

## 2 Tempo rei

### 2.1. Tempo moderno

Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros  
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considere a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.  
(Trecho de “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade)

A epígrafe apresenta um de nossos principais interesses neste capítulo: os desdobramentos e as possibilidades associados ao conceito de temporalidade a partir da extrapolação da noção de tempo pautada na modernidade. Para tal reflexão, a figura do tempo presente – para Drummond uma dimensão tão grande que dela não podemos nos afastar – é fundamental, bem como o reposicionamento das demais esferas temporais.

E o presente se torna palco de uma **volta**, de um resgate constante, de uma zona de cruzamento entre seu próprio desenrolar, e as presenças concomitantes do passado e do futuro. Um tempo em processo e em transformação, em contato tanto com o que o antecede como com o que possa sucedê-lo. O pensamento crítico desta simultaneidade e das diferentes temporalidades que a atravessam incorpora-se aqui à análise do filme *Volver*.

As experimentações de tratamento da representação do tempo no cinema têm sido uma constante desde sua invenção, a partir das iniciativas dos irmãos Lumière de construir breves registros dos eventos do dia-a-dia. De fato, o fascínio pelos movimentos de captura e manipulação do instante e do contínuo é intrínseco à produção cinematográfica, bem como a representação do cotidiano e das subjetividades dele provenientes.

É claro que enquanto fazer audiovisual (pelo menos a partir de 1927, com a inclusão do som no filme *The Jazz Singer*, de Alan Crosland), o cinema trabalha

necessariamente com as categorias do tempo e do espaço e seus desdobramentos. Todavia, é justamente na relação entre narrativas, subjetividades e sentidos que o tempo se sobressai como categoria mãe no cinema.

Contar uma história é vê-la se desenvolver – e produzir sentidos – dentro de uma sucessão temporal. Esta é a reflexão que nos interessa aqui, especialmente em uma expressão cultural como a cinematográfica, capaz de absorver e cruzar influências de diversos campos.

A partir da modernidade, é estabelecida uma transformação da experiência das três esferas temporais, futuro, presente e passado. “A história do tempo começou com a modernidade. De fato, a modernidade é, talvez mais que qualquer outra coisa, a história do tempo: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história” (BAUMAN, 2001:129).

Isto resulta numa estrutura constituída da seguinte forma: o futuro fica percebido como momento em construção, sempre adiante e praticamente intocável, tempo de projeto e horizonte utópico baseado especialmente na crença da razão como concretização de planos e progressos almejados para onde se deve caminhar, como demonstra Harvey ao afirmar que

O desenvolvimento de formas racionais de organização social de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas (HARVEY, 1992:23).

Neste sentido, a racionalidade perfeita e a busca pelos valores universais, pelo propósito e pela ordem norteiam a orientação para o futuro moderno. Os conceitos *hegelianos* acerca da filosofia da história partem destes princípios ao estabelecer tanto uma unicidade do tempo quanto uma sensatez afirmativa a ele relacionado:

(...) a pressuposição, reiterada por todas as grandes filosofias do tempo, da unicidade do tempo. É sempre como um *singular coletivo* que o tempo é nelas representado. (...) O único pensamento que a filosofia traz é a simples idéia da *Razão* – a idéia de que a razão governa o mundo e, por conseguinte, de que a

história do mundo também se desenrolou racionalmente” (RICOEUR, 1994:335-336).<sup>11</sup>

Seria uma questão de reconhecer, organizar e agregar a quantidade suficiente de informações, dados e conhecimentos técnicos e filosóficos, distribuídos através da sucessão linear e contínua do tempo, a fim de se atingir o mundo projetado, traduzido num patamar aperfeiçoado de plenitude e sintonia no qual as mudanças, antes temporárias e constantes, não seriam mais necessárias.<sup>12</sup>

Nesta perspectiva de futuro, o adiamento dos desejos é uma iniciativa não só estimulada e fundamental como também inevitável, na medida em que a homogeneização das expectativas em prol de um progresso comum implica um abandono do particular. O desejo de cada indivíduo perde espaço para o projeto de todos, mesmo que se reconheça como constituinte do âmbito deste projeto a incerteza e a falta de garantias da sua realização. Tais dúvidas são um dos alicerces dos movimentos de contestação da modernidade.

Para a obtenção do futuro moderno, o presente é seu tempo colonizador, intermediário das modificações que visavam a racionalidade e a construção de um

---

<sup>11</sup>Paul Ricoeur, em “Renunciar a Hegel”, critica uma posição exclusivamente *hegeliana* no pensamento histórico e questiona a idéia da abolição do acaso defendida por Hegel – a estipulação da “astúcia da razão” e sua forma de atuação, o estabelecimento e a manutenção do universalismo como fio condutor, “com a condição, em primeiro lugar, de que o interesse particular animado por uma grande paixão sirva, sem saber, à produção da própria liberdade: com a condição, e seguida, de que o particular seja destruído, para que o universal seja salvo” (RICOEUR, 1994:342).

Para Ricoeur, enxergar no passado somente o que é essencial para decifração de sentidos progressivos, lineares e unificantes e para a vitória da instância da razão implica numa visão totalizante da história que não dá conta de sua complexidade e de suas falhas: “já não buscamos a fórmula com base na qual a história do mundo poderia ser pensada como totalidade efetuada, ainda que essa efetuação fosse considerada incoativa, ou até reduzida ao estado de germe” (RICOEUR, 1994:352).

Desta forma, o autor levanta a proposição de análise dos acontecimentos históricos a partir da concepção de que os mesmos são finitos e podem partir de pressupostos que escapam ao controle. Pensar a história como texto aberto, encadeada de vários discursos entrecortados, e passíveis de apropriação de sentidos diversos para reflexão.

<sup>12</sup>O sociólogo polonês Zygmunt Bauman define este momento, do século XVIII até meados do século XX, através do conceito “modernidade sólida” (BAUMAN, 2001). De acordo com Bauman, e partindo de teorias de controle como a do panóptico (desenvolvida primeiramente por Jeremy Bentham e desdobrada posteriormente por Michel Foucault), quanto maior a sensação de supervisão e menor o número de escolhas, maior o foco em direção ao benefício do projeto, e conseqüentemente, à valorização do tempo futuro.

Basear a modernidade na concepção de um projeto implicando a chegada num mundo que de fato ainda não existe é para Bauman uma das contradições responsáveis pelas transformações que tornaram “líquida” a “modernidade sólida”. Voltaremos a este ponto posteriormente.

mundo “melhor”. Boaventura de Souza Santos descreve a relação entre futuro e presente na modernidade:

(...) a característica mais fundamental da concepção ocidental de racionalidade é o fato de, por um lado, contrair o presente e por outro, expandir o futuro. A contração do presente, ocasionada por uma peculiar concepção de totalidade, transformou o presente num instante fugidio, entrincheirado entre o passado e o futuro. Do mesmo modo, a concepção linear do tempo e a planificação da história permitiram expandir o futuro indefinidamente. Quanto mais amplo o futuro, mais radiosas são as expectativas confrontadas com as experiências do presente (SANTOS, 2003:3).

Assim, o tempo presente é centrado em um ritmo acelerado e encarado como efêmero, fragmentado, passageiro. Carregado de hiper-estímulos, choques e excessos de informações, o hoje contém em si uma enorme energia, momentânea, que se esgota e se renova instantaneamente, num fervor pelo novo, pela ruptura e pelo original que o tornam cada vez mais célere.

Georg Simmel atribui ao processo de metropolização – com a individualização através da especialização do trabalho e a interdependência das diversas especializações surgidas, a contaminação das relações sociais pela lógica do dinheiro, a remodelação das formas de sociabilidade, a diferenciação das esferas estética e pública, entre outras características –, a mudança das subjetividades modernas.<sup>13</sup>

O fenômeno urbano é o centro da modernidade e “tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica” (SIMMEL, 1987:14).

Esta descontinuidade rápida e impetuosa dá ao presente um caráter praticamente intangível. Como vivenciar o agora se ele está sempre em mudança e o experimentamos menos e menos? Além do foco moderno no futuro, o presente está fadado a escapar e se esvaziar, uma vez que o intervalo entre o seu decorrer e

---

<sup>13</sup>Justamente devido à confluência deste novo paradigma que o autor aponta a atitude *blasé* como um resultado da vida moderna. O excesso de estímulos e sensações é tamanho que não pode mais ser assimilado em sua totalidade. O resultado disto é um mecanismo de defesa no qual a capacidade de reação humana vai sendo diminuída até a completa supressão (a atitude *blasé*): “uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa blasé porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de agir” (SIMMEL, 1987:18).

a nossa cognição já faz dele um tempo perdido. “Não podemos estar nunca presentes em um presente” (CHARNEY, 2001:320), o que de certa forma nos faz alienados ao tempo em que vivemos.

Parte das considerações de Bauman diz respeito ao desconforto da fugacidade e da incapacidade de percepção do imediato, aliado ao consumo feroz e amplamente distribuído, já notado anteriormente pelos estudos de Simmel. A individualidade moderna também nasce na ascensão burguesa e na busca pelo lucro e pela propriedade, alavancados especialmente a partir da revolução industrial:

As receitas para a boa vida e os utensílios que a elas servem têm “data de validade”, mas muitos caíram em desuso bem antes dessa data, apequenados, desvalorizados e destituídos de fascínio pela competição de ofertas “novas e aperfeiçoadas”. Na corrida dos consumidores, a linha de chegada se move mais veloz que o mais veloz dos corredores; mas a maioria dos corredores na pista tem músculos muito flácidos e pulmões muito pequenos para correr velozmente (BAUMAN, 2001:86).

Para fixação do momento de sensação, o corpo aparece como possibilidade de parâmetro e medida. É através do corpo e dos sentidos que o instante pode ser reconhecido simultaneamente à sua presença. A potência do instante sensório é desenvolvida por muitos autores<sup>14</sup>, e resgata a questão do desejo particular, antes abandonada pelo projeto futuro.

A experimentação do presente enquanto sensação corporal e a devolução do desejo ao cotidiano, bem como a remodelagem do mesmo são noções essenciais para a discussão que queremos desenvolver. E o cinema e suas formas de construção narrativa serão partes integrantes deste processo: “o presente vazio e invisível da modernidade expandiu-se em uma nova arte composta de uma série

---

<sup>14</sup>A concepção de instante sensório não-racional como impressão especial e única e como forma de captação do presente vem associada às idéias de unidades de arrebatamento, intensidade e êxtase como provocadoras da sensação corporal. Para Pater, é a definição de “instante sublime”; para Benjamin, o conceito de “choque”; para Epstein, a noção de “fotogenia” e para Heidegger, o “momento da visão” (CHARNEY, 2001): “O conceito do instante forneceu um meio de fixar um momento de sensação, no entanto esse esforço de estabilidade teve que confrontar o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo. Tal dilema conduziu esses autores a dois conceitos interligados que definiram suas investigações do moderno como momentâneo: o esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois de ele ter ocorrido. Juntos, esses dois aspectos do instante moderno criaram uma nova forma de experiência no cinema” (CHARNEY, 2001:317-318).

de presentes vazios e invisíveis. Esses momentos foram costurados na continuidade pela atividade do espectador, ela mesma interior e invisível no corpo do espectador” (CHARNEY, 2001:332).

Finalmente, o passado, tempo acabado e ultrapassado, contemplando o modelo com o qual se deve romper para instaurar o original, o pioneiro. “Trata-se da crise, também moderna, da autoridade do passado sobre o presente. O novo se impõe ao velho por sua qualidade libertadora intrínseca” (SARLO, 2007:30). Nada de arcaico é permitido no mundo moderno. Romper com a tradição e instaurar a novidade como força motriz são traços característicos da modernidade. O intuito é abandonar o passado, transformar o presente e alcançar o futuro esperado, como descreve Certeau:

A própria revolução, esta idéia “moderna”, representa o projeto escriturístico no nível de uma sociedade inteira que tem a ambição de *se constituir* em página em branco com relação ao passado, de se escrever a si mesma (isto é, produzir-se como sistema próprio) e de *refazer a história* pelo modelo daquilo que fabrica (será o “progresso”). (CERTEAU, 1996:226).

Por outro lado, se o presente encerra em si um caráter intangível, um esvaziamento constante e incontrolável em relação ao homem que tenta vivenciá-lo, sua percepção já não se faz quase sempre como um tempo passado, aquilo com o que justamente se ambicionava romper? E como não se relacionar com as heranças deixadas pelo tempo pregresso? “Em condições subjetivas e políticas normais, o passado sempre chega ao presente” (SARLO, 2007:10). Há aí um borramento das linhas temporais: “nós praticamente só percebemos o passado, o presente puro sendo o avanço invisível do passado consumindo o futuro” (CHARNEY, 2001:317)<sup>15</sup>.

Surge então o que há de mais notório na modernidade: sua natureza paradoxal. Ao tentar buscar o belo e o eterno no impermanente, as iniciativas de

---

<sup>15</sup>Charney faz uso de uma citação de Henri Bergson, que dentre outros conceitos no estudo da filosofia do tempo, imagem e representação, desenvolveu a teoria do “cone da memória” – o presente notado enquanto pontos específicos na linha do tempo, sendo especificamente o momento de encontro entre o passado e a memória, estes sempre evocados de maneiras diferentes e sempre em transformação, e a linha de deslocamento para o futuro, o próprio futuro. “O cone invertido quer realmente simbolizar um processo dinâmico, de mobilidade. As memórias descendo do cone a partir do passado para a percepção e a ação presentes. A idéia de que as memórias estão descendo significa que a verdadeira memória em Bergson é progressiva” (Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/bergson/#4>. 2007. Tradução minha).

“destruição criativa” e “tradição da ruptura” (termos cunhados por David Harvey e Octavio Paz, respectivamente) se estabelecem e enfraquecem a busca pelo inaugural – quando cortar o anterior e validar o novo se torna recorrente, rotineiro, e portanto, tradicional, o choque já não se efetua e a convenção encontra um espaço no deslocamento.

Pelo investimento no projeto futuro sem garantias e sem previsão de concretização, o estatuto moderno carrega em si os argumentos que o devoram. “Se o modernista tem que destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de destruir ele mesmo essas verdades” (HARVEY, 1992:26).

O próprio Octavio Paz desenvolve o argumento da decadência da ruptura enquanto força motriz do movimento moderno, a partir da concepção de que a “tradição da ruptura” mostra que uma perpetuação da negação acaba esvaziando a iniciativa de mudança:

Assistimos hoje ao declínio da estética da mudança. A arte e a literatura deste fim de século perderam, pouco a pouco, o seu poder de negação: faz anos que essas negações são repetições rituais, rebeliões de fórmulas, transgressões de cerimônias. O que estamos assistindo, contudo, não é o fim da arte; é o fim da idéia da arte moderna. Ou seja: o fim da estética fundada sobre o culto da mudança e da ruptura (PAZ, 1988).

Vale ressaltar o surgimento da discussão da crise da representação, acionada ainda mais pelas novas tecnologias. Os movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX reivindicam a liberdade estética e a reorientação da percepção, a aproximação entre arte e vida, bem como o questionamento dos fundamentos modernos. As tentativas de representar a simultaneidade provocaram mudanças radicais no mundo ocidental.

A partir daí, a segunda metade do século XX testemunha uma série de deslizamentos identificatórios<sup>16</sup> e o posterior processo de globalização, que intensificam a mudança de perspectiva e de enfrentamento do tempo:

---

<sup>16</sup>Stuart Hall descreve cinco momentos cruciais que colocam a modernidade em cheque a partir de meados do século XX, a maneira através da qual “o “sujeito” do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2005:46):

1) a tradição marxista relida por teóricos do séc. XX, que definem o homem como centrado em suas relações sociais, não em sua essência individual singular;

O advento da instantaneidade conduz a cultura e a ética humanas a um território não-mapeado e inexplorado, onde a maioria dos hábitos aprendidos para lidar com os afazeres da vida perdeu sua utilidade e sentido. Na famosa frase de Guy Debord, “os homens parecem mais com seus tempos que com seus pais”. E os homens e mulheres do presente se distinguem de seus pais vivendo num presente que quer esquecer o passado e não parece mais acreditar no futuro. Mas a memória no passado e a confiança no futuro foram até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das realizações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento (BAUMAN, 2001:149).

Nosso intuito neste capítulo é investigar as estratégias cinematográficas do filme *Volver* que o fazem surgir como um lugar teórico para o tratamento de diferentes temporalidades e para o conflito entre os posicionamentos “sólido” e “líquido” da modernidade, conforme definiu Bauman. Além disto, analisar como o fundamento moderno de ruptura com o passado é revisto e desconstruído no longa-metragem, trazendo à tona novas subjetividades e novas maneiras de se colocar no mundo.

## 2.2. ***Volver* e o tempo pós-moderno**

Mas isso significa que a arte contemporânea ou pós-modernista deverá dizer respeito à própria arte de uma nova maneira; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais há de implicar o fracasso necessário da arte e do estético, o fracasso do novo, o aprisionamento do passado (KAPLAN, 1993:30).

Edgar Morin associa a modernidade tardia ao desenvolvimento sem precedentes da cultura de massa, o que contribuiu para o descentramento do indivíduo ao estimular sua fragmentação e o foco no consumo desenfreado. O

2) a descoberta do inconsciente por Freud, que contradiz a noção de identidade unificada e estável. Ao ser o resultado de um processo formação ao longo do tempo, a identidade humana escapa da noção moderna de acabamento;

3) a lingüística estrutural desenvolvida por Saussure, ao estabelecer que a língua também está sempre em andamento, pois “as palavras são multimoduladas. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado” (HALL, 2005:40-41);

4) a noção de “poder disciplinar” elaborada por Foucault, instância que engloba o homem moderno com o objetivo paradoxal de ao mesmo tempo fortalecer instituições coletivas – escolas, prisões, hospitais, quartéis – e individualizar e isolar os sujeitos nelas inseridos;

5) o movimento feminista como representante da série de movimentos sociais a partir da década de 1960, ao reivindicar uma politização da subjetividade, da identidade e do processo de identificação.

cinema aparece como um dos principais veículos analisados pelo autor, na medida em que é uma das expressões culturais que mais refletem as condições da sociedade onde é produzido.

De acordo com Morin, é preciso indagar as diferenças entre o modo de ser moderno e as iniciativas surgidas a partir da segunda metade do século XX, bem como as questões decorrentes da transformação. De fato o cinema, através dos movimentos de vanguarda e mudanças estruturais e de conteúdo nas obras (mesmo as ligadas ao *status quo* – o cinema comercial clássico norte-americano) já revelam uma vontade de representação de uma nova forma de estar no mundo.<sup>17</sup>

A leitura de *Volver* caminha neste sentido. Primeiramente, sua história se refere a um grupo três gerações de mulheres da mesma família (mãe e tia, filhas e neta) que vivem em cidades próximas: as mais novas moram em Madri, grande capital, e as mais velhas, no povoado da Mancha, pequena província. A morte da tia (Paula, personagem de Chus Lampreave) e o reaparecimento do fantasma da mãe (Irene, vivida por Carmem Maura), antes dada como morta, vai obrigá-las a acertar os assuntos em aberto que afligem suas vidas. O diretor Pedro Almodóvar aponta o caminho que será seguido:

*Volver* não é uma comédia surrealista, mesmo que em algumas ocasiões pareça. Vivos e mortos convivem sem desavenças, provocando situações hilariantes ou de uma emoção intensa e genuína. É um filme sobre a cultura da morte na minha Mancha natal. Meus conterrâneos lá vivem com uma naturalidade admirável. O modo no qual os mortos continuam presentes em suas vidas, a riqueza e a humanidade de seus ritos faz com que os mortos não morram nunca<sup>18</sup> (ALMODÓVAR, 2006).

Na abertura do filme, a primeira seqüência retrata um cemitério *mancheño* no feriado de finados: em meio ao forte vento, entre lápides, utensílios de limpeza e muita conversa, mulheres limpam, arrumam e adornam os túmulos de seus

---

<sup>17</sup>Morin brinca com as figuras do Olimpo (o *star system* norte-americano) e *happy end* (aqui relacionado à visão utópica de futuro) ao questionar: “Constitui-se uma curiosa autonomia entre as infelicidades vividas do Olimpo e o *happy end*. Será que o *happy end* poderá manter o seu reinado triunfal se o Olimpo deixa de ser feliz idealmente? Será que o mal que afeta o Olimpo é o precursor de um mal mais profundo que afetará o individualismo moderno (mas quando?) em seu próprio ser? Será que não veremos emergir novas dificuldades de viver que deverão ser não mais escamoteadas na mitologia euforizante, mas enfrentadas? As frestas já estão aparecendo” (MORIN, 2005:182).

<sup>18</sup>Tradução minha.

mortos, num esforço conjunto de prestação de respeito e de reiteração de uma cultura local na qual os mortos continuam extremamente presentes na vida dos que ficam. No vilarejo onde a cultura da morte é ter os que partiram tão ativos e tão participantes quanto os vivos, o **retorno** é condição essencial.

A cena é o plano aberto inicial e uma espécie de metonímia de todo o longa-metragem: uma apurada construção estética – cada elemento a que o espectador tem acesso foi cuidadosamente colocado para a câmera a fim de ampliar a produção de sentidos – registrando as mulheres, protagonistas da história<sup>19</sup> e da obra de Almodóvar, que na mistura entre realismo e fantasia, lidam com questões como família, identidade e principalmente, o tempo e a **volta**.

Raimunda (Penélope Cruz) e Soledad (Lola Dueñas) **retornam** à Mancha para o dia dos mortos e para o enterro da tia; Irene **volta** a fazer parte da vida das filhas e da neta e deve encarar as condições do incêndio que a declarou como morta; o trauma do incesto **volta** a assolar Raimunda, que fugiu da violência sofrida pelas mãos do pai e tem que ajudar a filha, Paula (Yohana Cobo), também molestada pelo próprio pai.

**Voltar** é o título do filme e o cerne de nossa análise, uma das questões que permeia toda a produção almodovariana e que de certa forma media a experimentação do tempo na passagem da modernidade para a pós-modernidade. Trata-se da necessidade de resgate do não-resolvido, do que foi ignorado ou mal realizado, passando pelas esferas da transformação, do desejo, do recalque e das paixões para emergir de novo com força avassaladora<sup>20</sup>. O tratamento do passado.

---

<sup>19</sup>Prova disto é que além da trama girar em torno delas, as personagens femininas estão em cena durante 95% da duração do longa-metragem, contra apenas 5% de aparição dos personagens masculinos. A relação mulheres-passado é delineada por Sarlo: “O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente. Como se trata da vida cotidiana, as mulheres (especialistas nessa dimensão do privado e do público) ocupam uma parcela relevante do quadro. Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem a escuta sistemática dos “discursos de memória”: diários, cartas, conselhos, orações” (SARLO, 2007:9).

<sup>20</sup> Nosso estudo, ao invés de tratar de uma óptica psicológica do **retorno**, pretende se aprofundar nas diferenças de temporalidades como chave de leitura para a abertura da obra. Em Maurice Blanchot recuperamos a pluralidade do espaço textual – e ampliamos a noção de texto para toda a produção cultural – ao enxergar nele o caminhar e o espaço contínuo de desvendar e contestar, falar e ouvir, de ser em processo, mas concomitantemente de propiciar níveis de entendimento: “É por isso que a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir. É aquele que escreve é igualmente aquele que ‘ouviu’ o interminável e incessante, que ouviu como fala, ingressou no seu

Três exemplos corroboram a escolha do argumento a partir do objeto selecionado: o primeiro, alguns traços do conteúdo da filmografia recente do diretor espanhol, os últimos três filmes que antecederam *Volver*.

*Mala educación (Má educação, 2004)*<sup>21</sup> trouxe à tona os traumas e os amores de infância e a metanarrativa (a narrativa voltada para si mesma, o maior dos **retornos**) como ponto de polêmica do fazer cinematográfico; em *Hable con ella (Fale com ela, 2002)*, a descoberta do amor e do outro como complementos da própria identidade; em *Todo sobre mi madre (Tudo sobre minha mãe, 1999)*<sup>22</sup>, a maternidade e a **volta** às origens como recuperação de si – todos evidenciando as várias conseqüências do não-acabado e a necessidade intensa de enfrentamento do que se tentou apagar.

O segundo exemplo é a recorrência, dentro do filme, de expressões que remetem à **volta**. Na seqüência em que encontrará a filha e descobrirá que Paco (Antonio de la Torre) tentou atacá-la (como Raimunda tinha sido 14 anos antes<sup>23</sup>) e por isso foi assassinado, Raimunda desce de um ônibus no trajeto do trabalho para casa que tem em sua lateral um cartaz dizendo: *Volver a sentir (voltar a sentir)*, como um preâmbulo do drama que está para ser apresentado.

Em espanhol, o verbo enlouquecer é dito como *volverse loco*, a tradução literal para português sendo algo como “**voltar-se** para a loucura”, ou “tornar-se louco”. Esta expressão é bastante repetida pelas personagens ao longo da trama e em português fica facilmente apreendida ao remetermos às dificuldades extremas enfrentadas para o encontro de resoluções, no limite entre sanidade e loucura.

O terceiro exemplo é um breve aprofundamento da letra aqui reproduzida da canção *Volver* – originariamente um tango de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera,

---

entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la” (BLANCHOT, 1987:29).

<sup>21</sup>Espanha, 106 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo SA.

<sup>22</sup>Espanha, 101 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo SA.

<sup>23</sup>É importante observar que o **retorno** da situação de violência e de desejo proibido, apesar de seguir um padrão – mãe e filha agredidas pelas próprias figuras paternas – não ressurgem exatamente da mesma forma no caso de Paula. Raimunda não conseguiu escapar de seu agressor, prova disto é a filha que surge da relação incestuosa, enquanto Paula não só foi capaz de se defender como de neutralizar a ameaça, matando seu pai e fechando assim, em certa medida, o ciclo iniciado por sua mãe. O tempo aqui exhibe sua característica de **retorno**, mas na nova geração um novo horizonte de possibilidades e de produção de subjetividades é delineado.

interpretado no longa em uma versão flamenca na voz de Estrella Morente –, música-tema do filme cantada por Raimunda na cena final da seqüência da festa de encerramento de uma equipe de filmagens, realizada no restaurante administrado pela personagem:

***Volver***

Yo adivino el parpadeo  
de las luces que a lo lejos,  
van marcando mi retorno.  
Son las mismas que alumbraron,  
con sus pálidos reflejos,  
hondas horas de dolor.  
Y aunque no quise el regreso,  
siempre se vuelve al primer amor.  
La quieta calle donde el eco dijo:  
"Tuya es su vida, tuyo es su querer",  
bajo el burlón mirar de las estrellas  
que con indiferencia hoy me ven volver.

Volver,  
con la frente marchita,  
las nieves del tiempo  
platearon mi sien.  
Sentir, que es un soplo la vida,  
que veinte años no es nada,  
que febril la mirada  
errante en las sombras  
te busca y te nombra.  
Vivir,  
con el alma aferrada  
a un dulce recuerdo,  
que lloro otra vez.

Tengo miedo del encuentro  
con el pasado que vuelve  
a enfrentarse con mi vida.  
Tengo miedo de las noches  
que, pobladas de recuerdos,  
encadenan mi soñar.  
Pero el viajero que huye,  
tarde o temprano detiene su andar.  
Y aunque el olvido que todo lo destruye,  
haya matado mi vieja ilusión,  
guarda escondida una esperanza humilde,  
que es toda la fortuna de mi corazón.

***Volta***<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup>Tradução minha.

Eu pressinto o piscar  
das luzes que ao longe  
vão marcando meu retorno.  
São as mesmas que iluminaram,  
com seus pálidos reflexos,  
profundas horas de dor.  
E mesmo que não quisesse o regresso,  
sempre se volta ao primeiro amor.  
A quieta rua de onde o eco disse:  
“Tua é sua vida, teu é seu querer”,  
sob o zombador olhar das estrelas  
que com indiferença hoje me vêm voltar.

Voltar,  
com o rosto abatido,  
as neves do tempo  
delinearam minha frente.  
Sentir, que é um sopro a vida,  
que vinte anos não são nada,  
que febril o olhar  
errante nas sombras  
te busca e te nomeia.  
Viver,  
com a alma aferrada  
a uma doce recordação,  
que choro outra vez.

Tenho medo do encontro  
com o passado que volta  
a se deparar com minha vida.  
Tenho medo das noites  
que, povoadas de recordações,  
encadeiam meu sonhar.  
Mas o viajante que foge,  
tarde ou cedo detém seu andar.  
E mesmo que o esquecimento que tudo destrói,  
tenha matado minha velha ilusão,  
guarda escondida uma esperança humilde,  
que é toda a fortuna de meu coração.

Os versos da canção já indicam claramente a percepção da dimensão da importância do passado<sup>25</sup>, ao invés da tentativa livrar-se dele. Isto se apresenta

---

Música disponível em: <http://estrella-morente.letras.terra.com.br/letras/633017/>. 2006.

<sup>25</sup>A **volta** é uma marca da filmografia de Almodóvar e um ponto fundamental na teoria da sociologia das ausências de Santos. Ela está caracterizada pela dilatação do presente e contração do futuro através da relativização do tempo linear moderno e da valorização de outras temporalidades, libertando as práticas sociais de seu estatuto de resíduo: “A sociologia das ausências visa, assim, criar uma carência e transformar a falta da experiência social em desperdício da experiência social. Com isso, cria condições para ampliar o campo das experiências credíveis neste mundo e neste tempo e, por essa razão, contribui para ampliar o mundo e dilatar o presente.

desde a escolha da realização de uma versão para um tango famoso, ao invés da reprodução do original. A regravação não traz somente os traços carregados de melancolia e tristeza típicos do tango-canção, mas além de fazer uma reverência ao estilo associa a ele uma nova batida, mais esperançosa e alegre, com características do ritmo flamenco e da voz de uma mulher, mais uma mulher de Almodóvar.

Na letra, a solução moderna de romper com a tradição e com o arcaico e de instaurar a novidade é questionada, mesmo que de maneira ainda vacilante e incerta no que diz respeito a seus resultados. Não se pode deixar de olhar para trás: “Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida. / Tengo miedo de las noches / que, pobladas de recuerdos, / encadenam mi soñar / Pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar”.

Não é mais possível encarar o presente como tempo original e voltado exclusivamente para o projeto de futuro, o passado também exige a necessidade de ser trabalhado e incorporado: “Y aunque no quise el regreso, / siempre se vuelve al primer amor. / (...)Y aunque el olvido que todo lo destruye, / haya matado mi vieja ilusión / guarda escondida una esperanza humilde / que es toda la fortuna de mi corazón”.

O resgate do tango retrabalhado, com novos elementos que o renovam, se incorpora à seqüência na qual a canção é inserida. Não é à toa que ela é colocada na cena em que, pela primeira vez em anos, Raimunda **volta** a cantar, por insistência da irmã e da filha. Durante a festa no restaurante, em comemoração ao fim das filmagens da equipe para qual Raimunda prepara a comida diariamente, ela decide cantar novamente, atividade que lhe foi ensinada pela mãe, na infância, para participar de concursos de talentos.

E do outro lado da rua, escondida dentro do carro de Sole está Irene, que também **volta** a ver a filha depois de anos. A construção da seqüência é um jogo

---

(...) Em qualquer dos casos, o caráter limitado do futuro e o fato de ele depender da gestão e cuidado dos indivíduos faz com que, em vez de estar condenado a ser passado, ele se transforme num fator de ampliação do presente. Ou seja, a contração do futuro contribui para a dilatação do presente” (SANTOS, 2003:21).

Isto significa não mais privilegiar o futuro enquanto tempo fundamental e exclusivo de orientação, nem considerar o passado como esfera acabada a ser superada, ampliando assim as possibilidades humanas pelo afastamento da idéia de tempo enquanto desdobramento causal, linear e evolutivo e pela aproximação da noção de que cruzamentos, apropriações mútuas e zonas de intersecção temporais se fazem necessários para multiplicar as experiências e enriquecer as práticas sociais.

de planos e contra-planos que transforma a apresentação pública da performance de Raimunda em um diálogo íntimo e silencioso entre mãe e filha, luz e sombras, passado e presente.

Irene não se deixa ver pela filha, mas em um determinado momento ficamos na dúvida se Raimunda percebeu ou não a presença da mãe, que logo trata de retornar para escuridão que a oculta dentro do carro. As lágrimas das duas mulheres ao fim da música comprovam a carga emocional que, pelo menos no decorrer da canção, revelou o cruzamento entre os tempos e a potencialidade subjetiva da memória.

### 2.3. Presente x passado: Madri x Mancha

O olhar consiste, pois, mais na faculdade de estabelecer relações do que na de recolher imagens. Como descreve Merleau-Ponty no ensaio “O cinema e a nova psicologia”, “o sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem, e sua sucessão cria uma realidade nova que não é a simples soma dos elementos empregados” (NOVAES, 2005:14).

Não por acaso é uma equipe de cinema que aparece como clientela para o restaurante de Raimunda. O filme sendo feito dentro do filme a que assistimos (o metatexto cinematográfico), a intertextualidade<sup>26</sup>, e o pastiche aparecem como marcas e estratégias das películas almodovarianas<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup>Jenny Laurent e Bernardette Lyra enaltecem o valor da intertextualidade: “Se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade para quebrar a argila dos velhos discursos? A intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem-educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia de mistura; e estende-se, para fora do livro, a todo discurso social” (LAURENT, 1979:48).

“Nesse momento, a intertextualidade do filme, submete a intertextualização do espectador, enquanto um *espectador de cinema*, evocando as coordenadas de um real que mantém ativa a consciência, adicionando-lhe pitadas de reconhecimento irônicas. É como se o projeto cinematográfico geral, esse rio fantasmático que corre por sobressaltos e falhas, tornado coletivo pela apropriação de imagens em filmes diversos no tempo e no espaço, agisse como expansão topológica, permitindo materializar uma súbita eficiência no receptor, enganchando a secundidade e o distanciamento” (LYRA in CAÑIZAL, 1996:109).

<sup>27</sup>Samuel Paiva acredita que “utilizando-se de tais estratégias de linguagem, Almodóvar, ao que parece, tentará gradualmente destruir a lógica cartesiana, instaurando um jogo poético mais complexo, ao qual o leitor não terá como escapar tangencialmente” (PAIVA in CAÑIZAL, 1996:286).

Em *Volver*, a clara homenagem a *Bellíssima*<sup>28</sup> (1951), de Luchino Visconti: a Raimunda de Penélope Cruz, com suas curvas fartas, movimentos amplos, paciência curta e temperamento explosivo, seus penteados armados, maquiagem pesada e instinto maternal à flor da pele, é baseada na personagem Maddalena Cecconi de Anna Magnani<sup>29</sup>. A cena em que ela se arruma para a festa no restaurante e vai falar com a filha que não quer sair de casa é um *remake* do momento em que Maddalena se veste para levar a filha ao fotógrafo.

Do mesmo modo, Sole explica à sobrinha durante a festa, enquanto as duas assistem Raimunda cantar: “Sua avó ensinou esta musica a ela para um concurso de talentos”. A referência da figura de uma mãe levando a filha para concursos de talentos em busca de fama e notoriedade é justamente um dos eixos condutores de *Bellíssima*. Maddalena supera limites na tentativa de transformar a própria filha em estrela.

E é *Bellíssima* o filme que passa na TV em uma das cenas de *Volver*. Ao **retornar** à Mancha, Irene decide cuidar de Agustina, que tem câncer, e vai para a casa da amiga afim de ajudá-la. Bem recebida – afinal a cultura *manchega* recebe seus mortos com a mesma naturalidade que trata os vivos –, ela se dispõe a ficar. Depois de aplicar uma injeção de remédio e ver Agustina dormir, Irene liga a TV e assiste um trecho da obra de Visconti.

Na cena de *Bellíssima*, Maddalena ouve o marido falar sobre da história de Pinóquio, o menino que via o próprio nariz crescer ao contar uma mentira. Almodóvar brinca com a intertextualidade para retomar as questões dentro de *Volver*: Irene, matriarca como a personagem de Anna Magnani, se transformou em um fantasma – uma mentira – ao tentar escapar de suas ações no passado, mas não foi capaz de evitar as consequências de seus próprios atos, de certa maneira, ver o próprio nariz crescer.

Fredric Jameson, ao investigar a pós-modernidade, reconhece nela um fenômeno de apropriação e troca com a produção cultural passada que ele nomeia de “moda da nostalgia” (KAPLAN, 1993), ou seja, um resgate re-trabalhado dos

---

<sup>28</sup>Itália, 100 minutos, preto-e-branco.

<sup>29</sup>A homenagem se estende inclusive a detalhes da composição do *physique de rôle* da personagem: a atriz Penélope Cruz teve que usar debaixo das roupas próteses de enchimento nos quadris para se parecer ainda mais com Anna Magnani.

estilos e obras do passado como forma de produzir no presente. Sarlo também ressalta esta tendência no contemporâneo:

(...) as décadas da museificação, da *heritage*, do passado-espetáculo, das aldeias de Potemkin e dos *theme-parks* históricos; daquilo que Ralph Samuel chamou de “mania preservacionista”; do surpreendente renascer do romance histórico, dos best sellers e filmes que visitam desde Tróia até o século XIX, das histórias da vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de história dos antiquários (SARLO, 2007:11).

Além disto, **voltar** é também um movimento de **retorno** ao ponto de partida, lugar de origem – a Mancha –, onde tudo começou tanto para as mulheres do filme quanto para o próprio Almodóvar<sup>30</sup>. O contraste entre a grande cidade e a pequena província, entre outros elementos, se dá pelas diferenças na produção e na experimentação das temporalidades. Em Madri não há minuto que sobre, as personagens são conduzidas pelo furacão do tempo do trabalho, pela velocidade incessante de seus afazeres diários, já que,

Podemos vincular a essa dimensão esquizofrênica da pós-modernidade (...) com acelerações nos tempos de giros na produção, na troca e no consumo, que produzem, por assim dizer, a perda de um sentido de futuro, exceto e na medida em que o futuro possa ser descontado do presente. A volatilidade e a efemeridade também tornaram difícil manter qualquer sentido firme de continuidade. A experiência passada é comprimida em algum presente avassalador (HARVEY, 1992:262-263).

A maior parte das cenas na capital envolvem as atividades ligadas à produção do cotidiano de uma metrópole: Raimunda trabalhando na cozinha ou encontrando as vizinhas na rua, também a caminho do trabalho; Sole em seu salão de beleza, travando contatos superficiais com as clientes que vão e vêm; Paula no telefone de casa ou no celular. Mesmo as visitas sociais estão encaixadas no quadro de atividades do dia, seja ao deixar a filha aos cuidados da irmã para resolver seus problemas, seja ir ao hospital entre uma tarefa e outra para ver uma amiga doente.

---

<sup>30</sup>O diretor nasceu na Mancha em 24 de setembro de 1951, e aos 17 anos mudou-se para Madri para tentar a vida. Segundo Maria Leon e Teresa Maldonado, para ele retratar sua cidade natal não é fácil, uma vez que “Pedro Almodóvar, que já ultrapassou o meio social de origem pelo que o fez na arte, se vê incomodado, desconfortável, quando volta à realidade *manchega* que para

O tempo em Madri, entrecortado por imagens, produção e consumo, faz da cidade uma enorme colcha de retalhos de experiências humanas e de subjetividades individualizadas, característica da sociedade pós-moderna. Leon e Maldonado atribuem à pós-modernidade a predileção do diretor por um grande centro urbano: “Almodóvar refletiu outros mundos em seu cinema, como a Movida e tudo isso, mas no fim resultou como um pós-moderno, um apaixonado por Madri (a paixão por Madri qualifica o pós-moderno)”<sup>31</sup> (LEON E MALDONADO, 1989:112):

De fato, o retorno de Madri se revela cada vez diferente. Mas, essa identidade que diferentemente a cada vez renasce, só pode remeter a uma falácia, pois a repetição tematiza a cidade como uma ferida aberta em uma curiosidade nunca satisfeita. Uma cena originária parece permanecer oculta na memória obsessiva dos filmes de Almodóvar, e ele tenta, compulsivamente, decifrá-la (CAÑIZAL, 1996:103).

E a Madri também se **volta**, mas nunca da mesma maneira. As questões do passado, da origem, podem e vão ser resgatadas, e continuam permeando o desenvolvimento presente e futuro das personagens, porém sempre se apresentando de forma diferente. A cidade como “ferida aberta em uma curiosidade nunca satisfeita” remete aqui à diversidade na experimentação temporal: não há mais um tempo originário, mítico, para o qual se pode **voltar**, do mesmo modo que não existe também uma maneira de escapar da produção de sentidos que surge na zona de contato entre as várias esferas de tempo – a figura do presente.

Por outro lado, na província o tempo é ritualizado e coletivo: as mulheres do povoado juntas, despersonalizadas, demonstrando o respeito aos mortos na dedicação ao dia de finados, as refeições em família, a homenagem aos que se foram e a preparação para o luto traduzidas nos eventos de velório e enterro, as habitantes locais novamente unidas para receber Soledad.

A temporalidade da Mancha é cíclica e em etapas definidas, ligada à vida e à morte. Tal estrutura já se anuncia na figura dos moinhos, imponentes artefatos registrados em longos planos abertos, trançando movimentos circulares lentos e

---

ele não é a vida real, e sim um *background* artístico-vital” (LEON E MALDONADO, 1989:33). (Tradução minha).

<sup>31</sup>Tradução minha.

constantes como o tempo da cidade a que pertencem. Esta concepção de circularidade difere do tempo linear e progressivo da modernidade<sup>32</sup>.

Em entrevista a uma rádio *mancheга* na época da campanha publicitária de divulgação de um de seus filmes, Almodóvar comenta sua relação com a província natal, e as dificuldades de encarar as questões do passado que dela surgem:

Vindo aqui me sinto mais perturbado que em qualquer de minhas outras viagens. (...) É muito difícil enfrentar suas raízes. Eu brinco em minhas aparições públicas, faço piadas quando vou promover meus filmes, mas aqui sou incapaz de ironizar, de fazer piadas. São todas as coisas relacionadas com suas raízes e sua família... Me dá pudor<sup>33</sup> (LEON E MALDONADO, 1989:34).

O diretor demonstra não só a complexidade relacionada ao enfrentamento do mal-resolvido como também seu interesse no movimento de **volta** como produção de identidade. *Volver* é o resgate da terra natal<sup>34</sup>, porém não somente a terra natal enquanto origem que foi abandonada, mas o resultado do encontro entre os rumos do passar do tempo e a memória transformada pelas experiências.

Esteticamente, as diferenças propostas no longa-metragem são muito claras e reafirmam a delimitação das duas esferas e seus tempos: na cidade, as seqüências dentro de ambientes fechados e de pequenas dimensões, os quartos, as salas e os banheiros dos apartamentos, os corredores e os elevadores dos prédios, as dependências do restaurante, o interior dos carros, o quarto do hospital de Agustina (Blanca Portillo). São poucos os planos abertos em Madri, a capital aparece como uma colagem de pequenos ambientes. No entanto, tudo se apresenta repleto de cor, de detalhes e de diversidade, dos figurinos vibrantes aos objetos de cena.

---

<sup>32</sup>Walter Benjamin, em seu texto “Sobre o conceito da história”, critica a noção de tempo cronológico e linear como definidor do discurso da história, e insiste na inclusão da dimensão da abertura e das múltiplas possibilidades no reconhecimento de vários presentes: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o tempo “saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994:229).

<sup>33</sup>Tradução minha.

<sup>34</sup>Mais que retornar a Mancha, *Volver* retorna também a temas queridos para o diretor espanhol: as mulheres, que não tinham sido o foco de seu último longa-metragem, *Mala Educación*, e o trabalho com a atriz Carmem Maura, que não atuava há quase duas décadas em um filme de Almodóvar, desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Mulheres à beira de um ataque de nervos*, 1988).

Na Mancha<sup>35</sup>, ao contrário, impera a sobriedade. Construções amplas e simples e planos abertos – o próprio registro da estrada de acesso à província é uma grande tomada aberta mostrando o horizonte, os moinhos, a imensidão do caminho e a solidão que dele emerge –, o cemitério, as casas de Paula e de Agustina, as ruelas. O colorido de Madri é nitidamente substituído pelos tons pastéis da cidade do interior.

Quando não vestem o preto do luto, as mulheres *manchegas* usam roupas simples e desprovidas de muitos acessórios. Há momentos bem ilustrativos disto: a cena em que Agustina descreve sua mãe para Paula. Emocionada, ela relembra a mãe como a mulher mais diferente e mais atual da vila em sua época por ter sido uma hippie que usava os cabelos soltos, roupas estampadas e texturizadas e peças de bijuterias feitas de plástico colorido.

Ao aparecer para Soledad na casa de tia Paula pela primeira vez, pálida e de cabelos brancos, Irene é a encarnação de uma figura fantasmagórica do passado que **retorna** no dia do enterro da irmã. Mas assim que chega em Madri, ela pede à filha que lhe tinja os cabelos. Irene, como Almodóvar, parece declarar que na metrópole, no presente, a cor se faz necessária.

Deve-se observar as divisões espaço-temporais esquemáticas propostas pelo filme. Cada geração de personagens encarna um tempo e um espaço – as mais velhas, Paula e Irene, tia e mãe, o passado e a Mancha, com os quais se rompe com a morte da primeira e se resgata curiosa e ardorosamente quando a segunda **retorna**, em um grande movimento de **volta**.

Raimunda e Soledad, as filhas, representando o presente, o ponto intermediário nas relações entre os tempos e a ligação entre as cidades; e a mais nova, Paula, a neta, o futuro e Madri, o tempo em formação e a cidade em processo que existem enquanto consequência dos cruzamentos realizados antes deles.

---

<sup>35</sup>Uma interessante descrição da província foi publicada no suplemento do jornal espanhol *El País* em 14 de agosto de 1988: “A Mancha, que em árabe quer dizer 'terra seca'. Poderia se tomar esta segura, sem faltar à verdade, como esterilidade, e muito mais para dar a luz a uma atmosfera de criação cultural e artística. A Mancha, também conhecida como terra de passagem. Terra de passagem durante toda a Idade Média, nas correrias de mouros e cristãos até o norte ou até o sul, segundo soprava o vento da guerra. (...) E terra de passagem no século XX, as hordas turísticas passam pela Mancha sem olhá-la, caminho do fácil, o sol e o mar” (LEON E MALDONADO, 1989:30. Tradução minha).

## 2.4. Tempo e corpo

Os meus olhos são uns olhos,  
e é com esses olhos uns  
que eu vejo no mundo escolhos,  
onde outros, com outros olhos,  
não vêem escolhos nenhuns. (...)

Inútil seguir vizinhos,  
querer ser depois ou ser antes.  
Cada um é seus caminhos!  
Onde Sancho vê moinhos,  
D.Quixote vê gigantes.  
(Trecho de “Movimento perpétuo”, de António Gedeão)

Em “Tempo passado” (2007), Beatriz Sarlo problematiza, a partir da Argentina, as diferentes visadas do passado, no tocante à oposição entre história (o conceito moderno, já citado neste capítulo a partir das premissas da filosofia da história *hegeliana*) e memória (o uso de testemunhos, de incursões individuais baseadas nas experiências de cada um).

Ela esclarece a complexidade do passado como objeto de pesquisa e colabora para a tese de que é inútil tentar apagá-lo ou ignorá-lo, visto que o passado **retorna** inevitavelmente ao presente, mesmo quando se tenta dele se desvincular, porque constitui a base, mesmo que sempre em modificação pela apropriação, da produção do presente e das aspirações futuras:

Além de toda decisão pública ou privada, além da justiça e da responsabilidade, há algo de inabordável no passado. Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar (SARLO, 2007:9).

Na tentativa de homogeneizar a visão do passado em benefício da razão e do projeto futuro, a noção moderna de história valorizava os universais. Como já mencionado anteriormente, esta postura implicava sufocar os desejos individuais. Na pós-modernidade, no entanto, eles ressurgem com força plena, ancorados à busca por pequenas verdades, subjetividades variadas ao invés de grandes sentidos comunitários, da grande razão totalizante:

(...) a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes (SARLO, 2007:18).

É pensando nesta direção que se pode estabelecer que “o tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural. Os direitos da primeira pessoa se apresentaram, de um lado, como direitos reprimidos que se devem libertar; de outro, como instrumentos da verdade” (SARLO, 2007:39).

Assim, experimentar o tempo implica na aproximação passional ao invés do distanciamento planificante, na abertura aos desejos e às marcas da individualidade, a valorização da emoção e do envolvimento. E a concretização de tal movimento passa necessariamente pelo corpo, pelo instante sensório.

Como Sarlo, Octavio Paz reconhece a esfera corporal como palco presente dos cruzamentos temporais necessários para o enriquecimento das práticas sociais, das possibilidades geradas a partir da multiplicidade dos sujeitos:

Os homens terão de rapidamente construir uma moral, uma política, uma erótica e uma poética do tempo presente. O caminho para o presente passa pelo corpo, mas não pode e nem deve se confundir com o hedonismo mecânico e enganoso que se encontra nas sociedades modernas do Ocidente. O presente é um fruto no qual a vida e a morte se fundem (PAZ, 1988).

Por isto a remodelagem da vivência do tempo, uma vez que devemos considerar que “passado e futuro confrontaram-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alienação fundamentou-se e surgiu da aspiração moderna para apreender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável” (CHARNEY, 2001:332).

Parâmetro de sensações, de desequilíbrios e de testemunhos, o corpo representa a medida de todas as coisas e é astro no cinema almodovariano:

O cinema de Pedro Almodóvar é um cinema que fala do corpo. Sobretudo da intensidade sexual em sístole e diástole sob o jogo *voyeur* da vigilância e da punição. Poderíamos dizer que a paixão subverte a razão a todo momento. (...) A voz de Almodóvar é obscena. Ela também está falando do corpo, porque não existe voz humana *neutra* que possa apagar os vestígios da nossa carne (CAÑIZAL, 1996:87).

Desta forma, “a filmografia de Almodóvar não só reflete isto, como também, ao colocar o desejo como elemento central (e até mesmo ordenador) de seu universo cinematográfico, nos permite uma leitura da sociedade a partir desse elemento” (CAÑIZAL, 1996:64). Em *Volver*, a opção por vários planos de câmera fechados em partes do corpo – os closes nos quadris e nos seios de Raimunda, nos olhares e nas expressões faciais das mulheres – demonstram a escolha do diretor em trazer passado, presente e futuro para a esfera corporal e do desejo<sup>36</sup>.

Desejo este que não encontra limites, caminhando até mesmo pelas proibições sociais, o incesto de Raimunda e Paula, a traição do marido de Irene e da mãe de Agustina.<sup>37</sup> “Se é verdade que na filmografia de Almodóvar é possível sentir a latência dos desejos sociais, políticos e culturais que pairavam sobre a Espanha durante a transição, também é fato que, em seus filmes, a sexualidade tem uma relevância que, não podendo ser menosprezada de forma alguma, se impõe sobre os demais textos e vozes que compõem seu discurso cinematográfico” (CAÑIZAL, 1996:74).

O próprio Almodóvar comenta a lógica de composição dos quadros do longa-metragem e a preferência pessoal por tomadas de primeiro plano e de close nas expressões dos rostos das atrizes, colocados em prática pelo diretor de fotografia do filme, José Luis Alcaine:

Há uma magia especial nas cenas de duplas. O formato em que estou rodando (anamórfico, ou seja, em *scope*) é o único que te permite ter dois personagens juntos em primeiro plano. Se existe um homem inspirado na hora de iluminar os planos dos rostos é o diretor de fotografia José Luis Alcaine. Já rodamos várias

---

<sup>36</sup>Para fundamentar o processo do desejo, Maria Rita Kehl discute o sentido de trazê-lo para a experimentação cotidiana da realidade: “Mesmo sabendo que a natureza do desejo é da categoria do impossível, do absoluto, do interdito – que são três maneiras de dizer a mesma coisa –, não é assim que se dá nossa experiência cotidiana como sujeitos desejantes. Do ponto de vista do modo corriqueiro como vivemos e expressamos nossa condição de desejantes, o lugar dos objetos de desejo é a realidade, ou melhor, o campo das representações da realidade e dos objetos ditos reais. É nesse campo, das representações da realidade, que podemos falar não O desejo, mas do desejo, desviado de seus fins primários, obscuros para o sujeito, em direção a objetos secundários que aparecem para a consciência como objetos possíveis cujo alcance depende pelo menos em parte de nossa ação voluntária, consciente” (KEHL, 1990:363).

<sup>37</sup>Porém, apesar de não estabelecer fronteiras para ser sentido, o desejo que tudo ultrapassa, fugindo às convenções e normas de conduta, também encontra severas punições no filme: os pais incestuosos e adúlteros que sucumbiram ao desejo são assassinados e praticamente condenados ao esquecimento.

cenar como estas e, como esperava, Alcaine sacou de sua varinha mágica as trevas e as luzes que conectam os personagens<sup>38</sup> (Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/diario05.htm>. 2006).

No filme, o corpo sofrido é ainda o lugar da redenção, para onde se precisa **voltar**, emendar os erros e encontrar o acerto. O corpo em certa medida é a origem do trauma. “Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007:19).

Almodóvar expressa a necessidade de incluir a memória no discurso cinematográfico e desdobra suas possibilidades, questionando a homogeneização da história moderna ao incluir os relatos particulares, os testemunhos e todas as idiossincrasias e polêmicas a eles relacionadas:

Aquele sujeito anterior ao século XX, constrói Sujeitos Múltiplos, hábeis como Ulisses nas escaramuças para manter o que são e mudá-lo; para recuperar o passado e adequá-lo ao presente; para aceitar o estrangeiro como uma máscara que, no próprio momento em que é aceita, é deformado, transformada ou parodiada; para sustentar as contradições libertando-se ao mesmo tempo, do binarismo simples, etc (SARLO, 2007:40).

E tudo isto amarrado pela valorização do cotidiano e do instante, na inclusão de riqueza ao presente, em perceber que, como afirmou Compagnon, o sentido do presente é constitutivo de toda a experiência estética (COMPAGNON, 1999). Notar que o presente se dá dentro dos sujeitos ao enxergá-lo como tempo capaz de construir um elo entre o que se precisa resolver do passado e as projeções futuras (na linha do “cone da memória” de Bergson), sendo concomitantemente possibilidade de auto-conhecimento e local de deslizamento de identidades.

## 2.5. Voltando

Nosso objetivo neste capítulo foi traçar um panorama das concepções de história, futuro, presente e passado modernos, articulando-as e construindo um contraponto com a abordagem pós-moderna, principalmente no que se refere à

---

<sup>38</sup>Tradução minha.

inclusão da memória no discurso e ao tratamento do passado, a partir da análise do filme *Volver*.

Podemos pensar na proposta de uma nova visão do tempo baseada nas inúmeras opções incluídas em modalidades de narração que não estão mais exclusivamente preocupadas com um desenvolvimento temporal linear, cronológico e causal, mas sim com as diversas “repetições atualizadas” possíveis pela simultaneidade do tempo, conceito sugerido por Sarlo:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência humana numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007: 24-25).

Isto significa recuperar, necessariamente, a dimensão da abertura, ao invés de privilegiar o fechamento teleológico de significados – a totalização planificante que homogeneiza e esvazia o discurso: “para conhecer, a imaginação precisa desse trajeto que leva para fora de si mesma e a torna reflexiva; nessa viagem, ela aprende que a história jamais poderá ser totalmente contada e jamais terá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade” (SARLO, 2007:42).

A modernidade, com a idéia de tempo linear progressivo que transcende o homem, tentou, sem sucesso, conjugar pólos incomunicáveis: ligar o rompimento com o passado, com a tradição, a efemeridade, a fugacidade e a fragmentação do presente à procura de valores racionais universais estáveis e utópicos projetados no futuro. Harvey define o conflito e a tensão como sendo integrantes obrigatórios do paradoxal projeto moderno:

Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo – e ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (...) Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo que, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (HARVEY, 1992:21).

Percebendo o paradoxo e movida pela fragmentação e pela velocidade cada vez mais aceleradas do mundo, bem como pela descrença no projeto futuro e nas verdades universais que não dão mais conta da diversidade de subjetividades constantemente em mudança, e alimentada pelo desenvolvimento da cultura de massa e da valorização do consumo, a pós-modernidade adicionou novas temporalidades e novas questões ao contemporâneo, alargando o tempo presente e retomando passado e futuro de outras formas.

Harvey reitera este argumento, observando que os indivíduos pós-modernos de identidades que não são fixas questionam uma tentativa de totalidade e menciona que “Frederic Jameson atribuiu a mudança pós-moderna a uma crise de nossa experiência do tempo e do espaço, crise a qual as categorias espaciais vêm a dominar as temporais, ao mesmo tempo que sofrem uma mutação de tal ordem que não conseguimos acompanhar” (HARVEY, 1992:187).

Daí a opção pelo aprofundamento do filme de Pedro Almodóvar. Em *Volver*, a **volta** é constitutiva da natureza da obra do diretor, do desdobramento da trama e das camadas de significação pós-modernas, no reconhecimento da “modernidade líquida” apontada por Bauman.

Algumas chaves de leitura auxiliaram nossa investigação: o **retorno** como ponto recorrente na filmografia almodovariana, a repetição de elementos de **volta** dentro do próprio filme, de objetos gráficos ao uso de expressões e de músicas. Além disto, a intertextualidade, a homenagem ao passado (nas citações a *Bellíssima*) e as diferenças entre tempo, espaço e caracterização da Mancha e de Madri.

Outro ponto importante foi a adoção do corpo e do desejo como centrais no discurso cinematográfico, o que trouxe à tona uma outra forma de vivenciar o tempo, expandindo o presente<sup>39</sup>, encarado agora pela óptica do corporal e das aspirações individuais, que seguem ou não a norma:

---

<sup>39</sup>É possível estabelecer uma relação entre esta valorização do presente como resgate do não-resolvido e a noção de Bauman do presente como tempo para resolução, vista através do encontro: “O encontro entre estranhos é *um evento sem passado*. Frequentemente é também *um evento sem futuro* (o esperado é que não tenha futuro), uma história para “não ser continuada”, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião” (BAUMAN, 2001:111).

Há aqui uma dimensão performática muito importante, ligada à concepção da produção constante de presentes diversos e singulares, não só pelas infinitas possibilidades constitutivas de cada instante como também pela combinação sem fim de elementos passados e futuros, revelando um processo sempre em transformação, sempre em devir.

Para os antigos, o prestígio do passado era aquele da Idade do Ouro, o Éden original que nós abandonamos um dia; para os modernos, o futuro tornou-se um lugar de eleição. Mas o agora foi sempre o tempo dos poetas, dos epicuristas, dos amorosos e de alguns místicos. O instante é o tempo do prazer, mas também é o tempo do sentido e da revelação de algo que está além. Creio que a nova estrela – aquela que ainda não está no horizonte histórico, mas que se anuncia já, indiretamente, de inúmeras maneiras – será a estrela do agora (PAZ, 1988).

Desta forma, o presente – ponto de encontro no cone da memória de Bergson, “tempo saturado de 'agoras'” de Benjamin, facilitador da “produção de existências” de Santos, entre outras percepções de muitos autores – pode ser encarado como lugar onde se dá a conjuntura, a tessitura da malha de relação entre os tempos e conseqüentemente um deslizamento da noção temporal linear para a noção de pluralidade, de multiplicação do horizonte possível.

Finalmente, Almodóvar exercita a potência do olhar para nos estimular a refletir sobre a sociedade onde vivemos e para problematizá-la, propondo a abertura da visão de várias versões para uma mesma história. O último diálogo do filme, a seqüência da conversa entre Raimunda e Irene dentro da casa de Agustina, incorpora ainda mais a abertura:

*Raimunda:* Senti sua falta. Você vai ficar aqui?

*Irene:* Sim, até o final. Agustina está muito doente. Depois do que fiz à mãe dela, o mínimo que posso fazer é cuidar dela até que morra.

*Raimunda:* Tenho muito o que lhe contar. Eu não contei sobre Paco, sobre o que fiz.

*Irene:* Estou doida para saber, mas você deve ir agora. Nós nos veremos todos os dias. Nós daremos um jeito.

*Raimunda:* Sim. Preciso de você, mamãe. Não sei como conseguir viver todos esses anos sem você.

*Irene:* Não diga isso, Raimunda, ou começarei a chorar. E os fantasmas não choram.

Não há mais o tempo acabado do passado que deve ser abandonado. O diretor opta por não fechar o sentido, delimitar sem mobilidade o final do longa-metragem<sup>40</sup>, de acabar a obra como se todo o decorrer do filme estivesse

---

<sup>40</sup>Nosso intuito não foi o de estabelecer um novo paradigma para a temporalidade, mas de promover o enriquecimento pela problematização e pensar os desdobramentos provenientes das diferentes maneiras de construção de subjetividade, a partir dos discursos temporais e das inter-relações entre concepções variadas de experimentação do tempo. Caminhamos na mesma direção da citação de Jorge Luís Borges aqui apropriada: “Mas alguma coisa tão vaga como o futuro histórico, eu não sei se sou capaz de pensar assim... claro que passei a vida relendo Shopenhauer, e

orientando para o seu desfecho. Ao invés disto, ele revela as personagens imersas em seu movimento de **volta**, de recuperação do passado não mais enquanto experiência excluída, mas em sua característica constitutiva do presente.

Ao reconhecer isto, elas podem resgatar o que não foi resolvido, repetir e atualizar as questões, só que agora em diferença. Cercada pelo vento da Mancha e pela vida em Madri, Raimunda poderá encarar a origem familiar e a cidade natal de que tanto fugiu, bem como suas escolhas atuais. Irene continua sendo mãe e fantasma, e diz à filha que elas têm ainda muito tempo para explorar esta nova maneira de se colocar no mundo, muitas oportunidades de retomar o passado e transformá-lo no presente,

graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrimos, inscrita nas linhas do atual (BENJAMIN, 1994:16).

O encontro dos pares, que agora constroem juntos, não mais se opõem: as duas mulheres, as duas cidades, as duas gerações, os dois tempos, as duas esferas – vida e morte. Surge fortalecido o caráter libertador da recriação, dos elementos que vão para além do fechamento da obra.

---

Shopenhauer dizia que procurar propósito na história é como procurar baías, rios ou leões nas nuvens – a gente encontra porque procura – mas ele acreditava que a história não tinha nenhum fim. Entretanto, parece muito triste pensar isso: devemos pensar que a história tem um fim – pelo menos um fim ético – e, talvez, um fim estético também. Porque senão, viveríamos num mundo caótico, o que talvez seja verdadeiro, mas não é alentador. Mas... nossos sonhos também são parte da realidade e podem intervir nela, não é? De modo que o fato de procurar leões já é alguma coisa” (BORGES, 2006:67).