

5 Conclusão

5.1. O tempo

Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado
nem há futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.
(Trecho de “Irrealidade”, de Cecília Meireles)

O tratamento que Cecília Meireles dá ao passar do tempo – encarado como o entrelaçamento das esferas simultâneas de um mesmo espaço presente – diverge da concepção moderna de distribuição temporal sucessiva, na qual o passado se constitui a partir de um tempo necessariamente pior, que sempre se vai, e que devemos abandonar, numa substituição constante estimulada pelo impulso do novo melhorado. O presente também escapa, acelerado, breve e fugidio, perdido entre a fundação do original e a orientação privilegiada e exclusiva para a construção de um futuro inalcançável, futuro este visto como horizonte possível, mas virtual, esperança utópica de concretização não verificada.

De acordo com Reinhart Koselleck, o tempo moderno se baseia numa separação bem demarcada entre as noções de expectativa (futura) e experiência (passada)⁹⁸, conceitos que estão permanentemente em tensão e organizam-se a partir de uma linha temporal linear progressiva com o objetivo de ultrapassagem do passado e anseio pelo futuro:

⁹⁸Para o autor, o espaço da experiência e o horizonte de expectativa coordenam as variações e as alterações referentes ao tempo histórico, e são resultados do par indissociável passado e futuro, ou seja, a bagagem trazida pelo passado e a projeção inerente ao futuro. Desta forma, a experiência e a expectativa compõem as categorias que efetuam nossos modos de viver, desde os hábitos cotidianos até a produção subjetiva e de conhecimento.

O que o progresso havia tornado possível no domínio dos conceitos – de, em poucas palavras, o velho e o novo entrarem em choque, nas ciências e nas artes, de país a país, de classe para classe –, tudo isso, a partir da Revolução Francesa, se converteu em experiência cotidiana. (...) sabia-se, e se continuou a saber desde então, que se vive em um tempo de transição, o qual ordena de maneira temporalmente diversa a diferença entre experiência e expectativa (KOSELLECK, 2006:320).

Isto significa dizer que a distância entre passado e futuro aumenta notadamente na modernidade, não só pelo movimento de ruptura com o primeiro e de valorização do segundo – a luta entre o velho e o novo –, mas também pela oposição que estes dois tempos passam a representar. Temporalidades avessas e propósitos contrários, o antes e o depois se transformam em categorias de valor modernas, intercaladas por um agora que insiste em desaparecer. Na construção da poeta, não obstante, passado e futuro são imagens indissociáveis do presente, formando nele e com ele **retornos**, saltos, ritmos de duração e redes de relações simultâneas.

Eduardo Jardim de Moraes resgata a reflexão de Octavio Paz a respeito da crise da experimentação do tempo da modernidade, visão crítica fundamentada a partir das muitas concepções de tempo existentes na cultura ocidental – desde o tempo cíclico das sociedades antigas até a delimitação da esfera temporal cristã, esfera esta marcada pela “noção de tempo retilíneo apontando para o futuro. A história teve um início e terá um fim. Para o cristão, o fim significa a abolição do tempo na eternidade” (MORAES, 2007).

A modernidade transforma a concepção cristã de eternidade na dimensão secular de futuro, tempo preferencial que concentra as expectativas utópicas de construção de um mundo melhor e só pode ser atingido através de um movimento constante de rupturas e inovações, além é claro, do afastamento do passado. Nos termos de Moraes:

A modernidade se caracteriza por ser a idade da crítica. A crítica atinge, em primeiro lugar, a noção de eternidade. Daí resultou que o tempo dotado de uma dimensão linear passou a ter um significado estritamente secular. Na modernidade, a salvação não está mais na eternidade, mas no futuro. No discurso de Estocolmo, em 1990, Paz afirmou que, no contexto moderno, o Sol da história chama-se futuro e o nome do movimento para o futuro é progresso. Também a alteração do significado do termo "revolução" expressou a chegada da era moderna. No mundo tradicional, a expressão "revolução" era usada para se referir ao fenômeno da repetição periódica de um mesmo evento e estava ligada à repetição dos ciclos astronômicos. Na modernidade, "revolução" passou a significar ruptura, que

possibilita o acesso a um curso progressivo, que aponta para o futuro (MORAES, 2007).

A partir da segunda metade do século XX, a percepção linear do tempo, juntamente com a modernidade que a valorizava entram em crise⁹⁹. Com isto, há uma reconsideração da temporalidade cronológica, e o trabalho de Paz de investigação da simultaneidade e da co-existência pacífica entre as esferas temporais evidenciadas no discurso poético é uma das considerações relevantes para nosso estudo, pela proposta semelhante reconhecida na narrativa cinematográfica.

Segundo Moraes, ainda resgatando as reflexões de Paz, “a experiência poética, faz com que o tempo medido pelo relógio cesse de fluir, que ele deixe de ser uma linha em que instantes idênticos se sucedem” (MORAES, 2007). O autor vai além, aprofundando o argumento: “No início de *Os filhos do barro*, Paz observa que a operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal. O poema, ele acrescenta, é uma máquina que produz anti-história, se entendemos por história, naturalmente, o registro dos eventos ao longo de um curso linear” (MORAES, 2007).

Isto implica recriar o tempo a partir da relação construída entre as partes envolvidas na experiência poética, poeta e leitor. Esta relação é estruturada em torno da valorização do instante sensório, iniciativa que “revela a dimensão de um presente em sentido forte, de um Instante, grafado com a inicial maiúscula, que é pura desmedida” (MORAES, 2007). A afirmação fica clara em um trecho de um discurso de Octavio Paz feito em Estocolmo:

Em minha peregrinação em busca da modernidade me perdi e me encontrei muitas vezes. Voltei à minha origem e descobri que a modernidade não está fora, mas dentro de nós. É hoje e é a antiguidade mais antiga, é amanhã e é o começo do mundo, tem mil anos e acaba de nascer. Fala em náhuatl, escreve em ideogramas chineses do século IX e aparece na tela de televisão. Presente intacto, recém-

⁹⁹Para descrever o fim da era moderna, Moraes analisa algumas de suas razões principais, bem como o conceito de Octavio Paz de crepúsculo do futuro: “Primeiramente, a ciência e a técnica que foram consideradas os principais agentes do progresso, mostraram, no último século, sua face destrutiva. No século XX, também, a coletividade humana não caminhou para uma situação melhor, mas padeceu os piores sofrimentos. A própria noção de progresso que tudo justificava caiu em descrédito. Isso se refletiu na falência das filosofias da história, que, nos últimos séculos, imaginaram poder definir as leis do desenvolvimento histórico e que sustentaram as modernas utopias. Tendo em vista as mudanças ocorridas naquela altura, Paz pôde chamar a nossa época de crepúsculo do futuro” (MORAES, 2007).

desenterrado, que sacode a poeira dos séculos, sorri e logo se põe a voar e desaparece pela janela. Simultaneidade de tempos e de presenças: a modernidade rompe com o passado imediato apenas para resgatar o passado milenar e converter uma estatueta de fertilidade do neolítico em nossa contemporânea. Perseguimos a modernidade em suas incessantes metamorfoses e nunca logramos capturá-la. Escapa sempre: cada encontro é uma fuga. Mal a abraçamos, se dissipa: era apenas vento. É o instante, este pássaro que está em toda parte e em lugar nenhum. Queremos capturá-lo, mas abre as asas e se desvanece, transformado em um punhado de sílabas. Ficamos de mãos vazias. Então as portas da percepção se entreabrem e aparece o *outro tempo*, o verdadeiro, o que buscávamos sem o saber: o presente, a presença (PAZ apud MORAES, 2007).

O universo fílmico almodovariano evidenciado em *Volver* divide com Cecília Meireles e Octavio Paz o afastamento da estrutura temporal teleológica moderna, e traz à tona a idéia da coexistência pacífica entre as esferas temporais, unidas através das diversas possibilidades de cruzamento num mesmo presente. A celeridade urbana da capital, na qual velocidade, tecnologia e hábitos sociais e de consumo modificam-se vertiginosamente, convive harmoniosamente com o tempo cíclico da tradição *manchega*, da simplicidade austera e da origem agrária, sem prejuízo a nenhuma das partes.

É somente neste contexto que a **volta** se faz possível, seja ela temporal ou espacial, visto que estas duas categorias, assim como as dimensões do tempo, são inseparáveis. O olhar diferenciado para as questões do passado, atualizadas pela experiência presente e pelas perspectivas futuras torna o resgate do não resolvido um movimento fundamental¹⁰⁰. Não é mais necessário incorporar um fechamento totalizante, mas permitir que a “saturação de agoras” benjaminiana¹⁰¹ seja

¹⁰⁰Neto esclarece a relação entre memória, passado e presente proposta em nosso estudo: “E, ademais, a memória – segundo Deleuze – não é um fim em si mesma, mas um caminho de aprendizagem, descobrindo ou revelando objetos e pessoas que não possuem a chave do segredo de suas existências, mas remetem a uma rede de relações culturais, produtoras de signos que dão sentido ao mundo. Nessa leitura, aponta-se uma coexistência virtual do passado com o presente: “esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si” – essas são as célebres teses de *Matière et mémoire*. Este ser em si do passado, Bergson o chamava de virtual. Proust faz o mesmo quando fala dos estados induzidos pelos signos da memória: “Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”. A relação entre dois momentos ou duas sensações pode se dar ou ser ativada pela qualidade comum que envolve o atual e o antigo, tornando o antigo contexto inseparável da sensação presente” (NETO, 2006).

¹⁰¹A oposição ao fechamento histórico totalizante proposta por Benjamin pode ser exemplificada com a publicação da edição em português do *Livro das passagens*, projeto desenvolvido pelo autor para estudar a metrópole moderna a partir das galerias parisienses e sugerir a incompletude pela abertura permanente: “É sobretudo no *Livro das passagens parisienses* e nos diferentes textos dos anos 1936-40 que Benjamin vai desenvolver sua visão da

colocada em prática: “É seguramente presente, em todo o filme, uma busca do tempo passado, perpetrada através de uma série de elementos: o sonho, a voz, a canção que usamos no início do filme, os odores e até as comidas” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2007:233).

Esta percepção modificada do olhar em busca do resgate do passado e suas conseqüências presentes certamente perpassa a constituição do espaço e seus desdobramentos: a Mancha para onde se **volta** não é o mesmo povoado da origem, do início de tudo, o ponto de partida já passou por transformações que o mantém um ambiente vivo¹⁰², da mesma maneira que a Madri de destino não é mais o palco do desenvolvimento inicial da Movida Madrileña, apresentando-se em diferença a cada **retorno**¹⁰³.

Prova desta proposta de modificação da experimentação hegeliana do tempo pela inclusão da abertura é a escolha do diretor do retrato da cultura da morte *manchega*. Montar um discurso cinematográfico tomando como base uma sociedade que compartilha vivos e mortos com igual naturalidade é também questionar: se nem mesmo a morte representa o fechamento da narrativa e da ficção, será que tal fechamento é viável?

Volver é uma homenagem aos ritos sociais que vivem as pessoas de meu povoado em relação à morte e aos mortos. Os mortos não morrem nunca. Sempre admirei e invejei a naturalidade com que meus conterrâneos falam dos mortos, cultivam sua memória e cuidam de suas tumbas perenemente. Como no filme, a personagem de Agustina, muitos deles cuidam de sua própria tumba durante anos, em vida. Tenho a otimista sensação de que me impregnei de tudo isto, e algo ficou em mim¹⁰⁴ (ALMODÓVAR, 2006).

história, dissociando-se, de modo mais ou menos radical, das "ilusões de progresso" hegemônicas no seio do pensamento” (LÖWY, 2002).

¹⁰²Em um artigo dedicado a própria mãe, no livro *Pedro Almodóvar: tutto su di me*, organizado por Frédéric Strauss, Almodóvar descreve seu caminhar entre os diversos ambientes que compõem uma das origens de sua identidade e o impacto dos rituais de morte com os quais sempre conviveu: “Lembro-me da minha mãe em todos os momentos da sua vida; a parte mais épica é talvez aquela que se desenvolveu em uma região de Badajoz, Orellana la Vieja, uma ponte entre dois grandes universos nos quais vivi antes de ser conhecido em Madri: a Mancha e a Estremadura. (...) Minha mãe deixou este mundo exatamente como gostaria, eu decidi, e me dou conta hoje no cemitério. Há vinte anos minha mãe disse à minha irmã mais velha, Antonia, que tinha chegado o momento de preparar suas vestes de morte” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2007:178. Tradução minha).

¹⁰³Não somente os **retornos** dentro de *Volver*, mas as **voltas** a Madri em cada longa-metragem do cineasta espanhol são construídas de modo diferente, e tecem relações diversas e múltiplas.

¹⁰⁴Tradução minha.

As personagens do filme não temem o mundo dos mortos, nem acreditam que a morte seja necessariamente o fim do caminho, o ponto final. Depois do susto inicial gerado pelo primeiro encontro inesperado, Sole recebe a mãe, que acredita ser um fantasma, de braços abertos, sem jamais questionar outras razões possíveis para a presença de Irene além da conclusão de que ela é um espírito com assuntos não resolvidos no reino dos vivos. Do mesmo modo, Agustina hospeda Irene em sua casa, como amiga, enfermeira e companhia para os momentos finais da doença terminal que a aflige, mesmo acreditando que se trata de uma aparição fantasmagórica.

Almodóvar opta por vários pequenos fechamentos, pequenos presentes, ao invés de amarrar por completo a narrativa de uma só vez – vemos a mãe e as filhas re-estabelecendo uma relação, os pais adúlteros e incestuosos sendo punidos, as vizinhas continuando a exercer a solidariedade comunitária, mas não a determinação taxativa de grandes desdobramentos que dêem conta de todas as questões iniciadas no filme. Irene diz a Raimunda na última sequência, quando a filha quer lhe contar a respeito de sua vida no tempo em que passaram separadas: “Estou doida para saber, mas você deve ir agora. Nós nos veremos todos os dias. Nós daremos um jeito”. As duas encontrarão (ou não) uma solução para o diálogo, longe do olhar do espectador.

O próprio diretor estipula que a rígida divisão do tempo da vida e do tempo da morte pode se tornar cada vez mais fluída e não apenas restritiva, seja pela importância dada, na cultura da Mancha, ao que vai para além do plano da vida, seja porque os traumas não acertados pelas mulheres sempre dizem respeito à morte e aos fantasmas – o assassinato do pai de Raimunda, da mãe de Agustina e de Paco: “Mais do que a morte em si, o roteiro versa sobre a rica cultura da morte na região manchega onde nasci. Sobre o modo (nada trágico) com que vários personagens femininos, de distintas gerações, se orientam dentro desta cultura” (ALMODÓVAR, 2006).

Morrer não é mais um fim em si, ao contrário, transforma-se em mais uma possibilidade dentro do horizonte da abertura da própria narrativa, uma vez que “na impossibilidade de atingir uma verdade única, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva. Abdica-

se, desse modo, de qualquer pretensão de universalidade” (FIGUEIREDO, 2007:6).

5.2.

A volta de Carmem

No roteiro de *Volver* há uma longa seqüência, quase um monólogo, porque só fala o personagem de Carmem, a avó fantasma. Nesta seqüência Carmem explica à filha predileta, Penélope Cruz, as razões da sua morte e aquelas de seu retorno, ao longo de seis intensas páginas e seis não menos intensas tomadas. Esta seqüência é uma das razões pelas quais eu queria rodar o filme. Chorei cada vez que corriji o texto (como o personagem de Kathleen Turner em *Tudo por uma esmeralda*, uma ridícula escritora de romances açucarados, muito *kitsch*, que chorava enquanto escrevia). (...) Voltei de novo a sentir aquela sacra cumplicidade com Carmem, aquela maravilhosa sensação de me encontrar defronte a um instrumento perfeitamente afinado nas minhas mãos. Todas as tomadas foram boas, muitas delas extraordinárias. Penélope a escuta, às vezes de cabeça baixa. Neste filme se fala muito, se esconde muito e, por ser uma comédia (assim diz a trupe), se chora muito¹⁰⁵ (ALMODÓVAR, 2006:139-140).

Carmem Maura e Pedro Almodóvar não trabalhavam juntos desde 1989, após um desentendimento da dupla no período do lançamento de *Mujeres*. Nas palavras do diretor, “de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* até o monólogo de *Volver*, Carmem não mudou como atriz, e descobrir isto foi maravilhoso”¹⁰⁶ (ALMODÓVAR, 2006:140). A recuperação da temática feminina em *Volver* representou também o resgate da parceria com uma de suas atrizes preferidas, interrompida há 17 anos.

Para Almodóvar, Carmem Maura “não aprendeu nada porque já sabia tudo, mas manter este foco intacto durante duas décadas é uma tarefa admirável e difícil, o que não posso dizer de todos os atores com quem trabalhei”¹⁰⁷ (ALMODÓVAR, 2006:140). Apesar do elogio e da valorização das qualidades da interpretação da atriz, Carmem ressurgiu em diferença: ela não é mais a jovem adulta que representou a problemática dubladora Pepa de *Mujeres*, mulher que precisava equilibrar a carreira profissional, as situações bizarras de seu cotidiano e a busca do amor não correspondido.

¹⁰⁵Tradução minha.

¹⁰⁶Idem.

¹⁰⁷Idem.

A atriz espanhola **volta** na pele da Irene de *Volver* desempenhando o papel pensado para uma atriz serena, quase 20 anos mais velha, uma avó que **retorna** em busca da resolução das marcas e problemas deixados pelas tragédias do passado e da reconciliação com a família. A atriz e a personagem, juntas, funcionam demonstrando os resultados da passagem do tempo na experimentação e na maneira de encarar as situações da vida de uma pessoa mais madura.

E esta **volta** significa também a influência na composição de outra personagem, a Raimunda de Penélope Cruz. Como já foi visto, a filha de Irene foi criada como uma clara homenagem prestada a Luchino Visconti e o filme *Bellísima*. Mas Raimunda não deixa de ser um tributo à própria Carmem Maura, ganhando os contornos de suas personagens de sucesso e fazendo jus as suas habilidades interpretativas¹⁰⁸. Raimunda, como Pepa, é mais uma mulher no hall das muitas criadas no centro do universo cinematográfico de Almodóvar. Ele mesmo relata alguns dos **retornos** operados pela escolha das atrizes que constituiriam o elenco principal do longa-metragem, desde a primeira reunião do grupo:

Do outro lado de minha mesa, em *El Deseo*, sentadas em frente a mim, tenho três das atrizes que protagonizarão *Volver*. Cada uma delas significa uma importante volta: a mais esperada, Carmem Maura. E duas voltas a mais, cheias de sentido e de sensibilidade: Penélope Cruz, com quem trabalhei em duas ocasiões, atriz e mulher que adoro dentro e fora dos filmes. E Lola Dueñas. Com Lola trabalhei em *Hable con ella* (uma enfermeira, companheira de Javier Cámara) e que me deixou com vontade de mais. O encontro me produz grande excitação¹⁰⁹ (ALMODÓVAR, 2006).

¹⁰⁸O cineasta discorre a respeito da relação entre Irene e Raimunda, Carmem e Penélope, e a satisfação em escolher uma atriz como Penélope Cruz para travar a relação mãe-filha e o resgate do passado constante em *Volver*: “A sua Raimunda de *Volver* pertence à mesma estirpe do personagem de Carmem Maura em *¿Qué he echo para merecer esto?*, uma força da natureza que não pára diante de nada. Quando atua, Penélope possui aquela energia contagiante, mas Raimunda é também uma mulher frágil, muito frágil. Pode (e deve, por exigência do copião) ser furibunda e em um segundo abater-se como uma menina indefesa. Esta desarmante vulnerabilidade é o que mais me surpreendeu da Penélope-atriz, e a rapidez com que se conecta com ela. Não há espetáculo mais impressionante que observar no mesmo enquadramento olhos secos e minuciosos iniciarem improvisadamente a encher-se de lágrimas, lágrimas que às vezes saem das pálpebras como uma torrente ou, como em algumas seqüências, apenas as inundam sem jamais cair. Ser testemunha deste equilíbrio no desequilíbrio foi apaixonante” (ALMODÓVAR, 2006: 137. Tradução minha).

¹⁰⁹Tradução minha.

A equipe, de acordo com o cineasta, acabou formando uma grande família, o que facilitou as filmagens, que tinham sido extremamente difíceis em seu filme anterior, *La mala educación*¹¹⁰. Esta noção de solidariedade familiar foi uma das bases da construção do longa-metragem, tanto na vida real, otimizando os processos de produção cinematográfica, como na ficção, estreitando os laços que unem as várias histórias contadas.

Não por acaso, muitas das cenas de *Volver* envolvem os momentos das refeições, desde a seleção dos produtos e seu preparo até o retrato de pessoas comendo, como o almoço com a tia Paula, a sopa servida por Agustina a Sole no velório, as refeições da equipe de filmagens no restaurante de Raimunda ou o jantar das mulheres de **volta** à casa na Mancha. Inclusive, Raimunda é cozinheira por profissão e são mostrados em cena diversos pratos, muitos deles típicos da cozinha *manchega*. Além disto, as matérias-primas da comida preparada pela personagem de Penélope Cruz, especialmente os pimentões vermelhos, são sempre enquadradas em ângulos de destaque¹¹¹.

A família é uma das chaves narrativas do filme, e este conceito é deslocado de uma concepção denotativa de “pessoas do mesmo sangue, que vivem ou não em comum” para a idéia expandida de pessoas que dividem a mesma mesa, que podem se relacionar por intermédio de elos de ligação representado pelas refeições, pela solidariedade e pelas trocas sociais:

Eu queria que estas comidas estivessem o máximo possível presentes no filme, e decidi incluir pratos típicos da Mancha, como os *barquillos* que tia Paula oferece e as *rosquillas* que as mulheres comem. Muitas pessoas me disseram que saíram do cinema com uma sensação de fome, e isto é muito positivo! A comida, pelo que me consta, está estritamente ligada a minha família. Todos os eventos familiares estão ligados à refeição, seja se tratando de uma festa ou de um fato desagradável¹¹² (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2007: 234).

¹¹⁰O diretor explica algumas das dificuldades enfrentadas durante as gravações de *La mala educación*: “O roteiro que escrevi era completamente diferente daquele do filme, e tive que adaptar o que tinha imaginado à realidade das tomadas, conturbadas pelas dificuldades do ator protagonista, Gael García Bernal. Ele possuía uma relação muito conflitante seja com seu personagem, especialmente nas cenas em que deveria gravar travestido, seja com seus colegas. O todo, então, ficou complicado pelo fato de não podermos preparar o filme juntos” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2007:225. Tradução minha).

¹¹¹Um dado curioso que reforça a importância dada aos laços familiares e às refeições é que, além de inspirarem a dinâmica da relação entre irmãs das personagens de Penélope Cruz e Lola Dueñas, foram as irmãs do cineasta que preparam todos os pratos vistos em *Volver*.

¹¹²Tradução minha.

Em contrapartida, a faca usada para matar Paco no ataque a Paula é a mesma utilizada por Raimunda para cozinhar, e o vermelho do sangue do corpo dele, que escorre preenchendo as toalhas de papel no chão da cozinha, é a mesma tonalidade colorindo as pimentas que farão parte dos pratos. Mais uma vez, a simplicidade do binômio vida/morte é posta em questionamento, através da introdução de sua reversibilidade e a negação de seu fechamento.

Mas aqui, ao invés da morte¹¹³ ser tratada como um evento que delimita o fim das possibilidades, ela é vista, pelo menos no tocante às mulheres, como mais um polarizador de opções dentre os vários a que as personagens têm acesso ao longo do filme. A morte, mesmo misteriosa e sem explicações, não demarca mais o final do percurso, ela é outras das **voltas** às questões do passado que precisam ser revisitadas e revistas.

Volver é também um **retorno** à infância de Pedro Almodóvar, os costumes que o cercaram, as tradições que o acompanham e a família que constitui uma porção de sua identidade, agora múltipla e parte integrante de uma “modernidade líquida”. Investigar uma retomada deste princípio, transformado e entrecortado a partir das muitas referências a que teve acesso com o passar dos anos é um dos objetivos do cineasta.

5.3. Questionando convenções

Suponho que *Volver* seja uma comédia dramática. Há seqüências divertidas e seqüências dramáticas. Seu tom imita a “vida como ela é”, mas não é de costumes. Melhor é que seja de um naturalismo surreal, se isto fosse possível. Sempre mesclei os gêneros e sigo fazendo isso. Para mim é algo natural¹¹⁴ (ALMODÓVAR, 2006).

Ao mesclar diferentes elementos à matriz genérica do melodrama no cinema e conjugar características típicas de um meio de comunicação de massa a

¹¹³O tema da morte, tão presente no longa-metragem, e todos os rituais fúnebres e religiosos da Mancha - as imagens de Nossa Senhora, as idas aos cemitérios para limpar os túmulos, as medalhinhas nos pescoços das mulheres - são também inspirados nas tias e nas irmãs de Almodóvar, e nas mulheres da aldeia que segundo o diretor afirmavam ser comum ver os mortos da família.

¹¹⁴Tradução minha.

referências da produção cultural da alta arte, Pedro Almodóvar obtém como resultado a exposição do deslizamento na delimitação de categorias fechadas. Não se trata de reconfigurar os gêneros ou a divisão alta arte/cultura de massa, mas sim de uma iniciativa de estabelecer um diálogo entre as esferas, evidenciando-as como espaços de troca contínua.

“Exemplo disto é a enorme mistura de gêneros que vemos em sua filmografia. Gêneros que não só variam de um filme para outro, mas também dentro de cada uma de suas realizações, onde, dentro de uma mesma sequência se salta de um gênero a outro com velocidade impressionante” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:61). Assim, o kitsch, o melodrama e as referências pictóricas e artísticas são ligados entre si¹¹⁵ através de uma série de pontes que relacionam o cinema a duas de suas essências principais: arte e indústria, ou seja, a capacidade de trabalhar os produtos próprios de um veículo de massa sem abrir mão das suas possibilidades estético-narrativas associadas à alta arte.

Resgatar o passado é efetuar uma **volta** aos vários nomes que fizeram do cinema uma atividade que pertence simultaneamente ao grande público e à crítica especializada, como o exemplo da intertextualidade de Visconti em *Volver*. É também redesenhar o “Grande Divisor” a partir da concepção de que ele não dá mais conta dos desdobramentos que envolvem o fazer cinematográfico e suas delinquências, de que separar as esferas de produção cultural baseado em critérios totalizantes e homogeneizantes é como conceber a história como somente um desenrolar progressivo e unidirecional sem abertura à multiplicidade.

Nas mãos de Almodóvar e do público, *Volver* funciona como um grande palimpsesto, um texto principal que mantém os vestígios de textos sobrepostos, os traços das referências de diversos campos que o antecederam e que também fazem parte dele, mas este mesmo texto principal se apresenta transformado a partir de seu próprio contexto e utilização, com vida e consequências independentes dos modelos que o inspiraram.

¹¹⁵ A jornalista espanhola Marisa Montiel descreve o percurso da filmografia do diretor, justamente reforçando esta habilidade de cruzar diversas referências e torná-las estruturas organizadoras da construção do discurso cinematográfico, estratégias de composição que tornam seu trabalho bastante peculiar: “De *Pepi, Lucy y Bom* a *Volver*, Pedro Almodóvar percorreu um grande caminho que parte do kitsch, da marginalização e da noite, até o melodrama intimista, o acertado retrato das mulheres, sua inegável capacidade como diretor de atrizes, mas sempre com a *provocação* como norma da casa” (MONTIEL, 2006. Tradução minha).

Edward Buscombe discute a idéia de gênero no cinema a partir da reflexão dos gêneros literários, desde a origem do termo gênero na *Poética* aristotélica, passando pelos estilos e formas renascentistas, a ruptura artística do Romantismo até chegar aos estudos neo-aristotélicos da Escola de Chicago nos anos de 1930 e o resgate da análise de gêneros. Trazendo o debate para o cinema, Buscombe afirma que as matrizes genéricas cinematográficas funcionam como convenções visuais compostas de formas internas e externas, e as “convenções visuais fornecem a moldura dentro da qual a história pode ser contada” (BUSCOMBE, 2005: 308).

O autor aprofunda o pensamento através do argumento de que as convenções genéricas expõem e facilitam a assimilação de estruturas formais e simbólicas que conduzem a narrativa cinematográfica, ao mesmo tempo em que se tornam uma eficaz ferramenta nas mãos dos realizadores e do público, que ao brincarem com as tradições do gênero reorientam o olhar e ampliam as possibilidades. Diz Buscombe:

Mas a principal justificação do gênero não é a de que permite a diretores meramente competentes fazer bons filmes (embora possamos estar agradecidos por isso), mas a de que permite a bons diretores tornarem-se melhores ainda. Esse ponto não é reconhecido, pois a teoria do autor não tem um instrumental preparado para lidar com a arte popular. (...) Um filme de gênero depende de uma combinação de novidade e familiaridade. As convenções do gênero são conhecidas e reconhecidas pelo público, e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético (BUSCOMBE, 2005:313-315).

O próprio Almodóvar admite sua predileção pela mistura de referências genéricas e suas experiências com o melodrama transformam *Volver* em uma intrincada rede de relações entre a **volta** aos elementos clássicos do gênero e sua reconfiguração pela inclusão de novos temas e novos tratamentos no desenrolar da trama.

5.4. O espaço

(...) o discurso produzido no presente não se apodera diretamente dos eventos que já ocorreram, mas sim, passa por mediações fundamentais – tanto pela complexidade dos atos de memória quanto pelas regras da escrita – ao apresentar o passado. Certamente, ao constituir a memória passada, os historiadores submetem-se às injunções da linguagem na construção do texto. Tanto a narrativa de ficção quanto o discurso historiográfico – literatura e história – compartilham as artes de

fabricação dos enredos, compondo histórias segundo jogos de linguagem. Contudo, tais observações não implicam desconhecer a especificidade da história, que atualiza o vivido segundo regras autorizadas no âmbito da disciplina, articulando os limites ou recortes que indicam as diferentes temporalidades e espacialidades apresentadas no discurso sobre o passado (NETO, 2006).

Na construção de relatos proposta por Certeau e desenvolvida na ótica da abordagem temporal por Regina Neto, o espaço presente funciona como contexto no qual é possível a conjugação entre a norma e suas rupturas, a lei e as delinquências que a atualizam no uso, o resgate do passado e sua apresentação modificada. Diferente do lugar – sem horizontes, pontual e estático –, o espaço, plural e aberto, comporta as muitas alternativas que provêm da transformação e de uma maior liberdade.

Em *Volver* vemos as personagens femininas funcionando como espaços, organizadas em torno de estruturas desejantes e familiares compostas por laços sangüíneos ou de amizade, reiterando as regras ao mesmo tempo em que são capazes de desafiá-las. As mulheres reelaboram o melodrama, deslocam-se, geográfica e subjetivamente, lideram as atividades cotidianas e mediam as estratégias de comunicação entre as esferas temporais e de reação inauguradas pela Movida Madrileña, a necessidade do processo de passagem para uma sociedade mais democrática.

Elas conseguem formar percursos, são as agentes da narrativa e através do ponto de vista feminino são estabelecidas as enunciações responsáveis por ultrapassar os limites, pelo reconhecimento do espaço criativo criado no encontro de fronteiras e pontes. As mulheres enfrentam a diferença e revelam a alteridade e a diversidade, além de constituírem uma das chaves de leitura principal do trabalho de Pedro Almodóvar:

Entre todas as repetições, porém, provavelmente a unidade mais recorrente são as mulheres. E tal sobreposição é facilmente verificada numa simples observação dos títulos de filme de Almodóvar. Com nomes próprios femininos: *Salomé*; *Pepi*, *Luci*, *Bom y Otras Chicas del Montón*; *Kika*. Com alusão ao feminino: *Duas Putas*; *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*. E, para além dos títulos com alusão direta ou indireta às mulheres, há os filmes cujas narrativas se constroem em torno de personagens como a cantora e as freiras de *Entre Tinieblas* e a dona de casa de *¿Que he hecho yo para merecer eso?! (PAIVA in CAÑIZAL, 1996: 280).*

Enquanto isto, os homens aparecem assumindo a figura dos lugares no longa-metragem. Limitada e sem mobilidade, a perspectiva masculina é baseada

na univocidade normativa: ou segue os padrões estabelecidos ou rompe radicalmente com eles e sofre punições por isto, como o exemplo do resultado dos atos de incesto e de adultério praticados por Paco e pelo marido de Irene. Aos homens não é dada a oportunidade de desdobramento para além de modelos fechados, seja porque repetem a fixidez, seja porque caminham em direção contrária à convenção, os pólos diametralmente opostos de uma mesma conduta linear:

O masculino latino é prepotente, move-o o desejo brutalizado do sexo pelo poder, incapaz de desgrudar o papel de macho reprodutor das armaduras de seus papéis sociais. (...) Só a mulher nos filmes de Almodóvar – ou seja, dentro da cultura latina e católica – pode mover-se na modernidade. (...) O feminino em Almodóvar, ao estabelecer os novos parâmetros de uma ‘família’ (desde seus primeiros filmes a mulher redefine-se e redefine os papéis familiares), é a força motriz da adaptação desta cultura ao mundo do pragmatismo hodierno (BATISTA, 2006:7).

Do mesmo modo em que não há nada de linear na ótica feminina, as cidades são representadas por seus significados e experiências entrelaçadas. Madri¹¹⁶ e Mancha são simultaneamente partida e **retorno**, ponto de origem e destino final. Assim como as mulheres **voltam** para as duas cidades, o passado é resgatado e revisto, num cruzamento espaço-temporal que é a grande marca de *Volver*.

Neto questiona as imbricações entre tempo, memória e cidade – a relação entre a formação dos desejos individuais e o compartilhamento do imaginário coletivo urbano, e a rede de significados provenientes destas imagens, especialmente no tocante ao tratamento do passado e à fragmentação das experiências dos sujeitos. A autora discute a representação das cidades e esta discussão pode ser trazida para o campo das representações culturais, no nosso caso específico, a construção cinematográfica da cidade na obra de Pedro Almodóvar:

¹¹⁶Samuel Paiva comenta as diversas **voltas** a Madri – que se apresenta sempre de maneira diferente – promovidas pelo cineasta espanhol. O movimento de **retorno** representa uma das forças motrizes do cinema almodovariano: “Na obra de muitos autores, alguns temas e figuras se repetem. Considerando as repetições, recorrências e mesmo redundâncias de alguns traços ao longo de um discurso como responsáveis pela coerência semântica do texto em questão, percebem-se nos filmes de Almodóvar não uma, mas várias unidades reiterativas. A cidade de Madri, por exemplo, como interpreta o autor (ALMODÓVAR, 1992:116) em *Pepi, Lucy, Bom y Otras Chicas del Montón* combinava “o rústico com o metropolitano”; em *Laberintos de Pasiones* é uma cidade cosmopolita, “o centro nevrálgico do mundo”; em *Entre Tinieblas*, “putaria e recolhimento”; “a noite estival cheia de suor, terraços e mictórios” em *La Ley del Deseo*; uma Madri “recém-

Questões que interrogam o passado das cidades fascinam sobretudo pelos caminhos labirínticos que indicam ou apenas se insinuam nas paisagens que emergem das sombras das memórias, ora em imagens precisas, ora fluidas, ora grotescas, ora diáfanas. Como falar de uma cidade? Como abordar o seu passado e a construção de sua memória? As descrições que se atêm aos planos urbanos, fixando-se nas projeções de ruas e construções de casas, e mesmo ao número de habitantes e tantas outras indicações desprovidas de suas referências simbólicas, deixam escapar o universo das experiências culturais, “sem o que – diria Machado de Assis – tudo é calado e incolor” (*Dom Casmurro*). Localizações espaciais diversas, quando vistas de outro ângulo, podem emitir diferentes signos que, implicados e enredados nos objetos e pessoas, impregnam com sua atmosfera poética as ruas, os bairros e as praças, e mesmo a forma dos casarios, absorvendo nossos olhares, significando e entrelaçando vivências e imaginação. Falar de uma cidade, inspirando-nos em autores como James Joyce, Marcel Proust e Machado de Assis, é, sobretudo, narrar histórias partidas, em que os diversos fragmentos da vida de seus habitantes aparecem como inscrições do tempo nos espaços vividos (NETO, 2006).

Isto significa que uma descrição exclusivamente formal e objetiva, baseada em dados fechados (lugares), não preenche todos os critérios na composição simbólica das cidades. O diretor espanhol concorda com esta noção e transforma Madri e Mancha em espaços que extrapolam os mapas e estão carregados de subjetividade e da mistura entre tempos, vivências, contrastes e dobras em si mesmas.

5.5.

Y aunque no quise el regreso, siempre se vuelve

Contudo, há que se considerar, de acordo com Deleuze, que o importante não é a semelhança, nem a identidade entre os dois momentos, passado e presente, mas a coexistência que “implica uma relação com alguma coisa *diferente*”. É essa possibilidade que impede a mera repetição, fazendo ressurgir o novo na coexistência virtual do antigo com o atual. Pode-se pensar, nessa perspectiva, em invenção, em (re)descobertas, nas memórias e relatos que emergem das cidades, associadas ao ponto de vista de que a “exploração” da memória só interessa pelo processo de aprendizagem que desencadeia, através do sistema de signos, em busca do “sentido” – sempre plural – implicado, envolvido nas experiências da vida (NETO, 2006).

Do mesmo modo que Almodóvar trata sua narrativa, não pretendemos estabelecer fechamentos para nossa leitura. Para critérios de desenvolvimento do escopo desta dissertação, selecionamos alguns conceitos-chave que a nortearam e

maquiada” em *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*; uma “Madri destruída em contínua reconstrução” em *¡Ata-me!*” (PAIVA in CAÑIZAL, 1996:279).

motivaram nossas questões, o tempo, a reestruturação do “Grande Divisor” e da matriz melodramática e a configuração espacial. Contudo, evidentemente, a pesquisa seria beneficiada por futuros desdobramentos, a proposta de outra **volta**, só que desta vez uma que desencadeie novas leituras e mais caminhos a seguir.

Nossa pesquisa limitou-se a discutir o que se refere ao conteúdo significativo do filme *Volver*, ainda que ele travasse diálogo com outros campos culturais e com os traços específicos da produção de Almodóvar. Uma das possibilidades de superação desta limitação e de multiplicação do horizonte de perspectivas é o aprofundamento, apontado por Neto, da experiência urbana e as diferenças em sua repetição na filmografia almodovariana, tendo em vista uma ampliação do universo de análise, fazendo-se uso de mais obras do cineasta.

Finalmente, concordamos com David Harvey quando ele analisa a condição pós-moderna e afirma que “toda época tem julgada a plenitude de seu tempo, não pelo ser, mas pelo vir a ser” (HARVEY, 2007:326). Que a contribuição de Pedro Almodóvar possa nos aproximar da plenitude em devir de nossa própria contemporaneidade.