me afetou, mas sempre fui contra a corrente. E agora também está a acontecer com a cultura *woke*, que não me convence, nem com a questão feminista atual. Ou seja, sempre segui o que me pareceu lógico ou arriscado, porque muitas vezes as pessoas não se arriscam a fazer coisas por causa do que os outros vão dizer. Isso foi sempre algo que não respeitei. Naquela altura, queria muito fazer um filme com Almodóvar. Tinha visto *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (*What Have I Done to Deserve This?*, Pedro Almodóvar, 1984) e parecia-me um filme diferente. Conheci-o em 1979 ou 1980, porque era amigo do meu marido da altura, Carlos Tristancho, e vi que também era uma pessoa inovadora e adorei isso. A personagem de *Matador* não era realmente uma mulher, era um homem, era ele próprio, e o meu trabalho não era torná-la histérica, porque se olharmos para as mulheres que fizeram filmes com Almodóvar vemos a marca desse arquétipo de mulher. E foi aí que eu me pus um pouco à prova, porque não podia...

GdL – Mas ele pediu-lhe para o fazer de alguma forma?

AS – Sim, eu não queria dar-lhe esse tipo de explosão histérica. E, portanto, não me custou muito, mas acho que nunca o convenci verdadeiramente, porque a imagem que Almodóvar tem das mulheres é muito diferente da imagem que eu possa ter das mulheres. Lembro-me que para este filme lhe disse: "Olha, para as cenas em que ela está a matar, tenho uma grande ideia, que é o Shiva". E ele respondeu: "Quem?" Bem,

ela é uma deusa. Mostrei-lhe fotografias. E, claro, ele disse: "Bem, se funcionar para ti...". É verdade que ele me disse, depois destas cenas em que eu mato nua: "Muito obrigado pela tua generosidade". E eu pensei: "Porque é que ele disse 'generosidade'?" Referia-se a despir-me sem problemas, à falta de pudor, mas para mim a generosidade não é isso. Estava no papel. Era isso que dizia.

JL – Vale a pena ver o final de *Matador*, onde se juntam algumas das coisas que nos contou. Shiva está muito presente.

Imagem 8 – *Matador* (Almodóvar, 1986, edição Flixolé). Imagem retirada 01:38:05.

AS – Sim, claro, as cenas de sexo são maravilhosas quando se tem um parceiro como o Nacho, que era gay e, portanto, não se preocupava com nada. Depois, temos muita liberdade para fazer uma série de coisas, porque sabemos que não há uma verdadeira atração, ou que ele não está a brincar com nada, porque normalmente também há uma espécie de pudor nos homens, porque eles pensam: "Meu Deus, se ele se excita mesmo, o que estamos aqui a fazer?" Acho que o homem homossexual não tinha essa retenção, por isso podíamos brincar o mais possível. Isso aconteceu em todas as cenas de beijos ou de sexo. Com Nacho entendíamo-nos muito bem e também fazíamos muitas piadas. Decidíamos juntos quem fazia algo primeiro, e eu sempre gostei muito disso, de perceber que podíamos falar de todas as cenas de sexo de uma forma transparente, falar de quem atingia o orgasmo primeiro, ou se é difícil para nós atingirmos o orgasmo... Com Nacho, isso podia ser feito

muito bem, e surpreendemos Almodóvar, porque isso não era falado, ficava numa zona difusa. Havia um pormenor que nos agradava, que era o facto de ser difícil para eles chegarem ao orgasmo, senão não inventavam todas aquelas coisas para estarem a arder de paixão. E fizemos bem essa dificuldade, como o "olha para mim", ou seja, que o homem no início não olhava porque estava concentrado no que lhe estava a acontecer, que começa a distrair-se e não a vê bem, mas a mulher consegue atraí-lo para o que ela quer, para o seu prazer, há também um desejo muito ativo numa mulher. Foi o que aconteceu também em *El jardín secreto*, em que tentei que em todas as cenas as coisas fossem ditas em grande plano.

AE – Como é que foi a experiência deste filme? Porque trata de uma forma muito complexa a questão do sadomasoquismo e a questão do desejo feminino. De facto, poderia ser um filme muito enigmático, mas de acordo com algumas das entrevistas que deu, penso que está muito interessada neste filme porque abre todos os lados desta questão através desta personagem. O filme torna-se gradualmente mais claro, mas deixa sempre muitas sombras. Estamos interessados em ver como foi o processo deste filme em diálogo com o realizador...

AS – Carlos [Suárez] era uma pessoa com muito humor e uma espécie de fogo de artifício. O filme era um pouco sombrio e eu queria chegar às coisas, mas não havia maneira. Ele disse-me: "O Berlanga sabe muito, fala com ele". Então fui ter com o Berlanga e disse-lhe: "Olha, não percebo nada de sadomasoquismo". E, pimba, ele puxa de umas revistas. "O que é que queres saber mais? Há muitos sítios onde se pode ir em Madrid: este, este, este...". E eu disse-lhe: "A verdade é que eu gosto de coisas transparentes, as que não são retorcidas entusiasmam-me e excitam-me. E esta personagem é muito retorcida". "Mas isto é sexo, é não saber o que a outra pessoa vai fazer. É violência e é poder", disse-me Berlanga. E, claro, pensei, aqui tenho de aprender muito [ri-se alto]. Pode ser o sexo dele, mas o meu... E desafiei-o: "Bem, um dia talvez eu pense como tu". E ele respondeu: "Sim, sim, claro que vais pensar como eu, a partir de uma certa idade tens de procurar outras coisas e experimentar". E eu disse-lhe: "Estou a viver grandes coisas, mas parece-me que é algo que não tenho". E ele disse: "Olha para tudo isto...". Vi revistas e fui a sítios e passado algum tempo, acho que foi depois de o filme ter saído, chamaram-me para uma entrevista sobre sadomasoquismo. Escrevi uma série de páginas sobre sadomasoquismo com base no que tinha ouvido, no que tinha sentido, no que me tinha acontecido. Cheguei lá e o

Berlanga disse que queria falar no fim. Falei tudo o que tinha escrito e no fim chegou o Berlanga, começou com as piadas e levou o público. No final, o que eu disse não deu em nada. E, claro, uma coisa é querer comunicar o que se aprendeu e outra coisa é fazer com que as pessoas que lá estão [na plateia] se divirtam. Essa foi uma das lições para mim, porque para mim o sadomasoquismo era uma coisa obscura, onde eu não podia entrar. Uma pessoa que vivia o sadomasoquismo como uma fonte de excitação diária, e que o fazia através do humor, foi algo que me surpreendeu muito. Era algo que tanto Berlanga como Carlos Suárez tinham, esta ideia de jogar, em vez da verdade. Foi isso que fizemos em *El jardín secreto*. Um jogo um pouco mais sombrio, mais sombrio do que o que eles tinham na realidade. Mas a exploração dos limites é sempre muito atrativa. E ainda mais com aquele humor que os dois sempre carregaram como bandeira. Não nos levarmos a sério é algo que sempre me foi difícil [risos].

JL – Penso que podemos falar deste jogo e desta exploração de limites olhando para uma cena de *El jardín secreto*. É uma cena que se passa num quarto de hotel, em que a protagonista, Lucía, a sua personagem, encontra uma amiga do passado e há uma interessante encenação.

Imagem 9 – *El jardín secreto* (Suárez, 1984, DVD, edição Fílmax Pictures, 2010). Imagem retirada 01:21:38.

AS – [ri] Já não me lembrava dessa [cena], claro. Aqui a dominação, tudo o que eu abominava, coloquei nesta personagem. Ela é uma manipuladora de poder total. O guião tinha muitos buracos. Eles foram motivados não tanto pela história, mas pelos sentimentos que tiveram numa situação como esta. Era difícil para esta personagem ter uma continuidade lógica. Eram momentos quase impressionistas do que tinham vivido ou imaginado ou que queriam contar. Aqui, claro, é uma mulher que tem o poder de fazer tudo a uma rapariga. Hoje não sei o que é que as pessoas pensariam desta cena. Não se enquadra em nenhuma das premissas do que é suposto uma mulher fazer: humilhar outra mulher, exercer poder sobre outra mulher.

GdL – É claro que, após a repressão de Franco, houve alguns anos em que tudo se abriu e foi muito convulsivo. Assistimos a coisas muito extremas que aconteceram nesse contexto particular. É interessante ter visto isto depois das cenas de *Matador* ou *Dulces horas*. Para mim, há uma grande diferença, no sentido em que, apesar de *Matador* ser forçado, há uma verdade mais íntima, enquanto aqui há uma ideia de simulação. Vê-se que as duas atrizes fazem isto porque lhes foi pedido, por força de um contrato. Enquanto nos outros fragmentos, no seu corpo ou na sua expressão, há um registo mais verdadeiro ou mais pessoal.

AS – Claro, claro, é porque eu não acreditei nessa história de sadomasoquismo, entendem? O que é que há para fazer aí? Um abuso de poder? E com toda a crueldade que me fizeram. Mas, na verdade, o que eles estavam à procura era muito fácil para mim. Eu era mais um arquétipo do que uma personagem em que tinha de procurar as coisas, o porquê ou a humanidade. Eles queriam outra coisa.

GdL – O que é engraçado é que, neste tipo de abordagem, toda a parte misteriosa e complexa do erotismo é removida, desaparece. Torna-se mais um fingimento.

AS – Sim, sim, é curioso.

JL – Vimos, nesta sequência, aquele momento em que ela, num tom imperativo, diz: "Olha para mim". É uma ordem que se repete no filme e que está implícita em algumas cenas de nudez da personagem de Lucía, da sua personagem, por exemplo, quando ela está no patamar em frente ao olho mágico através do qual está a ser espiada. É uma nudez que, de alguma forma, se impõe e este "olha para mim" parece ser quase um "olha-me nos olhos". Já nos disse em algumas ocasiões que a sua forma

de confrontar o nu perante a câmara seguia este lema. "O que eu quero com este nu é que tu...

AS – ... que me olhem nos olhos...

JL – ... enquanto eu estou nua, tu olhas-me nos olhos". Portanto, acabo por ver aqui uma declaração de intenções de como uma atriz como Assumpta Serna confrontou a imagem da própria nudez no cinema de uma época em que a nudez abundava.

AS – Sim, para mim isso foi fundamental. Queria que as pessoas olhassem para o que eu estava a pensar, não apenas para o facto... Acho que consegui isso em todos os meus filmes. Estudei sempre... como resultado de perguntar "o que é que esta pessoa quer?", "qual é o seu objetivo aqui?" Os guiões diziam: "Ana aproxima-se do sofá e despe-se. Sequência 24". E pronto. Sem explicar nada, estavam a fazer amor. Não havia nenhuma conclusão sobre a razão para aquilo estar a ser mostrado, ou sequer o que era suposto acontecer naquela cena. Isso para mim sempre foi fundamental. O encontro com o realizador... Se eu via que ele não estava muito interessado em contar, que o que ele queria era uma cena de nudez, o que nalguns casos acontecia... então eu inventava [risos]. E era isso. Mas para mim foi sempre uma rebelião contra o que eu tinha de fazer. Uma forma de rebeldia: "vou dar-te mas... mas vou dar-te ainda mais." Era uma necessidade que eu tinha de assegurar uma posição para a mulher que não fosse simplesmente a de um objeto. E, bom, agora com o Me Too, etc., é tudo muito confuso. Esta coisa do género causa-nos problemas tremendos. Quando deveríamos estar a avançar para uma espécie de diálogo entre homens e mulheres. O que precisamos é de ir à raiz do problema, que é a nossa incapacidade de comunicar e de fazer com que as coisas bonitas nos comovam tanto como as escuras, certo?

GdL – Mas, bem, o que é magnífico é que não se trata apenas das suas intenções, mas que a câmara as capte e o espectador as perceba. Isso dá-nos muita confiança no potencial do próprio meio. Está realmente no ecrã.

AS – Sim, isso é algo que vejo como atriz, mas também quando tenho estado todos estes anos a estudar outros atores, tudo o que temos vindo a fazer desde a escola. É maravilhoso. A câmara não é apenas um detetor de mentiras e verdades. É a nossa possibilidade de ter esses neurónios-espelho, de nos compreendermos a nós próprios. Neurologicamente, preenche tudo aquilo de que precisamos e que o teatro talvez não nos tenha dado. E ainda há muito por descobrir. Penso que o poder do

primeiro plano ainda não foi explorado. A comunicação entre as pessoas também não. A verdadeira e autêntica comunicação ainda não está nos nossos filmes. Portanto, há muito tempo. Não penso que o cinema esteja a morrer, mas, pelo contrário, que tem de se adaptar aos nossos problemas relacionais. E, sobretudo, o digital vai dar-nos outro sentido. No cinema, em Saura e em todos estes filmes que estamos a ver, a câmara impunha muita coisa. Era um bicho que precisava de tempo para se preparar, a luz e tudo... Agora é tudo tão rápido que perdemos essa história técnica e, de alguma forma, temos de ir ao aspeto humano. Penso que o ator é o que pode trazer essa partilha de pensamentos e esse processo muito humano que não pode ser dado por uma máquina ou Inteligência Artificial. Penso que estamos num momento de exploração e temos de definir o que é o ator do futuro. O que é que um ator pode trazer que um *youtuber* não pode trazer. Porque agora há uma grande sofisticação do público em termos do significado das imagens. Para sermos atores e criadores neste cinema vamos ter de investigar o que nos falta e o que nunca tivemos, que é essa humanidade.

Agradecimentos

Proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por

MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE

Filmografia

Sem essa, Aranha [longa-metragem, digital]. Dir. Rogério Sganzerla. Produção: Embrafilme, Belair Filmes, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, Brasil, 1970. 102 mins.

Vida [longa-metragem, digital]. Dir. Paula Gaitán. Produção: Aruac Filmes, Pedro Tavares e Anna Sette, Brasil, 2008. 70 mins.

Coto de caza (*Code of Hunt*) [longa-metragem]. Dir. Jorge Grau. Produção: Anem Films S.A., Estela Films S.A., Kalender Films Internacional S.A., Paraguas Films S.A., Espanha, 1983. 105 min. Cópia consultada em Flixolé.

Crónica sentimental en rojo (*Sentimental Crime Report*) [longa-metragem]. Dir. Francesc Rovira-Beleta. Produção: Laro Films, Espanha, 1986. 100 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Suevia Films, 2007.

Dulces horas (*Sweet Hours*) [longa-metragem]. Dir. Carlos Saura. Produção: Elías Querejeta P.C., Espanha, 1984. 106 min. Cópia consultada em Flixolé.

El jardín secreto (*The Secret Garden*) [longa-metragem]. Dir. Carlos Suárez. Produção: InCine S.A, Jet Films, Espanha, 1984. 100 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Fílmax Pictures, 2010.

Matador [longa-metragem]. Dir. Pedro Almodóvar. Produção: Compañía Iberoamericana de TV, RTVE, Espanha, 1986. 102 min. Cópia consultada em Flixolé.

La orgía (*Orgy*) [longa-metragem]. Dir. Francesc Bellmunt. Produção: Producciones Zeta, Espanha, 1978. 101 min. Cópia consultada em Flixolé.

Polvos mágicos (*Magic Powder*). [longa-metragem]. Dir. José Ramón Larraz. Produção: José Frade P.C., Espanha, 1979. 88 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: DeAPlaneta, 2008.

Creating in the Silences. An Interview with Assumpta Serna

ABSTRACT In this interview, Assumpta Serna reflects on her experience as an actress in the Spanish film industry, from her debut at the end of the 1970s to 1986, which coincides with the years of the transition to democracy. Serna delves into the difficult creative discussions she had with filmmakers such as Carlos Saura and Pedro Almodóvar, as well as the ways in which gestures and expressive techniques, like those found in close-ups and stares, allowed her to explore the characters' mindset and active feminine desire.

KEYWORDS Assumpta Serna; star studies; feminine desire; spanish transition to democracy