

3

A volta do “Grande Divisor”

3.1.

O olhar para trás

No capítulo anterior, discutimos os deslizamentos na noção moderna de experimentação do tempo através da articulação desta com novos elementos que a reconfiguram e questionam, promovendo assim relevantes mudanças. As concepções modernas de passado, presente e futuro – respectivamente, tempo acabado com o qual se precisa romper, tempo demasiadamente efêmero, fugaz e orientado adiante, e tempo em construção de realização do projeto utópico – foram transformadas a partir de um resgate e re-apropriação das questões do passado, de um alargamento do tempo presente, pelo reconhecimento de suas inúmeras possibilidades e simultaneidades e de um reposicionamento do tempo futuro, deixando-o menos idealizado e mais imbricado com as demais esferas temporais.

Santos apresenta uma necessidade de alteração na temporalidade em sua perspectiva moderna, especialmente na esfera do presente, na medida em que se observa, na modernidade, uma homogeneização planificante que desvaloriza este tempo, limitando-o a uma duração praticamente imperceptível e muito transitória, uma vez que “a versão abreviada do mundo foi tornada possível por uma concepção do tempo presente que o reduz a um instante fugaz entre o que já não é e o que ainda não é. Com isto, o que é considerado contemporâneo é uma parte extremamente reduzida do simultâneo” (SANTOS, 2003:10).

O autor ressalta o que ele considera como as vantagens do processo de enriquecimento da temporalidade, capazes de estruturar um movimento passível de tornar a experiência social mais profícua no que se refere à multiplicidade de produção de subjetividades: “proponho uma racionalidade cosmopolita que, nesta fase de transição, terá que seguir a trajetória inversa: expandir o presente e contrair o futuro. Só assim será possível criar o espaço-tempo necessário para

conhecer e valorizar a inesgotável experiência social que está em curso no mundo de hoje” (SANTOS, 2003:3).

Já não estamos mais tratando da idéia de discurso linear⁴¹ da história, mas de sua abertura para a pluralidade de encontros e construções, zonas de cruzamento que abranjam outras propostas e outros olhares, que promovam o aumento das camadas de leitura, de formas de sociabilidade e de sentido:

Ao libertar as realidades alternativas do estatuto de resíduo, a sociologia das ausências substitui a monocultura do tempo linear pela ecologia das temporalidades, a idéia de que as sociedades são constituídas de várias temporalidades e de que a desqualificação, supressão ou ininteligibilidade de muitas práticas resulta por se pautarem de temporalidades que extravasam do cânone temporal da modernidade ocidental capitalista (SANTOS, 2003:18).

A análise de *Volver* mostrou-se um campo pertinente para o embate e a problematização destas questões, não só pelo aprofundamento das chaves significativas do filme, como também pela sua definição enquanto produção realizada dentro da mídia cinematográfica, tão relacionada à contemporaneidade.

Pedro Almodóvar nos lembra aqui algumas das **voltas** promovidas pelo longa-metragem, já apresentadas no capítulo 1 e que serão mais detalhadamente abordadas no decorrer desta leitura:

Volver é um título que apresenta várias voltas, para mim. Voltei, um pouco mais, à comédia. Voltei ao universo feminino, à Mancha (sem dúvida é minha película mais estritamente *manchega*, a linguagem, as roupas, os pátios, a sobriedade das fachadas, as ruas empedradas). Voltei a trabalhar com Carmem Maura (faz 17 anos que não o fazíamos), com Penélope Cruz, Lola Dueñas e Chus Lampreave. Voltei à maternidade, como origem da vida e da ficção. E naturalmente, voltei a minha mãe. Voltar à Mancha é sempre voltar ao seio materno⁴² (ALMODÓVAR, 2006:2).

⁴¹Santos estabelece que o conceito moderno de história parte de uma teleologia que o torna totalizante e calcado nos eventos e nos modelos associados aos países centrais, uma vez que a lógica moderna privilegia a “monocultura do tempo linear”, ou seja, “a idéia de que a história tem sentido e direções únicos e conhecidos. Esse sentido e essa direção têm sido formulados de diversas formas nos últimos duzentos anos: progresso, revolução, modernização, desenvolvimento, crescimento, globalização. Comum a todas essas formulações é a idéia de que o tempo é linear e que na frente do tempo seguem os países centrais do sistema mundial e, com eles, os conhecimentos, as instituições e as formas de sociabilidade que neles dominam” (SANTOS, 2003:12-13).

⁴²Tradução minha.

Nosso interesse agora é dar continuidade à discussão do resgate da memória e do aprofundamento de *Volver*, justamente a partir da criação destas zonas de cruzamento no presente, tanto pela retomada de referências ligadas ao passado como pelo desenvolvimento do hibridismo através do uso retrabalhado, aberto, de concepções a princípio exclusivamente dicotômicas e fechadas.

3.2. Lembrar é preciso

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das culturas ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX (HUYSEN, 2004:9).

Em “Passados presentes: mídia, política e amnésia”, Andreas Huyssen aborda a extrapolação do legado da modernidade pelo surgimento, nas últimas décadas do século XX, de uma cultura e uma política da memória que transformam a experiência do sujeito no mundo. Segundo o autor, “a partir da década de 1980 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes” (HUYSEN, 2004:9).

Isto significa que o passado, antes considerado no panorama moderno como a tradição que deveria ser abandonada, reaparece com força maior. Mas é preciso analisar de maneira ponderada esse fenômeno, pois corremos o risco de esvaziá-lo ao dar ao tempo passado a posição de destaque que, na modernidade, era do futuro, apenas invertendo a polaridade de concentração⁴³.

Esta visão associa ao passado a mesma idealização que tinha sido projetada para futuro, e carrega em si o mesmo destino de fracasso das utopias modernas, desta vez traduzidas na figura da memória pública. A preocupação do autor é traduzida na seguinte afirmação: “se a consciência temporal da alta modernidade no ocidente procurou garantir o futuro, então pode-se argumentar que a

⁴³Huyssen já chama atenção para este risco ao remeter para o exemplo da recorrência de obras, produtos e referências ao naufrágio do *Titanic* na contemporaneidade: “de fato, não se pode ter certeza se o sucesso internacional de *Titanic* é uma metáfora de memórias de uma modernidade que deu errado ou se ele articula as próprias ansiedades da metrópole sobre o futuro deslocado para o passado” (HUYSEN, 2004:14-15).

consciência temporal do final do século XX envolve a não menos perigosa tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado” (HUYSSSEN, 2004:18-19).

Nossa idéia é estimular a discussão no ritmo oposto desta ameaça, ou seja, não limitar a diversidade da experiência da temporalidade a uma mudança de sentido no foco da linha do tempo cronológico, passando do olhar para frente, para o futuro, ao olhar para trás, orientado para o passado. Pelo contrário, o objetivo é a viabilidade de pontos de vista plurais nas esferas do tempo e na produção cultural. O próprio Huyssen prevê esta hipótese:

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados da memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocadas pela complexa intersecção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. Pode haver, de fato, boas razões para pensar que a força da rememoração tem igualmente uma dimensão mais benéfica e produtiva. No entanto, muito disso é o deslocamento de um medo do futuro nas nossas preocupações com a memória e, por mais dúbia que hoje nos pareça a afirmação de que somos capazes de aprender com a história, a cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e na sensibilidade humanas (HUYSSSEN, 2004:26).

Isto se dará tendo em mente as “estéticas híbridas”⁴⁴ provenientes da tentativa de, ao invés de nos fixarmos na lógica ocidental binária de pensamento, reconhecer as oportunidades geradas pelos deslizamentos e contatos entre pares de oposição, ou melhor, tentar enxergar pares de oposição sendo transformados em possibilidades em devir, sem fechamentos.

Novamente, *Volver* é colocado como o cerne de desdobramento, ao ser resultado de uma produção simbólica que dialoga diretamente com o intuito de apagamento de limites binários e possuir características constitutivas que fazem o filme recuperar as questões do passado de forma singular.

3.3. Cultura de massa x alta arte

O que estou chamando de o Grande Divisor é o tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa. (...) Mas ela foi sendo cada vez mais posta em xeque pelos recentes desenvolvimentos das artes, do cinema, da literatura, da arquitetura e da crítica. (...) Reduzir toda a crítica cultural ao

⁴⁴Para maior aprofundamento da expressão: FIGUEIREDO, 2005.

problema da qualidade é sintoma daquela ansiedade contra a contaminação. Nem toda a obra de arte que não se conforma às noções canonizadas de qualidade é automaticamente uma peça *kitsch*, e o trabalho de transformar o *kitsch* em arte sem dúvida resulta em obras de alta qualidade (HUYSSSEN, 1999:9-10).

Esta citação, pertencente à discussão de Huyssen a respeito dos fenômenos culturais a partir da modernidade, resume um dos fundamentos da discussão presente neste capítulo: a percepção criadora, em algumas vertentes teóricas, da dificuldade de delimitação das fronteiras na divisão entre alta arte e cultura de massa e suas consequências na delimitação dos critérios de valor e qualidade.

Ao analisar os movimentos de vanguardas européias do início do século XX, Huyssen reconhece uma necessidade, já nas iniciativas questionadoras do Modernismo, do tratamento de questões pertinentes à desestabilização da oposição alto/baixo e de uma relação alternativa entre alta arte e cultura de massa, como a vontade de aproximação entre a arte e a vida cotidiana, a apropriação de técnicas e materiais da produção industrial pela expressão artística, além da crítica à institucionalização da arte, bem como suas convenções e formadores de opinião.

Com a penetração e o estabelecimento progressivamente maiores da cultura de massa e seus produtos, e da perpetuação da lógica ocidental de produção capitalista, o “Grande Divisor” descrito por Huyssen se torna cada vez problemático, na medida em que é necessário considerar que a arte também se insere em eixos comuns como o mercado, a distribuição, a rentabilidade financeira e a tecnologia⁴⁵.

Assim, a conjugação e o diálogo entre as duas esferas – pensadas a princípio como extremos opostos e incomunicáveis, como parte do modelo binário moderno

⁴⁵É preciso considerar também, conforme analisou Walter Benjamin, a dimensão da reprodutibilidade técnica da obra de arte, pois além de se incluir na estrutura do mercado capitalista, há uma modificação na percepção dos objetos de arte. O autor relata a passagem de um valor de culto para um valor de exposição, ou seja, a passagem do uso ritual, simbólico, que deixava as obras de artes disponíveis apenas para um pequeno grupo, para uma cultura da exponibilidade, que muda o contexto e atribui novas funções à arte.

Benjamin define ainda, a “destruição da aura” da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, uma vez que a reprodução tira da arte original, autêntica, os vínculos que a ligam à tradição – “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1994:167). Esta aura, feita de características singulares e associações com o domínio da tradição, é destruída pela técnica de reprodução que transforma em serialidade a unicidade da arte.

– ficam não só necessários como evidentes, e os dois lados trabalham e permutam elementos comuns, estabelecendo trocas que os aproximam e compartilham suas características.

Estas constantes interferências e intercomunicações entre alta arte e cultura de massa provocam um descentramento dos pólos de valor e qualidade que norteavam a crítica de arte, uma vez que a conjugação de características mútuas modifica a produção cultural e agrega outros sentidos às obras, o que impede categorizações restritas a apenas um dos extremos.

Isto implica um reposicionamento, levando-se em consideração as estratégias utilizadas nos bens culturais representativos deste diálogo, tanto no movimento de intersecção entre os pólos quanto na iniciativa de recuperação modificadora de elementos do passado, elementos estes que se redimensionam e assumem outras características no contexto presente⁴⁶.

Pensando em como as fronteiras entre os opostos do “Grande Divisor” são fluídas, tênues e dificilmente distinguíveis e como os conceitos de valor e de cultura têm seus sentidos perpassados por deslocamentos, que *Volver* atua enquanto produção estética e simbólica de uma vertente ao mesmo tempo artística e inserida na cultura de massa: a filmografia de Pedro Almodóvar.

De acordo com Vera Figueiredo, alta arte e cultura de massa apropriam-se de procedimentos próprios um do outro e caminham, como já previam e demandavam as vanguardas européias, para a aproximação com a vida cotidiana ao adotar o presente como tempo de multiplicidade de subjetividades e imaginários:

(...) se todo o imaginário contemporâneo está permeado pelos sonhos veiculados pela publicidade, pelas telenovelas, pelos filmes de ação, enfim, pelos mitos criados pela cultura de massa, como a arte, ao enfocar o presente, pode desprezar essa dimensão que é constitutiva do tempo em que vivemos? (...) Mais recentemente, não parece ser outro o viés adotado, no cinema, por Pedro Almodóvar, o que se evidencia no sentimentalismo *kitsch* de seus personagens (FIGUEIREDO, 2005:12).

Por outro lado, vale destacar que o autor, apesar de considerar o cinema a partir de seu modo de produção ligado à dinâmica industrial, reconhece nele potencialidades estéticas que o tornariam capaz de criar novos espaços de liberdade artística.

⁴⁶No caso de *Volver*, fazemos referência aos procedimentos de transformação de categorias antes vinculadas à alta arte – a composição da fotografia cinematográfica a partir de modelos das artes plásticas – ou à cultura de massa – os conceitos de kitsch e o melodrama. Esta tese será retomada em breve.

Desta forma, alta arte e cultura de massa não podem ser encaradas como pólos apartados e bem diferenciados, uma vez que transitam por patamares comuns na contemporaneidade e realizam trocas e apropriações mútuas, o que gera novas maneiras de expressão, aqui problematizadas no longa-metragem escolhido como recorte no corpus de trabalho.

3.4. Almodóvar e as zonas de cruzamento

Almodóvar usa em sua produção de cinema comercial voltada não somente para o mercado espanhol como também para o resto do mundo – e por isso partindo da cultura de massa –, elementos da alta arte, e realiza filmes que são sucesso de bilheteria e concomitantemente conquistam excelente aceitação da crítica acadêmica especializada, o que faz dele um agente no apagamento e deslizamento das fronteiras do “Grande Divisor” de Huyssen.

Por este notório traço de êxito na atividade de articulação entre os dois extremos paradigmáticos, Ricardo Calil reconhece e destaca a surpreendente maleabilidade do diretor espanhol:

O cineasta espanhol é o único diretor contemporâneo a se tornar um adjetivo, o que o coloca ao lado de nomes ilustres como o italiano Federico Fellini e o inglês Alfred Hitchcock. Para o cinema atual, ele representa o mesmo tipo de personagem essencial que esses mestres incorporaram no passado: um autor para as massas, com idiossincrasias assimiláveis pelo grande público, um realizador que frequenta com a mesma desenvoltura o Oscar® americano e a Cinemateca Francesa. Já para a Espanha, ao longo de uma carreira de 25 anos, ele passou de vergonha de uma nação a orgulho da pátria, de *‘enfant terrible’* a cineasta prodígio (CALIL, 2006:32).

Para melhor entendermos como a produção cinematográfica almodovariana se insere na discussão da transformação do binômio alto/baixo, é preciso apresentar duas das principais correntes de pensamento da mídia cinematográfica e seus elementos constitutivos. De um lado, o cinema é analisado, de acordo com teóricos alinhados aos estudos da Escola de Frankfurt⁴⁷: como uma expressão da

⁴⁷À exceção de, por exemplo, Walter Benjamin, que conforme já ressaltado anteriormente, foi capaz de investigar as características do cinema que o tornariam potencialmente uma expressão artística revolucionária.

cultura de massa e da indústria cultural, ao possuir seus modos de produção e distribuição vinculados a uma escala industrial e de retorno econômico. Gonzaga desenvolve o conceito:

A escola de Frankfurt foi responsável, também, por formular o conceito de Indústria cultural, que seria o modo como a sociedade capitalista manipularia os indivíduos, através dos meios de comunicação de massa, para anular-lhes as individualidades e a capacidade crítica, formando uma massa homogênea que consumiria com mais facilidade poucos produtos culturais, produzidos em larga escala como na indústria tradicional (GONZAGA, 2003).

Umberto Eco detalha a crítica dos pensadores “apocalípticos”⁴⁸ à cultura de massa, ao levantar algumas de suas características: a produção média, homogênea, conservadora, simplista e facilitada, que não requer esforço de compreensão, para um público heterogêneo que prefere evitar as soluções originais, as renovações da sensibilidade e planificar a audiência, incapaz de refletir criticamente a respeito do que recebe. Além disto, os produtos da cultura de massa, formas superficiais e passageiras de entretenimento, estão sujeitados às leis do mercado e ao conformismo com os modelos vigentes, sem abertura a questionamentos ou novas experiências.

Porém, por outro lado, o cinema apresenta-se em diferentes vertentes teóricas como um dispositivo delimitado pela “idéia de mecanismo, de funcionamento, lembrando que esse mecanismo não se esgota num processo técnico-funcional, mas correlaciona uma série de fatores estéticos, éticos, políticos e subjetivos” (VEIGA, 2006:1). A questão do dispositivo cinematográfico – como lugar de troca e de transformação incessantes, como jogo estético carregado de potencialidade e multiplicidade – é desenvolvida por vários autores⁴⁹.

A perspectiva do cinema como dispositivo foi primeiramente abordada por Jean-Louis Baudry, e posteriormente, Christian Metz aprofundou o conceito como “não apenas um aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o

⁴⁸O próprio Eco apresenta o ponto de vista da corrente apocalíptica: “A cultura de massa é a anticultura. Mas, como nasce no momento em que a presença das massas, na vida associada, se torna um fenômeno mais do que um contexto histórico, a “cultura de massa” não é uma aberração transitória e limitada: torna-se o sinal de uma queda irrecuperável, ante a qual o homem de cultura (último supérstite da pré-história, destinado a extinguir-se) pode dar apenas um testemunho extremo, em termos de Apocalipse” (ECO, 2004:8).

⁴⁹Para elaboração do conceito de dispositivo cinematográfico apresentado: COMOLLI, 2004; DELEUZE, 1996 e XAVIER, 1983 e 2005.

público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo” (XAVIER, 2005:176).

Esta noção de jogo é dividida por Jean-Louis Comolli, na medida em que ele considera o dispositivo como uma possibilidade de conjugação da tensão entre o simulacro imagético conformista da construção cinematográfica e a capacidade de questionamento do espectador. Para ele, é necessário que o filme estimule sempre o questionamento, produzindo novas formas de subjetivação que escapem do modelo fechado de imobilização-passividade-falta de autonomia do espectador⁵⁰:

(...) o lugar do espectador é levado à mudança ao longo da sessão, passando de um espectador passivo inicial a um engajamento mais ativo. (...) Há pouco além do cinema, me parece, que possa ao mesmo tempo ter e distorcer a instância do olhar, que impulse o espectador à sua própria transformação crítica, que faça o invisível se espelhar como a superfície própria do visível ⁵¹ (COMOLLI, 2004:413).

Traçando um panorama da teoria do dispositivo cinematográfico em diferentes períodos e escolas de pensamento, Xavier transforma o binômio visível/invisível de Comolli no par opacidade/transparência, e aprofunda as características sociais e políticas intrínsecas à sua composição, para que a reflexão se instale através da capacidade crítica do espectador de ir além do que está sendo apresentado.

⁵⁰O estudo da experiência do cinema levantado por Baudry dispõe a relação tradicional com o filme como composta por fatores de passividade e afastamento, na medida em que a situação-cinema se dá dentro de uma sala escura, fechada, de restrição do campo visual, na qual o espectador isolado entra em sintonia com o espetáculo oferecido.

Desta forma, o cinema se colocaria, de acordo com esta teoria também apoiada na psicanálise, como um provedor de prazer ao receptor, convidando-o a duas atividades contrárias: a primeira, a realização de um movimento de regressão – pela falta de autonomia, pela limitação de palavras e gestos, e pelo narcisismo da relação especular entre ele, o espectador, e a tela.

A segunda atividade é a manutenção de sua independência pela consciência da escolha de estar nesta situação e de percebê-la como uma projeção mecânica de imagens. Veiga discute o lugar do espectador proposto por Baudry e descreve as condições nas quais ele se torna possível e evidente, principalmente no que se refere à passividade: “O lugar do espectador é o lugar da renúncia, da perda, do sacrifício. Sem autonomia para falar ou se movimentar, isolado do mundo lá fora e defronte a uma enorme tela iluminada que exhibe os corpos em grandes proporções; o espectador está paralisado, impossibilitado de passar ao ato” (VEIGA, 2006:3).

⁵¹Tradução minha.

Neste sentido, o autor discute o funcionamento do espetáculo midiático pela reflexão a partir da dúvida do que se apresenta na esfera do visível, e a renovação da idéia de que o dispositivo pode ser enriquecido e ir além do que é oferecido, pode superar as barreiras do regime da crença na imagem através da visão crítica. O que se busca é evidenciar o deslocamento da concepção clássica de fruição cinematográfica através de iniciativas que remodelam o dispositivo e tornam sua definição mais carregada de amplitude e versatilidade.

Veiga compartilha desta premissa e analisa como o dispositivo pode ser continuamente remodelado, demonstrando a pluralidade que rompe com o espaço tradicional e permite que novas relações entre sujeitos e imagens sejam construídas:

Para aprendermos essa forma de dispositivo que coloca em jogo linhas de determinação e de fuga, perseguiremos três relações de força que se constituem como traços de análise da obra: 1) o confronto entre a criação e a fixidez do lugar do espectador; 2) o embate entre as estratégias de sentido do filme e as estratégias dominantes a produção de imagens (dos modos de ver) na contemporaneidade; 3) as ligações entre as imagens e discursos que a ele vem se hibridizar (VEIGA, 2006:6).

Esta noção do cinema como rico espaço de apropriação de recursos variados se contrapõe à definição *frankfurtiana* e contribui para o entendimento do enfraquecimento da oposição entre alta arte e cultura de massa proposta nesta leitura, bem como os discursos que se hibridizam e complexificam a produção cinematográfica.

Assim, é possível considerar que o trabalho de Pedro Almodóvar faz parte do processo descrito: o cineasta realizou um total de 29 filmes (longas e curtas-metragens), com sucesso mundial de público⁵² e de crítica, especialmente após *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, e recebeu indicações e prêmios das principais academias cinematográficas do mundo, como o César e o festival de Cannes franceses, o BAFTA inglês e o Goya espanhol.

Este aparente conflito entre sucesso de bilheteria e reconhecimento da crítica acadêmica especializada já indica uma troca entre alta arte e cultura de

⁵²Como exemplos: *Mulheres à beira de um ataque de nervos* foi o filme estrangeiro mais assistido nos EUA no ano de 1989 e *Volver* arrecadou em seu final de semana de estréia na Espanha uma bilheteria equivalente a US\$ 2,2 milhões, marca impressionante para o país. (Dados disponíveis em <http://www.imdb.com>. Acesso em 05/03/2007).

massa, e brinca com os parâmetros conceituais antes estritos, que agora se misturam, como analisa Figueiredo: “um filme de grande sucesso de bilheteria pode incorporar certa dose de autonegação, sem prejuízo dos mecanismos de repetição que o filiam a um modelo popular de narrativa” (FIGUEIREDO, 2005:10).

3.5. Kitsch e melodrama: cultura de massa?

A filmografia de Almodóvar está repleta de citações/situações *pop*. A publicidade, uma marca registrada dessa arte para as massas, acaba sempre se inserindo em seus filmes, chegando mesmo a fazer parte deles. Em *¡Atame!* temos um comercial na TV. (...) Na verdade, uma paródia, que brinca não só com a publicidade em si, mas com o modo de vida dos espanhóis, com a busca do prazer em contraste com o pragmatismo alemão (NOGUEIRA in CAÑIZAL, 1996:303).

Através da crítica feroz, do humor e do exagero, o cinema do diretor espanhol carrega em si os rumos da própria estrutura social percebida por ele, além de colocar em perspectiva temas relevantes como amor, família, identidade, religião, tabus, sexo, entre outros, tudo permeado pela problemática do desejo, possibilitado pela movimentação no interior do tecido urbano e visto através dos filtros coloridos e sentimentais de suas lentes, fotografias, músicas, personagens e roteiros.

Relações humanas e amorosas pouco ortodoxas, mulheres arrebatadoras e a presença fixa do olhar kitsch como orientador do plano, o kitsch aqui não como expressão menor, mas como uma opção de tratamento estético para evidenciar e ironizar alguns traços da sociedade de consumo – velocidade, obsolescência planejada, superficialidade, padrões inatingíveis de beleza e estilo de vida, relações interpessoais efêmeras, entre outros –, expondo-os à crítica e à reflexão, estes são alguns dos elementos constitutivos comuns através dos quais Almodóvar encaminha seus filmes e constrói seus discursos.

Em *Volver*, os objetos de cena são carregados da estética kitsch, de valor distorcido e exagerado: a casa e as roupas de Raimunda, com seus sofás cobertos de plástico e pequenos bibelôs e as cores fortes das muitas saias justas e blusas decotadas da personagem, os ambientes do apartamento de Soledad, coloridos e sem coordenação, a decoração do restaurante administrado por Raimunda, com as faixas e os cartazes com os temas das comidas oferecidas no cardápio e dos locais

de origem dos drinks da festa de encerramento, até a coleção de bonecas de porcelana deixadas pela tia traz à tona a discussão do gosto⁵³.

Só que agora o kitsch, anteriormente tratado como padrão estético de mau-gosto e inferior, como predileção do gosto mediano, entra na produção cultural de ambos os pólos, alta arte e cultura de massa, e contribui para a diversidade, agregando a sua forma outros elementos que confirmam a intersecção constante entre alto e baixo.

Já não é mais o kitsch do passado, processo de repetição sem inovações, de chavões e estereótipos, desprovido de qualidade estética e virtude questionadora e simplificador das tendências já existentes na cultura, segundo descrição resgatada de Eco: “comunicação que tende à provocação do efeito” (ECO, 2004:76). A estética kitsch **volta** em *Volver* como repetição em diferença, pastiche retrabalhado e bem-humorado e crítica do conceito antes exclusivamente associado à cultura de massa.

Ao expor os objetos de consumo de maneira quase ridícula, Almodóvar ultrapassa a noção kitsch de inadequação e mediocridade, de conforto fácil sem finalidade, expõe a sociedade que observa e reposiciona as personagens dentro da esfera burguesa à qual pertencem. É como se, cercadas de pequenos objetos cotidianos, que funcionam como retalhos, colagens, misturas de modas, histórias e décadas, elas possam se descobrir como algo que está além das aparências e que ao mesmo tempo é a produção de subjetividade das várias influências que as cercam.

Moles aprofunda o mapeamento da evolução do estilo e sua relação simultânea tanto com a cultura de massa quanto com as chaves operacionais da alta arte, abarcando de maneira concomitante questões do capitalismo de consumo burguês e de modelos artísticos:

⁵³Um exemplo divertido de motivação kitsch pode ser encontrado em um dos diálogos do filme: a conversa entre Raimunda e a amiga prostituta Regina, durante a festa de encerramento no restaurante: Raimunda organiza e cozinha para o evento e a outra prepara drinks temáticos. Neste momento da festa, Raimunda prova as bebidas e ao elogiá-las, recebe um comentário da animada amiga:

Regina: Tome.

Raimunda: Que maravilha! Chega. Está bom demais.

Regina: Com seu decote e meus mojitos, ganharemos uma fortuna.

Em alemão a palavra *kitsch* está carregada de conotações desfavoráveis. Na literatura estética desde 1900, ele é sempre julgado de modo negativo e somente após o período da *pop-art* deixou-se um pouco de lado a alienação do *kitsch*, dando aos artistas a oportunidade de retomá-lo como distração estética (o *kitsch*, é divertido), primeira etapa de uma recuperação que vem ocorrendo na história da arte. *Kitsch* universal, estilo e maneira de ser, tendência permanente ligada a inserção na vida de um certo número de valores burgueses, o *kitsch* será também um processo de produção, uma atitude do artista aplicado, uma reverência ao consumidor-rei (MOLES, 2001:26-27).

Esta “reverência ao consumidor-rei” se transforma, no universo almodovariano, em uma espécie de denúncia do homem moderno, ser inevitavelmente perdido entre o futuro utópico que nunca chega e as questões do passado que insistiu em abandonar, mesmo sabendo que isto não seria possível. O *kitsch* está presente em todas as esferas e é usado indiscriminadamente por todos, modificando os valores de uma tradição cultural pensada a princípio como exclusiva e privilegiada ao intercalá-los dentro da cultura de massa.

Outro dos elementos que aparecem re-estruturados no trabalho de Almodóvar e que têm sua origem na cultura de massa é o gênero melodramático. Novamente, o resgate melodramático nos filmes do diretor espanhol não representa uma cópia integral do gênero, mas sua reapropriação transformada, o deslizamento de suas estruturas constituintes a fim de promover um ajuste aos diferentes contextos agora reconhecidos, da mesma forma que foi trabalhado o *kitsch* nos ambientes cênicos.

A matriz cinematográfica do melodrama canônico tendo como mecanismo preferencial a afetação do público é aqui descrita por Pablo Rúbio, no que se refere ao retrato do excesso, à explosão sentimental característica do estilo e do modo como os sentimentos⁵⁴ – especialmente o desejo – encadeiam a narrativa:

Sua matéria-prima são os sentimentos, e nele aparecem abordados, como nos melhores poemas petrarquistas e neoplatônicos, como a maior fonte de prazer e, às vezes, de dor que atravessa a experiência de viver; o amor em todas as suas variantes (incluindo, é claro, o desamor), o sacrifício, a renúncia, o narcisismo, o envelhecimento, a infidelidade, a amizade, o temor e a morte, a melancolia, a nostalgia, a dor por uma perda, a solidão, o reencontro, a paternidade, a frustração e, sobretudo, o desejo. O melodrama descreve os avatares de sujeitos desejantes inscritos em relatos caracterizados pelo excesso e pela desmesura, porque conferem

⁵⁴Vale lembrar que o melodrama não é a única narrativa baseada no excesso e no popular: há também, por exemplo, o erótico, o terror, o fantástico, o grotesco, entre outros, todos com papéis específicos no apelo sentimental do público.

toda a sua capacidade semântica à conversão em texto narrativo (teatral, literário, cinematográfico, radiofônico, televisivo..., mas não poético) destes sentimentos, e a fazem repousar em personagens dolorosos, ensimesmados, mal-tratados⁵⁵ (RUBIO, 2004:19).

Esta escolha pela paixão a toda força, muitas das vezes de maneira excessiva, tornou o melodrama um gênero freqüentemente associado às narrativas com capacidade de levar às lágrimas. Grandes rompantes sentimentais, as lágrimas firmam a construção da comunicação com o espectador, em uma experiência quase sinestésica. Em *Volver*, são diversas as seqüências com carga emocional exacerbada, elas praticamente costuram o longa-metragem como uma espécie de espinha dorsal.

Citamos aqui apenas quatro: a abertura do filme, mostrando as mulheres no cemitério da Mancha velando seus mortos no Dia de Finados; Raimunda contando para a filha que Paco não era o verdadeiro pai da menina e sua dificuldade em revelar a identidade do homem certo; Raimunda cantando na festa (a análise da música escolhida foi realizada no capítulo 1); a conversa entre Raimunda e Irene no banco da praça, após anos de ressentimento e mentira entre as duas mulheres, que buscam uma reconciliação.

Além da exploração das muitas matizes sentimentais, a matriz do melodrama clássico também está pautada na reiteração das regras morais convencionadas pela sociedade. É o que Mariana Baltar chama de “pedagogização da vida familiar” (BALTAR, 2006), e diz respeito à tentativa de organização da vida social moderna e das alterações das esferas privada e pública – critérios pedagógicos moralizantes mostrados na tela a partir do tratamento dado aos personagens e aos atos, a recompensa das virtudes e da punição dos vícios e das falhas:

A capacidade pedagógica mobilizada pela reação sentimental será estratégica no mundo da modernidade como atributo regulador no contexto de formação da crescente sociedade laica e de mercado. Toda uma pedagogia é colocada em ação por narrativas diversas cujas estratégias têm em comum uma dose de expressividade excessiva, cujo papel central é exatamente esse de mobilizar, sentimental e sensorialmente, o público moderno (BALTAR, 2006:2).

⁵⁵Tradução minha.

Neste momento já encontramos uma diferenciação dentro do universo almodovariano, e a releitura da matriz melodramática clássica realizada pelo diretor vai adquirindo seus contornos e sua expressividade. Certamente o melodrama é usado, mas ele é também subvertido, em direcionamentos de construção e desconstrução da moral tradicional burguesa – repensando desta forma, a própria dinâmica da cultura de massa na qual se insere⁵⁶. “Estes argumentos abriram espaço para a revalorização crítica do melodrama, movimento que foi fortalecido pela tendência no chamado cinema moderno de retrabalhar as matrizes do cinema comercial de gêneros numa economia de alusões, paródias e ironias” (BALTAR, 2006:5).

Xavier compara o trabalho do cineasta espanhol e sua ligação à expressão artística da Movida Madrileña dos anos de 1980 ao movimento Tropicalista brasileiro, na medida em que ambas as manifestações satirizavam o choque experimentado pela convivência entre moderno e arcaico na sociedade e os mitos nacionalistas de direita, valorizavam o presente e a liberdade do cotidiano e se interessavam pela técnica e pela produção da cultura de massa:

A apropriação *pop* do melodrama ativa uma sensibilidade *camp*, e teve múltiplas versões até encontrar em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80. O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco; formas de choques que nós brasileiros vivenciamos bem antes, e com densidade, na estética e na política do tropicalismo, a partir de 1967-68 (XAVIER, 2003:88).

Almodóvar caminha na direção contrária de uma pedagogia da moral, ao invés de valorizar as regras da sociedade moderna ele parte da premissa de que todos estão sujeitos não às leis dos homens, mas às leis do desejo, e contra o

⁵⁶A autora discute esta diversificação na utilização da matriz melodramática a partir da inserção de novos conteúdos nos filmes, bem como novas iniciativas dos diretores em conjugar diferentes tendências para dentro da produção cinematográfica industrial – ligada à cultura de massa –, incluir marcas autorais – associadas à alta arte: “A revalorização do melodrama vai ser influenciada por uma retomada da política dos autores no sentido de buscar valores autorais dentro da produção industrial, especialmente a americana. Este panorama informa uma certa americanização da teoria do autorismo, ou seja, um movimento na crítica de relativizar a tradicional dicotomia autor X gênero ao buscar os autores na produção de um cinema de gêneros. Nesse sentido, o melodrama entra na agenda intelectual e teórica trazido pelas mãos de seus “autores” Douglas Sirk e Vincent Minnelli” (BALTAR, 2006:6).

desejo ninguém é capaz de se insurgir, mesmo que as ações sejam punidas ou resultem em tragédia: “é de Buñuel que o cineasta herda a principal característica de seus filmes: o dilema que marca o melodrama ibérico e que consiste na luta das pulsões diante das normas estabelecidas” (LYRA in CAÑIZAL, 1996:107). O próprio diretor explica esta questão, em entrevista dada à época do lançamento do filme *La ley del deseo* (*A lei do desejo*, 1987)⁵⁷ no Brasil:

Há leis que se pode burlar, há outras que não. Por exemplo, qualquer um pode se atirar pela janela com o lícito desejo de voar. Aí, intervém a lei da gravidade e por mais que se tente ignorá-la, numa questão de segundos o voador acabará chocando-se contra o solo. *A lei do desejo* é como a da gravidade. Ainda que alguém a recuse, tem de lhe render tributo. E um tributo muito alto. (...) Desprezo a moral habitual, toda essa gente que é capaz de classificar o mundo em bons e maus (JORNAL DA TARDE, 5 nov. 1987).

“A filmografia 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 deste elemento geralmente menosprezado” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:64). Em *Volver*, a força do desejo não é mais somente o motivo das lágrimas e dos pares amorosos, mas se coloca oposto à moral e aos bons costumes e motiva Paco, o pai de Raimunda, a mãe de Agustina e Irene a cometerem ações fora do escopo do socialmente aceitável, o incesto, o adultério e o assassinato⁵⁸.

Os padrões sufocantes mascaram as tradições e os impulsos, e um olhar para o passado implica deixar o desejo⁵⁹ vir à tona com toda a sua potencialidade. Mais do que uma simples permissão, implica se render ao desejo que não tem freios nem fronteiras. Paga-se um alto tributo ao desejo reprimido, porque ele sempre encontra uma forma de **voltar**. “É no limiar do desejo que reside o cinema de Pedro Almodóvar. São suas linhas tortuosas que delineiam os contornos de seus

⁵⁷Espanha, 102 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo SA.

⁵⁸Reto Melchior analisa a simbologia do assassinato e sua relação com o desejo proibido, com o interdito social: “Matar é transgredir um limite, é ir além do permitido, é um ato proibido ao ser humano comum. 'Não matarás'” (MELCHIOR in CAÑIZAL, 1994:318).

⁵⁹Nesta análise, ampliamos o conceito de desejo, em concordância com o argumento apresentado por Wilson da Silva: “O Desejo que acredito pairar não só no horizonte pessoal, sexual e erótico dos personagens de Almodóvar, mas também no campo social, cultural e histórico que eles refletem. Desejo que nos conduzindo com sua “presença sempre ausente”, nos impulsiona adiante” (SILVA in CANIZAL, 1996:82).

personagens, enredos e filmes. É sobre seu sedutor traçado que corre a narrativa do diretor” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:51).

O melodrama almodovariano escapa dos cânones fechados e desliza a moral pedagógica do gênero clássico a partir do eixo do desejo e suas possibilidades. Ele também acompanha as transformações da “modernidade líquida” apontada por Bauman, homens em devir permeados por identidades fragmentárias e múltiplas, e temporalidades em cruzamento:

Uma filmografia que, por fim, nos conduz ao limiar. Permitindo-nos vislumbrar que há muito mais para além dos limites impostos, das transições pactuadas, das sexualidades rotuladas e das histórias contadas de acordo com os cânones determinados. Uma filmografia que espelha, fantasia e alimenta nossos desejos (SILVA in CAÑIZAL, 1996:83).

Baltar delimita a estrutura básica do melodrama canônico, modelo baseado no excesso e no sentimental, ao enxergar nele três características constitutivas notórias: 1) a estratégia do óbvio, da clareza, ou seja, uma narrativa construída em superfície: “Se tudo está colocado reiteradamente, como se cada aspecto formal da narrativa convergisse para um mesmo centro, o espectador é levado com ‘facilidade e simplicidade’ a um passeio pela superfície da ação” (BALTAR, 2006:4);

2) a busca do engajamento do público através do uso exagerado de simbologias e metáforas visuais, repetidas diversas vezes: “Cada símbolo é escolhido na lógica do senso comum e ainda assim é explicado ao longo do filme pelas palavras e pela *mise-en-scène*” (BALTAR, 2006:4);

3) a afetação dos espectadores pela utilização de mecanismos de antecipação: “Num melodrama canônico tudo se dá no limite da ação, há pouco ou quase nenhum espaço para mergulhos intimistas (para monólogos interiores), embora a intimidade e a esfera privada sejam os grandes cenários das polaridades moralizantes que caracterizam o melodramático” (BALTAR, 2006:4).

Estes elementos conjugados compõem a expectativa tradicional do melodrama⁶⁰ no cinema. Esta afirmação pode ser exemplificada pela observação

⁶⁰Baltar nos indica que é preciso ultrapassar o modelo melodramático tradicional, a fim de compreender e ter em vista o objetivo por trás das estratégias e dos mecanismos operacionais: “No entanto, mais que reconhecer a gramática da expressão comum do melodrama, quero deixar claro

“do modo de utilização da música constantemente pontuando as imagens ou a utilização dos primeiros planos para marcar os momentos de tensão emocional” (BALTAR, 2006:4), isto é, uma série de ferramentas funcionando de maneira encadeada na organização da gramática clássica do gênero⁶¹.

Os personagens do filme, de fato, são levados a um excesso melodramático, a saber: uma mulher atormentada pela relação incestuosa que teve com o próprio pai se vê diante da filha, fruto deste complicado relacionamento, que matou o pai de criação ao se deparar com a mesma ameaça incestuosa; uma mulher que se finge de fantasma durante anos, fugindo da culpa por ter assassinado o marido e sua amante em um incêndio que a deu como morta.

Mas a narrativa do diretor espanhol também vai de encontro a esta classificação genérica, e sua leitura do melodrama aponta para um reposicionamento importante. *Volver* não é um filme de superfície, e sua profundidade aparece na relação processual entre as partes: as várias intertextualidades e o resgate do passado retrabalhado, a desconstrução de referências como a moral burguesa e a sociedade patriarcal, a valorização da esfera do desejo, a conjugação de elementos que se referem a ambos os extremos do “Grande Divisor”:

Assistimos, assim, a uma notável operação cultural consistente em uma fértil reciclagem do melodramático, trançada com a acumulação desordenada e a fragmentação próprias do pós-moderno; uma integração que se fundamenta no *remake*, na citação, na mistura e na homenagem – quando não na paródia –, refletidos na somente na configuração de personagens e situações-clichê, mas também na utilização da música, na planificação e na cor⁶² (RÚBIO, 204:142-143).

que ela está a serviço de objetivos estratégicos de arrebato e engajamento para mobilizar uma pedagogia moralizante da vida privada e cotidiana” (BALTAR, 2006:6).

⁶¹Vale lembrar que delimitamos a categoria melodramática como uma chave de leitura para o aprofundamento e o diálogo com as questões do cinema de Almodóvar. Não queremos estabelecer os limites do gênero de forma definitiva, nem seu espaço de ocupação. Nosso intuito é o de reconhecer descentramentos da matriz do melodrama canônico como resultado da inter-relação dos elementos da alta arte e da cultura de massa: “Mas os limites que demarcam os gêneros cinematográficos costumam ser, apesar do esforço de não poucos estudiosos e investigadores, difusos, escorregadios, nebulosos. Há quem os entenda, de fato – e nos incluímos parcialmente entre eles –, como meros instrumentos teóricos para o estabelecimento de categorias que sirvam de referência na análise global de amplos – e este é um, sem dúvida, dos mais amplos – corpus fílmicos. Além do mais, a fragmentação e a intertextualidade próprias da cultura pós-moderna contribuíram ainda mais para diluir o contexto de gênero fechado, ao ter constatado que cada vez são mais frequentes a mistura, as conexões e as interferências entre eles” (RÚBIO, 2004:24. Tradução minha).

⁶²Tradução minha.

Segundo Baltar, isto se dá em um movimento que condiz com o contemporâneo e nossas novas necessidades, uma vez que “melodramas de melodramas, as últimas produções de Almodóvar vêm a comprovar a plena vigência do gênero, além de demonstrar como a modernidade se apoderou de suas técnicas e ingredientes e os assimilou”⁶³ (RÚBIO, 204:142-143):

Outras utilizações do excesso melodramático para além da completa adesão, e que talvez recoloca com propriedade questões que se tornam centrais na contemporaneidade. Se entendermos as releituras da matriz do melodrama de maneira mais larga que a simples adesão, talvez enxerguemos que a imaginação melodramática (mesmo que não a do melodrama em si) está mais presente do que nunca, e em espaços antes impensados (documentários, por exemplo), pois ainda vem a encenar questões importantes com respeito ao papel da moral num mundo que vive mais intensamente ainda a hipertrofia da vida privada (BALTAR, 2006:10).

“Mais que melodramas, o que Almodóvar faz são paródias de melodramas. Ele homenageia o gênero através de suas ‘inversões’” (NOGUEIRA in CAÑIZAL, 1994:303). Como notamos na análise da temporalidade, em que passado, presente e futuro se tocam na narrativa que constrói grandes dobras, há também uma troca entre alta arte e cultura de massa através da articulação dos conceitos, criando um terreno de cruzamento extremamente profícuo.

3.6. Fotografia: alta arte?

Eu ando pelo mundo prestando atenção
Em cores que eu não sei o nome
Cores de Almodóvar
Cores de Frida Kahlo, cores (...)
Eu gosto de opostos
Expondo meu modo, me mostro
(Trecho da música *Esquadros*, de Adriana Calcanhoto)

Outra das estratégias escolhidas pelo diretor é a seleção cromática que compõe os quadros. A importância da experiência cromática é discutida por Morais: “a cor é um elemento sensual. Os sentidos são a realidade, por isso o mundo é colorido. (...) Negligenciando a cor, se negligencia todo o princípio

⁶³Tradução minha.

emotivo que implica toda obra viva. Toda obra de arte comporta um elemento sensual, irracional, absurdo, lírico” (MORAIS, 2000:90).

Clarice Cunha relaciona o colorido ao cineasta espanhol e seu interesse em mesclar os tons cromáticos cinematográficos com o cromatismo presente nas artes plásticas:

Um dos elementos mais sedutores em Almodóvar é, sem dúvida, a cor. Conta-se a história que sua mãe vestiu luto desde os três anos, na morte de seu pai, até o nascimento de Pedro. A partir daí, ela nunca mais vestiu roupas escuras. Segundo entrevista dada pelo cineasta, este fato foi considerado por ele como sendo a causa primeira de sua relação tão intensa com o cromatismo: "Depois de tantos anos de escuridão, minha mãe representa a vingança contra o negro. Eu decidi que minha vida estaria determinada pela cor, que se experimenta pelo excesso de cor". Em filmes como "Mulheres à beira de um ataque de nervos", "Ata-me" e "De salto alto" são a prova concreta desse excesso de cores kitsch, vivos e marcantes. Vermelho, azul, laranja, rosa e verde se fundem em uma desordem com manifestações geométricas, trazendo à tona quadros de Mondrian ou Gatti. Em Almodóvar, a intertextualidade entre a pintura e a linguagem cinematográfica tende a abolir a existência de fronteiras entre essas disciplinas. A linguagem visual é tratada cada vez mais como uma, caracterizando os extremos das sensações (CUNHA, 2004).

A fotografia almodovariana é carregada de tons intensos que se relacionam intimamente com o roteiro e se transformam em ferramentas fundamentais na construção dos personagens e da linha narrativa, bem como da carga emocional atribuída às seqüências. Para Evans, o cinema do diretor espanhol deve grande parte do seu impacto à meticulosa escolha do colorido dos filmes, na medida em que neles “existe um alinhamento semelhante de significado emocional e efeito visual” (EVANS, 1999:42). Há um tratamento artístico dado às cores, uma escolha da estruturação gráfica como complemento simbólico do fazer fílmico.

Neste sentido, o processo de produção do cineasta apropria-se de fundamentos típicos da alta arte de preocupação estética do uso da cor e da luz. Affonso Beato, diretor de fotografia de vários longas-metragens de Almodóvar, confirma a proposição ao descrever parte de seu trabalho na composição da fotografia do filme *Carne Trémula* (*Carne Trémula*, 1997)⁶⁴:

Almodóvar disse que queria trabalhar com um fotógrafo que controlasse mais as cores e os contrastes para a pesquisa de iluminação de cada seqüência, a eleição de

⁶⁴ Espanha, 98 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo SA.

cores e o trabalho junto ao laboratório (processamento fotográfico). Em *Carne Trêmula*, Pedro me deu várias referências de pintura e eu as adaptei para a noite de Madri, levando em consideração as diferenças entre os anos 70 e os 90 (MENDES, 1998).

Em *Volver*, a fotografia de José Luis Alcaine é construída pelo ponto de partida do diretor, explicitado em entrevistas: fazer uma história “realista fantástica”, combinando a reapresentação do real com a inserção da subjetividade. Os tons carregados, muito diferentes da realidade que representam, revelam o grau de abstração que lhes dê origem e a subjetividade a eles conferida, e são mais “verdadeiros” na perspectiva de Flusser⁶⁵ por permitirem ao espectador ter sempre em mente que está realizando um processo de deciframento de camadas e recortes articulados pela imagem, que exerce o papel de cúmplice no pacto de leitura proposto pela obra. O próprio diretor descreve sua intenção para a fotografia do longa-metragem, concebida de forma diferente do processo usual:

Antes de começar qualquer filme o diretor de fotografia me pede referências, que só supõem um caminho a seguir para encontrar seu próprio caminho. Normalmente eu lhes falo da fotografia de outros filmes (costumo citar muito Jack Cardiff, pensando especialmente nos filmes que fez com Michael Powell), ou de pintores (recurso muito a Edward Hopper e Zurbarán, além do *pop*), ou lhes mostro imagens que encontro em revistas ou livros. Quando Alcaine me pediu referências para criar a textura e a atmosfera de *Volver*, não me ocorreu nenhuma. É uma comédia *pop* (para a qual não serve os tons pastéis), um falso filme de costumes que entranha um drama com elementos surrealistas, não é um filme de terror, mas um dos personagens habita a escuridão das casas, os escuros quartos do fundo, é uma história intimista, mas com tanta ação que parece um *Indiana Jones* doméstico. Não disse nada a Alcaine, não me ocorria com que outro filme compará-la, mas ele como bom artesão, soube adentrar na história de *Volver* e desvelar suas imagens com a intensidade e a emoção de quem desvela um explosivo e emocionante segredo (ALMODÓVAR, 2006).

Esta predileção por referências das artes plásticas e da literatura mostra como Almodóvar se preocupa em trazer elementos da alta cultura para sua produção cinematográfica, para a feitura e o tratamento das imagens⁶⁶ que

⁶⁵Para Flusser, “quanto mais ‘fiéis’ se tornarem as cores da fotografia, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem” (FLUSSER, 1985:23). O autor aborda as características da fotografia e a necessidade de pensar seus agentes, receptores e modos de fazer relacionando-os à sociedade pós-industrial, para que seja levantado um “diálogo filosófico sobre o aparelho em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema fotografia” (FLUSSER, 1985:9).

⁶⁶*Volver* também é a **volta** à instância do olhar, o olhar para si, para o outro e enquanto facilitador do estabelecimento de relações que incluem na escritura filmica a rasura que a multiplica – nossa proposta de leitura.

constituem os filmes. Novaes reflete a respeito do poder das imagens: “É através delas que o olhar se realiza em nós com que o que nos vem de fora; da mesma maneira que é através das imagens que o homem realiza o que está no mundo. As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (NOVAES, 2005:12).

E as palhetas de cores das cenas do filme oscilam sobriedade e exagero, em um crescendo que parte do retrato contido da simplicidade cotidiana das situações narradas até chegar ao excesso das soluções bizarras que se desenvolvem. Estas aparentes contradições estão presentes o tempo todo: o sério cinza das lápides no cemitério, das velas antigas do vilarejo, a escuridão da noite que traz Raimunda para casa todos os dias do trabalho, o luto pela morte da tia, a palidez de Irene ao aparecer para Sole pela primeira vez.

Em contrapartida, os vermelhos gritantes e as texturas do close do sangue de Paco tomando as folhas de papel-toalha, dos pimentões que Raimunda cozinha no restaurante emprestado, da decoração da festa para a equipe de cinema, as cores que impregnam a tintura nos cabelos de Irene e a fazem **voltar** à vida das filhas e da neta.

Mais uma prova do preciosismo estético do diretor é a arte gráfica dos créditos finais de *Volver*. Entre linhas, flores e formas abstratas, o trabalho de Juan Gatti nos mostra uma graduação completa de vermelhos se desenvolvendo e apresentando os profissionais envolvidos na produção.

Ao analisar *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Leon e Maldonado definem a fotografia almodovariana como possuindo a força de um “cinema ao vermelho vivo” (LEON E MALDONADO, 1989:180), feita dentro e a partir de uma estética que, ao assumir o mau gosto, o kitsch como matéria-prima, o modifica, transformando-o em linguagem:

Almodóvar se lança à insolência em tecnicolor, à decoração iluminada com violência, ao borrão goyesco ou circense. Os taxistas levam colares, tapeçarias de panteras, há um cromatismo audaz herdeiro da pintura *pop*: vermelhos (o altar vermelho de um convento, o telefone onde se espera a ligação que nunca chega, flores de plástico). O diretor de fotografia José Luis Alcaine, que trabalhou pela primeira vez com ele em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, dizia antes de sua estréia: *Está saindo uma comédia muito elegante, inverossímil, sofisticada e*

*muito artificial, onde nada do que se vê é crível, exceto os sentimentos das mulheres*⁶⁷ (LEON E MALDONADO, 1989:181).

As escolhas da fotografia também fazem parte das críticas e dos excessos mostrados na tela, bem como a caracterização consistente de uma sociedade em conflito, traduzida nas cores utilizadas nos figurinos, cenários, luzes, enfim, o universo visual oferecido nos filmes. Esta perspectiva de crítica social pode ser comparada ao trabalho, nas artes plásticas, realizado pela *pop art* norte-americana⁶⁸, mais especificamente a produção artística de Andy Warhol: “Warhol não só forçou o público a examinar as cercanias de seu cotidiano, mas marcou a perda da identidade na sociedade industrial” (STRICKLAND, 1999:175).

Estas semelhanças e aproximações entre os estilos são notadas por Mirian Nogueira, uma vez que a habilidade de transitar pelos pólos do “Grande Divisor” e questionar alta arte e cultura de massa pela interferência de características postas em diálogo se faz presente tanto no cinema de Almodóvar quanto na comunicação visual da *pop art* e,

Super-Homem e Marilyn Monroe ganham seu lugar nas galerias de arte. Cores fortes, quase *fauves*, tão fortes quanto os vermelhos de Almodóvar. (...) Um cinema que fala (e mostra) a moda, o rock, os filmes B (o que está sendo rodado em *¡Atame!*). Um cinema que faz citações universais sem perder sua cor local (vermelho); a memória de um país que teve grandes retratistas, capaz de captar a essência do retratado, como Goya e Velázquez (só que enquanto Velázquez é um barroco *par excellence*; Almodóvar é indubitavelmente rococó). (NOGUEIRA in CAÑIZAL, 1996:304).

Segundo Moraes, a *pop art* absorveu e ironizou a cultura de massa e o capitalismo ao fazer uso de suas próprias referências para a produção das obras, e ao explorar temas considerados vulgares em relação à arte clássica, o dia-a-dia urbano, os produtos de consumo, o homem comum. “*Pop Art* representa nosso momento particular, refletindo essa civilização singular, na sua aceitação da

⁶⁷Tradução minha.

⁶⁸As referências pop são recorrentes na filmografia do diretor, que declara seu interesse por incluí-las em seus longas-metragens, neste exemplo específico, a produção *La ley del deseo*: “Espero que Edward Hopper goste de como Angel Luiz Fernandez fotografou Madri. Em *La ley del deseo* vai bem a luz ofuscante do verão (e suas sombras). Também vai bem o calor, o brilho do suor e a atmosfera asfixiante do calor sufocante do verão. Quis que Madri fosse o recipiente de todas as histórias que formam o carrossel de paixões de *La ley del deseo*” (ALMODÓVAR, 2006. Tradução minha).

mecanização e da produção em massa. O artista *pop* se diverte com a beleza técnica da linha de produção norte-americana, na qual a velocidade de aceitação do modelo do ano é a mesma da rápida obsolescência” (MORAIS, 2000:269).

Strickland faz uma análise da obra de Wahrol como refletindo a sociedade na qual ele se inseria, e a utilização preferencial de ferramentas do próprio cotidiano servindo para evidenciar e criticar o modo de vida norte-americano e o poder da mídia e seus produtos. Ao se alimentar das tendências e modismos da sociedade de consumo americana como inspiração, trazendo para o espaço da produção artística temas do cotidiano, e ao popularizar a arte com a repetição de imagens e a utilização de materiais como *silk screen* e fotomontagens, Andy Wahrol foi responsável de certa forma pela divulgação otimizada de seu trabalho para as mesmas massas que serviram de fonte para ele, numa escala mundial.

Traçando-se um paralelo, ao investigar e expor os dramas da sociedade espanhola, suas transformações e divergências, Pedro Almodóvar consegue além do pensamento crítico, uma maior penetração de seu cinema natal no mundo. Figueiredo discute a aproximação entre arte e cultura de massa no âmbito da apropriação mútua: “a linguagem da cultura de massa é trabalhada como um sistema semiológico primeiro para o qual a arte se volta, com o propósito de esvaziar o seu sentido ideológico, transformando-o num mero estilo, numa forma vazia de que a arte se apodera” (FIGUEIREDO, 2005:11).

Como as obras de Wahrol, os filmes de Almodóvar põem toda uma esfera social e regras de convivência à mercê de uma grande lente de aumento, seja da sociedade de consumo e o *american way of life* no caso do artista norte-americano, seja da Espanha contemporânea no caso do diretor espanhol. Ambos são cronistas precisos das questões fundamentais de seus tempos e preocuparam-se em expor, nas artes plásticas e no cinema, o que há de mais concreto e bizarro em suas sociedades de origem:

Almodóvar é um grande retratista, ele busca tirar de seus personagens uma alma que os torna verossímeis. Por mais absurdos que nos pareçam, é possível acreditar em seus desesperos e paixões. Não são as pessoas comuns que atraem o diretor. São as pessoas comuns de seu universo: desde donas de casa a atrizes de filme pornô. Ele manipula com precisão os cordéis de seu mundo intratela. Afinal a arte, o cinema em particular, não pode ser considerada um simples espelho. A dona de casa de Almodóvar não reflete apenas uma dona de casa qualquer – ela é recriada ao converter-se em signo, não uma figura estanque, mas uma carga de significações infinitas: a dualidade do cinema. Por um lado, as imagens na tela reproduzem

objetos reais, ao mesmo tempo que adquirem significações inesperadas (NOGUEIRA in CAÑIZAL, 1994:304).

Nesta ótica, Cañizal avalia que a tradição e a liberdade se chocam a partir de movimentos como a *pop art* e a Movida Madrilêña e o confronto resulta na tentativa de promoção de um processo de inquietação, produção de subjetividades e temporalidades, modernização e democratização da cultura e da sociedade, justamente através de seus elementos mais populares. Figueiredo confirma a tendência e a completa, levantando as questões de simplicidade e complexidade da obra pós-moderna, que marca a sua profundidade a partir dos descentramentos de elementos à primeira vista simples: “Se a obra de arte moderna, era, por definição, uma obra difícil de interpretar, despertando um sentimento de estranheza, causando um choque no leitor, a obra pós-moderna quer se fazer passar como algo familiar, cabendo ao público mais refinado desconfiar dessa familiaridade e recuperar sua dimensão complexa, encoberta por essa aparente simplicidade” (FIGUEIREDO, 2005:18).

3.7.

O “Grande Divisor” não é mais aquele

As fronteiras entre a alta arte e a cultura de massa se tornaram cada vez mais fluídas, e devemos começar a ver esse processo como uma oportunidade, ao invés de lamentar a perda de qualidade e a falta de ousadia. Há muitas tentativas bem sucedidas feitas por vários artistas de incorporar formas de cultura de massa em seus trabalhos, e certos segmentos da cultura de massa têm cada vez mais adotado estratégias vindas da alta arte (HUYSEN, 1999:11).

A investigação da diluição das fronteiras do “Grande Divisor” a partir de *Volver* tornou necessário pensar o cinema como dispositivo em devir⁶⁹. O exemplo da composição cinematográfica de Pedro Almodóvar, seu método de definição do universo visual a ser construído no filme, sua relação com as manifestações sócio-culturais da modernidade tardia, bem como o diálogo que trava com movimentos artísticos, como o Tropicalismo e a *pop art*, e os recursos estilísticos e imagéticos que retira das referências da alta arte demonstram a

⁶⁹ “É necessário distinguir, em todo dispositivo, o que somos (e o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo que nos vamos tornando” (DELEUZE, 1996:93).

relevância da obra do diretor e a impossibilidade de tratamento de clichês, *kitsch* e melodrama como simples e sem desdobramentos.

Retrabalhados, estes elementos assumem novas significações e novas possibilidades de leitura, tornando o cineasta um agente eficaz na comunicação e na produção do hibridismo entre os pólos. Pensando neste sentido, Leon e Maldonado afirmam:

No Barroco exagerado da cor, os objetos e as situações, entremeadas como em uma coqueteleira, encontra em seu cinema um *look* que difere do *pop* frio e distinguido que apresentava Kubrick em *Laranja mecânica*. E assim, sexo consumo de drogas, violações assassinos, escatologias, se convertem também em fatos *pop*: objetos descontextualizados⁷⁰ (LEON E MALDONADO, 1989:186).

Assim, diferentes níveis de leitura estão presentes a todo o momento em sua criação, tornando-a extremamente complexa e diversificada, como nota Santiago: “o valor de um objeto cultural depende também do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se esta desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito” (SANTIAGO, 2004:133). Da mesma maneira, a fotografia e as cores são tratadas como veículos para registrar as nuances da ironia e do desejo, e combinam a carga sentimental ao retrato dos grandes centros urbanos espanhóis que funcionam como palco e facilitadores da ação, além da iniciativa de instituir a diferença e a pluralidade como matérias enriquecedoras.

⁷⁰Tradução minha.