

## 4

### A construção do espaço

#### 4.1.

##### Entre fronteiras e pontes

A imagem em movimento possibilita relações simultâneas entre acontecimentos distantes, entre histórias paralelas e entre experiências desconexas no espaço e no tempo. “A fascinação da simultaneidade” é, diz Hauser, “a descoberta de que, por um lado, o mesmo indivíduo tem a experiência de tantas coisas tão diferentes, distintas e irreconciliáveis num e mesmo momento, e que, por outro lado, diferentes indivíduos em diferentes lugares têm, muitas vezes, a experiência das mesmas coisas, de que as mesmas coisas sucedem ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns aos outros, este universalismo de que as técnicas modernas tornaram possível que o homem contemporâneo tivesse consciência são, talvez, a real fonte do novo conceito do tempo e de todo o modo abrupto como a arte moderna descreve a vida” (HAUSER, 1982:1133-34). Nesta perspectiva, o paradoxo da representação cinematográfica consiste em dar concretude à fragmentação do mundo moderno e, simultaneamente, oferecer uma unidade material e sensível a um tecido singular de relações e ligações entre acontecimentos assim como às afinidades entre experiências múltiplas que aponta. É essa unidade percebida na fragmentação que aponta para uma nova dimensão qualitativa do tempo (SCHÖLLHAMMER, 2004).

Vimos anteriormente como, além das transformações nas esferas da temporalidade, que multiplicam as possibilidades da experiência temporal – especialmente o tocante ao passado e seu resgate, uma vez que “a rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de lembrar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro” (HUYSSSEN, 2004:67) –, a contemporaneidade comporta também uma nova relação entre os pólos culturais definidos como alta arte e cultura de massa, pólos estes que não são mais delineados como extremos distintos e opostos, devido às operações permanentes de troca que passaram a efetuar.

Huyssen discorre a respeito desta reconfiguração do tempo na contemporaneidade, as diversas **voltas** a que se propõe a sociedade pós-moderna e a necessidade de maior compreensão das mudanças na esfera temporal e de suas

consequências na produção de subjetividades, bem como na apreensão da dimensão espacial de nossa percepção do mundo considerando que

Hoje, tanto a memória pessoal quanto a cultural são afetadas pela emergência de uma nova estrutura de temporalidade, gerada pelo ritmo cada vez mais veloz da vida material, por um lado, e pela aceleração das imagens e das informações da mídia, por outro. A velocidade destrói o espaço, e apaga a distância temporal. Em ambos os casos, o mecanismo da percepção psicológica se altera. Quanto mais memória armazenamos em bancos de dados, mais o passado é sugado para a órbita do presente, pronto para ser acessado na tela. Um sentido de continuidade histórica, ou, no caso, de descontinuidade, ambos dependentes de um antes e um depois, cede o lugar à simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis pelo presente (HUYSSSEN, 2004:74).

Mesclando referências visuais características da alta arte e estratégias criativas e comerciais vinculadas à cultura de massa, Pedro Almodóvar cria uma produção que não se encaixa exatamente em nenhum dos dois padrões e colabora para a diluição das fronteiras que os dividem. Esta zona de intersecção é nosso objeto de estudo preferencial, bem como os desdobramentos dela provenientes.

Um aprofundamento das chaves analíticas presentes em *Volver* é o cerne da nossa observação e garante o cruzamento entre as questões teóricas selecionadas e sua explicitação prática dentro do universo cinematográfico. Da mesma maneira em que estabelecemos as alterações no tempo e nos elementos do “Grande Divisor” como categorias de análise, nosso interesse neste momento é discutir o conceito de espaço como fundamental na construção da narrativa do longa-metragem, seguindo a tese apresentada por Huyssen:

A própria separação entre tempo e espaço representa um grande risco para o entendimento completo das culturas moderna e pós-moderna. Tempo e espaço como categorias fundamentalmente contingente de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas, e a intensidade dos desbordantes discursos de memória, que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo hoje, prova o argumento (HUYSSSEN, 2004:10).

No capítulo “Relatos de espaço” do livro *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau desenvolve e explicita o conceito dos relatos de espaço enquanto *metaphorai*, transportes coletivos simbólicos que atravessam, organizam e articulam o cotidiano como um grande “viajar”, e o complexificam. “Todo relato

é um relato de viagem – uma prática do espaço. (...) Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia” (CERTEAU, 2000:200-215).

Neste sentido, com o intuito de aprofundar a análise dos relatos de espaço e suas possibilidades, o autor diferencia e relaciona alguns pares de termos: lugar/espaço, percurso/mapa e fronteiras/pontes. O lugar inclui a ordem, as configurações e padrões delimitados e a solidez de uma estabilidade centralizada e totalizante. Modelo fechado, portanto, o lugar permanece baseado nas leis da univocidade e do próprio. Em contrapartida, o espaço constitui-se enquanto o lugar praticado, as operações responsáveis por tornar os lugares múltiplos ao abarcar em sua constituição o conflito, a ambigüidade e as transformações constantes.

Um exemplo desta relação é a palavra (lugar) quando falada ou lida (espaço) – “isto é, quando percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada no ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas” (CERTEAU, 2000:202) –, o que imediatamente contempla novas dimensões que tanto a aproximam da norma quanto a fazem ultrapassá-la.

Da mesma forma, o mapa apresenta-se enquanto uma descrição pontual e totalizante, um conhecimento exclusivo da ordem e da fixidez, indo na direção contrária do percurso, que se revela como um ato de enunciação, como ações espacializantes que organizam movimentos e os desdobram para além de modelos fechados<sup>71</sup>.

E o relato funciona como o elemento que conjuga o mapa e o percurso, que faz interagir norma e uso, que levanta as questões das rasuras, os “inauditos” (GUATTARI, 1992) e a produção de subjetividades que cada escritura comporta, de forma que “os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode aí fabricar e fazer, são feitura de espaço” (CERTEAU, 2000:207). Estas funções de

---

<sup>71</sup>O autor analisa a trajetória dos mapas e as modificações em suas feitura a partir dos séculos XV-XVII, com o desenvolvimento do discurso científico moderno. Antes deste período, os mapas eram intercalados com figuras narrativas, ilustrativas e operações históricas, e portanto, construídos como relatos de espaço. A partir dos séculos XV-XVII, eles se tornam foco de “lugares próprios para *expor* os *produtos* do saber, formarem os quadros de resultados *legíveis*” (CERTEAU, 2000:207), ou seja, se transformam em relatos de lugar.

articulação de convenção e diferença e de abertura à mudança do relato são notadas por Certeau:

Considerando o papel do relato na delimitação, pode-se aí reconhecer logo de início a função primeira de *autorizar* o estabelecimento, o deslocamento e a superação de limites e por via de consequência, funcionando no campo fechado do discurso, a oposição de dois movimentos que se cruzam (estabelecer e ultrapassar o limite) de maneira que se faça do relato uma espécie de quadrinho de ‘palavras cruzadas’ (um mapeamento dinâmico do espaço) e do qual a fronteira e a ponte parecem as figuras narrativas essenciais (CERTEAU, 2000:209).

Isto significa que há no relato uma atividade narrativa que permite não só a congregação de várias referências autorizantes, mas também a fragmentação, a mistura de vozes sociais, numa dinâmica de troca e apropriação incessantes, que enriquece a organização na medida em que apresenta um ato culturalmente criador. Daí a relevância da definição do que o autor chama de fronteiras e pontes. As fronteiras são marcadas através da contradição entre a distinção e o encontro, são os pontos de diferenciação criados justamente a partir do contato. Desta forma limitam, mas ao mesmo tempo colocam em comunicação, garantem o intercâmbio e a interação. “No relato, a fronteira funciona como um terceiro. Ela é um ‘entre dois’ - ‘um espaço entre dois’” (CERTEAU, 2000:213).

A ponte também está carregada de ambigüidade. Ela transgride o limite, incorpora a fuga e a oposição ao fechamento. Todavia obriga o enfrentamento da alteridade, do contraste, “tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro” (CERTEAU, 2000; 215). Pelas fronteiras e pontes, o relato de espaço revela-se ao mesmo tempo como um elemento de fora inserido no ambiente do outro e como um outro inserido em um ambiente configurado. Certeau classifica esta característica de mobilidade do relato como delinqüência. Delinqüência aqui entendida enquanto força plural, em deslocamento e confronto, combinando o lugar da ordem com suas práticas de reconfiguração:

O relato é uma delinqüência em reserva, mantida, ela mesma, deslocada no entanto e compatível, nas sociedades tradicionais (antigas, medievais, etc.), com uma ordem firmemente estabelecida mas suficientemente flexível para deixar proliferar essa mobilidade contestadora, desrespeitosa dos lugares, sucessivamente obediente e ameaçadora, que se estende das formas microbianas da narração cotidiana até as antigas manifestações carnavalescas (CERTEAU, 2000:217).

Nosso caminho neste capítulo é o de reconhecer *Volver* enquanto um relato de espaço e evidenciar a partir do filme os argumentos que resultam em tal afirmação. Assim, pretende-se observar especialmente como três pontos principais de abordagem e discussão da narrativa estão demarcados: o eixo condutor da viagem, o olhar feminino e a estrutura de diferenciação entre a grande metrópole (Madri, a capital) e o pequeno vilarejo (Mancha, a origem e o **retorno**).

É neste sentido a correlação entre o trabalho de Almodóvar na composição do filme e os traços dos relatos de espaço levantados por Certeau: mapas (modelos fechados de gênero, estatutos culturais polarizados ou personagens rasos) são articulados por percursos (usos e desdobramentos) através de pontes e fronteiras deslizantes que se montam na delinquência e na riqueza do longa-metragem.

#### 4.2. A viagem

Os relatos dos viajantes se constituem num *corpus* que melhor tem servido para aproximar a história da literatura. Isto deve-se a fato de, considerados como gênero literário ou fonte histórica, guardarem estreita relação com um conceito teórico que fundamenta tanto a construção literária quanto a historiográfica. Refiro-me ao conceito *representação* que, por sua vez, articula-se aos de imaginário e simbólico (SANTOS, 1999:57).

O movimento da viagem<sup>72</sup> – inaugurado nesta discussão pela citação de Pedro Santos a princípio para a literatura, mas que pode ser perfeitamente adequada para o âmbito cinematográfico – é um dos sustentáculos narrativos de *Volver* e o fio primeiro em torno do qual toda a trama se constrói. Os acontecimentos vividos pela família de Raimunda só são possíveis ao serem incluídas no âmbito da viagem e em sua dinâmica de desenvolvimento.

Além disto, desde o título (e a declaração do diretor citada no capítulo 2 a respeito das ações de **retorno** pretendidas), sabemos que **voltar** é o grande esforço do longa-metragem<sup>73</sup>, e esta **volta** permite não só considerar as condições

---

<sup>72</sup>Entendamos o termo viagem em uma dimensão mais expandida, em seu caráter de representação, ou melhor, como a movimentação física e subjetiva realizada pelas personagens dentro do espaço fílmico, por exemplo: as idas e vindas entre Madri e Mancha, a tentativa de transformação de estilo de vida pela mudança para a capital ou ao assumir a posição de fantasma, e as questões emocionais relacionadas às duas cidades.

<sup>73</sup>Clarice Cunha analisa o procedimento do diretor na montagem de seus roteiros através da seleção de um motivo preferencial que é a pedra fundamental da trama, responsável por organizar

do passado e da família como também o preenchimento do espaço. O primeiro episódio do filme, o Dia de Finados na Mancha, o almoço com a tia Paula e a visita a Agustina, já anuncia que a viagem é uma das conduções narrativas e que o deslocamento é um cenário facilitador das questões a serem tratadas: as mulheres terminam o dia voltando de carro para Madri, Raimunda com a filha para o apartamento onde está Paco, e Sole para o apartamento onde mora sozinha.

E viajar implica mais que a deambulação geográfica. Na obra, as simbologias associadas ao deslocamento contribuem para o desvelar de estratégias – as mulheres estão sempre em movimento, seja em seus afazeres diários, seja nos deslocamentos territoriais a que se vêm submetidas. É nesta direção que o sustentáculo da viagem funciona como o relato de espaço descrito por Certeau, ao propiciar a travessia entre os lugares pontuais (cidade, vilarejo, casa, apartamento, ruas da grande cidade, ruelas do pequeno vilarejo, passado, presente e futuro como tempos estanques modernos) e os espaços praticados (a intertextualidade, a produção de subjetividades, a experimentação e os cruzamentos da temporalidade).

Diz o autor sobre a mítica do andar: “se existe, não é apenas porque a enunciação domina nessas três regiões, mas porque seu desenrolar discursivo (verbalizado, sonhado ou andado) se organiza entre o lugar de onde sai (uma origem) e o *não-lugar* que produz (uma maneira de ‘passar’)” (CERTEAU, 2000:183).

Esta “maneira de passar” é o que estamos denominando viagem, e é essencial para nossa discussão. Ela trata de formas alternativas de organizar o tempo e o espaço desvinculadas de uma visão linear totalizante, é a proposta de novos pontos de vista que alargam a experimentação e a multiplicam a partir da abertura para novas possibilidades<sup>74</sup>.

---

todo o desenrolar do filme. Em *Volver*, a **volta** representa esta seleção: “Quando começa a escrever um filme, o diretor parte de uma cena central que funciona como o centro de um redemoinho. É a partir daí que surge o resto do roteiro que não é, necessariamente a cena dos coadjuvantes. Na verdade, poderíamos tratar vários personagens como protagonistas em seus filmes, considerando a importância e a riqueza de detalhes que há em cada um deles. Almodóvar é considerado um “reescritor nato de seu próprio material”, na medida em que chega a desenvolver várias versões de uma mesma história, até se encontrar realmente seguro com o que tem em mãos” (CUNHA, 2004).

<sup>74</sup>E agregar à ação várias mulheres de uma mesma família, várias vozes referenciais, é agregar à narrativa rentabilidade, ritmo dramático e perspectiva, incorporar nela mais das diferentes vozes que constituem a dialogia do filme. De acordo com Bakhtin, a construção de discurso, inclusive o discurso cinematográfico, é social e dialógica, o resultado de um “fenômeno

Além disto, o resgate proposto do passado, juntamente com a resolução dos problemas que foram inutilmente abafados também só se dão no contexto das **voltas** à Mancha e à Madri que as personagens realizam ao longo do filme. É na intercomunicação e no cruzamento entre as duas cidades, os dois mundos, as duas gerações, os dois tempos em que se fazem possíveis a multiplicidade e a produção de subjetividades.

Assim, o sentido não se dá em nenhuma parte isolada, nem na obra fechada, nem na intenção exclusiva do autor, nem na compreensão única do leitor, mas sua produtividade se faz na rede de inter-relações sociais que sempre permeiam o discurso, introduzem nele novos elementos e estão em constante transformação. Almodóvar comenta sua escolha pela estrutura familiar:

*Volver* é um filme sobre a família, e feito em família. Minhas próprias irmãs foram as assessoras tanto do que ocorria na Mancha, como no interior das casas de Madri (o salão, as comidas, artigos de limpeza, etc.). *Volver* rende homenagem à vizinha solidária. (...) Minha própria mãe viveu grande parte de seus últimos anos assistida por suas vizinhas mais próximas<sup>75</sup> (ALMODÓVAR, 2006).

Segundo Eduardo Cañizal, a família pode ser compreendida enquanto um certo número de pessoas agrupadas a partir das regras de um complexo código<sup>76</sup> ou de vários códigos, ou seja, organizadas em torno de um texto social que está sujeito a todo tipo de rupturas e transformações.

O autor cunha a expressão “poética da família” para as representações cinematográficas, unindo duas noções: uma delas, a de que as figuras de linguagem típicas da poesia, metonímias, metáforas, elipses, alegorias, eufemismos, entre outras, são transferidas para a produção imagética para basear a

---

pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (BAKHTIN, 1988:73): “Com efeitos femininos e através de um memorial são constituídas texturas de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos sensíveis que compõem uma imagem ou conjunto de imagens. Em *Volver* – esses são os intertextos nos quais a memória se inscreve, conformando e confrontando múltiplas formas e várias gerações, vários olhares. A lembrança dos lugares; a tradição dos retratos na parede; cenas e fotografias expostas ao olhar semiológico dos outros ou encerradas em roupas, malas, odores, sonoplastias, esquecidas ou escondidas. Um filme representando cenas de uma família em fragmentos” (ARAUJO, 2006).

<sup>75</sup>Tradução minha.

<sup>76</sup>Cañizal salienta que uma das regras fundamentais do código familiar, “universal ao que se parece (LÉVI-STRAUSS, 1969:45-64) – se define na proibição do incesto” (CAÑIZAL, 1996:22). Isto equivale à idéia de que cinema de Pedro Almodóvar constrói deslizamentos e questionamentos das regras de conduta familiares.

narrativa filmica. A outra é que “o cinema, neste caso o espanhol, se serve dos princípios da poesia para expressar os desvios que ocorrem, com mais ou menos evidência, cada vez que, no seio da família, as regras que a legitimam moral, religiosa, jurídica e socialmente são desrespeitadas” (CAÑIZAL, 1996:22).

A organização da ação em torno de uma família também contribui para a construção do modo de excesso melodramático privilegiado pelo diretor, que de certa forma faz “o público fluir e fruir com a narrativa. Estas idéias – fluir e fruir – são fundamentais na construção da subjetividade moderna (...), que nestes casos se organiza em torno do excesso como estratégico para a ativação de um universo, e um saber, sensório-sentimental” (BALTAR, 2006:2).

Este saber é explicitado nas tentativas e nos propósitos morais do melodrama canônico ligados à “pedagogização da vida familiar” burguesa. Embora associado ao universo melodramático, o trabalho de Almodóvar remodela a matriz clássica do gênero, ao optar pelo sentido contrário da pedagogia: em *Volver*, há inclusive uma forte crítica à divisão público/privado e ao consumo que integra toda as dimensões da vida, na seqüência na qual Agustina, em busca da mãe desaparecida e de patrocínio para o tratamento de câncer, aceita o convite da irmã para expor seu drama pessoal em um programa de televisão chamado “Onde quer que esteja”. A exibição da entrevista é assistida pela família de Irene:

*Apresentadora:* Sua irmã nos disse que sua mãe era solteira quando ela lhe deu a luz, certo?

*Agustina:* Sim, minha mãe... era hippie. Ela nunca se casou.

*Apresentadora:* Ela praticava o amor livre, entendo. Sua mãe tinha uma amiga que morreu no mesmo dia em que ela desapareceu.

*Agustina:* Sim.

*Apresentadora:* Como ela morreu?

*Agustina:* Em um incêndio. Os incêndios são comuns nessa vila por causa do vento leste.

*Apresentadora:* Ela se refere à maravilhosa vila Alcanfor de las Infantas, que, conforme as estatísticas, tem o maior o número de demência por habitante. Você acha que sua mãe sofria de alguma doença mental?

*Agustina:* Não, quando ela não se sentia bem, como era hippie, saía da vila.

*Apresentadora:* Até que um dia ela foi embora e não voltou.

*Agustina:* Sim, há quase quatro anos.

*Apresentadora:* E sua amiga? Estamos interessados nessa amiga que morreu no mesmo dia que sua mãe sumiu. Conte-nos mais. (...) Há boatos...

*Agustina:* Não acredito em boatos.

*Apresentadora:* Refiro-me ao que você contou à produtora. Você falou dessa mulher, do marido dela e da ligação com o desaparecimento de sua mãe. Não é?

*Agustina:* Sobre isso... eu prefiro não falar. São apenas suposições minhas.

*Apresentadora:* Sim, mas você veio ao programa para falar sobre essa senhora e sua mãe.

*Agustina:* Sim, mas eu mudei de idéia.

*Apresentadora:* O que houve? Está um pouco nervosa. Quero explicar que Agustina também veio nos dizer que ela foi diagnosticada com uma doença terminal. Não é verdade? Agustina tem câncer. Você tem câncer, Agustina, mas não fique nervosa. Você está entre amigos. Uma salva de palmas para Agustina. Agustina tem um desejo, ela quer se tratar em uma clínica em Houston. Mas para poder ir a Houston, você tem de falar. Lembre-se de que tem um compromisso com este canal.

*Agustina sai do palco.*

Ao tornar públicos os problemas que enfrenta, bem como a esfera íntima de suas dificuldades e receber como reação risadas da platéia e perguntas cada vez mais invasivas, Agustina acaba sentindo um desconforto que a faz sair do palco sem terminar a entrevista<sup>77</sup>. O modelo de vida de sua mãe, fora dos padrões ditos tradicionais – mãe solteira, hippie, suspeita de ter um relacionamento com um homem casado – e as condições da suposta morte de Irene são expostos de maneira irônica, até jocosa (o comentário da apresentadora a respeito da grande incidência de loucura na Mancha).

Aqui a pedagogia se esfacela: não há mais a intenção de estabelecer a distinção moralizante entre público e privado, e sim denunciar que a espetacularização sem fronteiras e o gosto pelo excepcional e pelo bizarro tomam conta da sociedade de consumo. A releitura de Almodóvar complexifica o processo de criação no cinema, fugindo de generalizações e problematizando a matriz do melodrama, “provocando desconforto ao deslizar entre a adesão e a negação do melodrama canônico, (...) alterando profundamente as composições sociais e histórias que conduziram essa pedagogia” (BALTAR, 2006:3).

### **4.3. As mulheres**

A imagem feminina é vinculada no cinema narrativo clássico à ameaça castradora, favorecendo dessa maneira, a emergência de comportamentos perversos, como o fetichismo, o voyeurismo e o sadismo. É essa imagem congelada e antidiagética

---

<sup>77</sup>Em uma análise do filme *Kika* (*Kika*, 1993. Espanha, 114 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo SA), Anna Balogh define um tipo de programa de TV no mesmo formato do “Onde quer que esteja” de *Volver*: “Observa-se que em determinados programas de entrevista, em princípio informativos, os entrevistadores saltam com frequência do tom de perguntas cordiais para o de interrogatório sumário “reificando” o entrevistado que fica sem maiores possibilidades para defender sua privacidade agredida” (BALOGH in CANIZAL, 1996:178).

que impede o espectador de distanciar-se objetivamente. No filme de Almodóvar, porém, esse olhar voyeurista e sádico recai sobre o homem e é lançado por uma mulher, que desmantela, assim, toda a rígida estrutura do cinema tradicional (MELO in CAÑIZAL, 1996:251).

Esta análise de Andréa Melo diz respeito ao filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*<sup>78</sup> (*Pepi, Luci e Bom*, 1980), mas é também de extrema pertinência para o nosso aprofundamento, na medida em que revela um argumento fundamental: a caracterização do filme a partir de uma nova perspectiva feminina.

Mais do que baseado na organização familiar, *Volver* é um filme de mulheres. Depois de seus dois últimos longas, *Hable con ella* (2002) e *Mala educación* (2004), filmes centrados em tramas envolvendo os personagens masculinos, Almodóvar dá novamente voz preferencial às mulheres. De fato, *Volver* privilegia de tal forma as personagens femininas que o espectador pode ter a impressão de que não existem personagens masculinos no enredo.

Elas constituem as representantes do olhar do cineasta, uma vez que para ele “a mulher tem um interesse em ser um sujeito dramático, afirmando que “os homens também choram, mas penso que as mulheres choram melhor. Elas não conhecem nem o pudor nem o sentido do ridículo, nem essa coisa horrível que chamam de amor próprio” (CUNHA, 2004). O universo feminino<sup>79</sup> abre mais possibilidades de discurso e de desenvolvimento emocional:

Especialista em registrar um retrato feminino emotivo, desesperado e ambíguo, a heroína almodovariana geralmente é uma figura tragicômica vivendo situações de traição e abandono, em um estado de solidão, sofrimento e desespero. Como mulheres espanholas, suas questões dramáticas se dão ao ritmo do bolero. Ritmo que determina o exagero dos sentimentos com sua melodia cálida, compensando todo e qualquer sofrimento (CUNHA, 2004).

---

<sup>78</sup>Espanha, 82 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Figaro Films.

<sup>79</sup>A importância das mulheres no conteúdo almodovariano é tamanha, que mesmo quando o ponto de vista narrado no filme é masculino, como é o caso do filme *Hable con Ella* (2002), as personagens femininas aparecem como força motriz do desencadeamento dos fatos, segundo o diretor: “É verdade que os homens são os protagonistas, porém, a meta, posso até dizer o meu capricho, era conseguir que a presença das mulheres fosse transmitida somente através dos seus corpos em estado de coma. Eu queria que a presença física e muda dos seus corpos provocasse nos personagens masculinos o mesmo efeito que teria uma presença feminina em pé falando pelos cotovelos” (ALMODÓVAR, 2006).

O ponto de vista feminino, além de mediar a opção melodramática e possibilitar as múltiplas tonalidades de paixão, dor, desejo, sensualidade e lágrimas, também é fundamental para desenvolver a crítica à sociedade espanhola operada pelo diretor. Segundo Melo, da mesma forma que a *pop art* fez uso de ícones da sociedade e do cinema norte-americano como matéria-prima para as obras, expondo através de um “olhar crítico e paródico” (MELO, 1996), a sociedade de consumo e a artificialidade das estrelas de Hollywood da década de 1960, Almodóvar projeta em suas personagens femininas a visão ácida de uma Espanha em conflito a partir dos anos de 1980, demonstrando a estrita relação travada entre a *Movida Madrileña* e o *pop*.

Além disto, a autora considera que “apesar do amplo espaço ocupado pelas mulheres no cinema de Almodóvar, (...) elas estão sempre às voltas com relações incestuosas, estupro, prostituição, espancamento, homossexualismo, situações de abandono e infidelidade conjugal” (MELO in CAÑIZAL, 1996:245), o que ressalta a opressão a que estão expostas, obrigadas invariavelmente a lidar com suas questões dentro de uma sociedade de pensamento e de comportamento profundamente conservadores e machistas.

O cineasta espanhol foi entrevistado em novembro de 1995, época do lançamento do filme *La flor de mi secreto* (*A flor do meu segredo*, 1995)<sup>80</sup> no Brasil, pelo programa de TV *Roda Viva*. Ao ser perguntado a respeito de sua preferência pelas personagens femininas e o preciosismo que procura levar para as telas relacionado à caracterização e ao cotidiano delas, Almodóvar deu a seguinte declaração:

E eu sou um grande observador da vida das mulheres. Um observador quase como o entomólogo que observa os insetos. E não vou comparar as mulheres aos insetos. Com uma mistura de curiosidade e fascinação por seus mecanismos, que são quase iguais aos nossos. Não creiam que os homens sejam tão distintos. Somos bastante distintos para seguir interessados nas mulheres, mas nem tanto. É que as mulheres são muito mais interessantes em suas reações, no modo como reagem. Ainda não fui abandonado por ter feito *A Flor de Meu Segredo*. Só por isso não fui abandonado. Mas, seria uma flor triste. Uma mulher abandonada é uma mulher ativa. Ativa, sem pudor e que imediatamente se põe em movimento. E quando uma mulher se põe em movimento provoca um monte de histórias a seu redor. E é disso que falo. A mim me interessam mais as personagens femininas. Não sei se sou um criador de personagens femininas ou me alimento disso. Mas, desde pequeno, me lembro de prestar atenção à conversa das mulheres no pátio, quando trabalhavam.

---

<sup>80</sup>Espanha, 103 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo SA.

De adolescente, me recordo no ônibus, assim, assim, – quase me davam uma bofetada – ouvindo a conversa das senhoras. Agora mesmo, cheguei a ponto de pagar, como quem paga às prostitutas, simplesmente para que quatro mulheres se ponham num canto a falar e eu a escutar. Não há nada mais interessante do que cinco mulheres falando. E vocês não imaginam a quantidade de coisas que devíamos aprender (Disponível em: <http://rodaviva.fapesp.br/?id=20&pag=1>. 1995).

O diretor deixa claro que, para ele, os dramas e as situações envolvendo as mulheres são mais interessantes que os que envolvem os homens, não só pela riqueza de nuances e de facetas que o comportamento feminino pode contemplar, como também pelas capacidades ativas de reagir às dificuldades e invocar a complexa subjetividade humana que ele considera como tipicamente femininas. “Para Almodóvar, a utopia moderna transforma Dom Quixote em mulher” (BATISTA, 2006:7).

Em *Volter*, o incesto e o adultério cometidos pelo pai de Raimunda, o abuso de Paco, o abandono de Sole pelo marido<sup>81</sup>, tudo isto dá início à série de acontecimentos que delinea a narrativa e marca a necessidade de reação feminina – embora vivendo em lugares de orientação masculina, as mulheres do universo almodovariano dificilmente são seres passivos, escapando dos lugares fechados e pontuais, criando percursos por conta própria e ampliando seus espaços das maneiras mais inventivas.

No filme, toda a sorte de atividades do cotidiano está na mão das mulheres, desde o velar dos mortos, a trabalhar fora e sustentar a casa, lidar com os

---

<sup>81</sup>É interessante notar que no filme não há sentimentos de surpresa ou de revolta feminina relacionados aos desfechos infelizes dos relacionamentos amorosos entre homens e mulheres. Existe, é claro, a expressão de tristeza, sofrimento e melancolia das vidas permeadas por eventos trágicos, mas as ações condenáveis dos homens não são questionadas, nem mesmo surpreendem as mulheres. Um dos primeiros diálogos entre Irene e Soledad, no apartamento de Sole em Madri, é prova disto:

*Irene:* Mas, para uma mulher separada, com quem estaria melhor além de sua mãe? A não ser que tenha um namorado.

*Soledad:* Não, mamãe. Estou sozinha, como sempre. (...)

*Irene:* Nenhuma de nós teve sorte com os homens.

*Soledad:* Raimunda e eu não, mas você?

*Irene:* O que tem eu?

*Soledad:* Papai a adorava. Raimunda diz que você teve sorte porque morreu nos braços do seu amado.

*Irene:* Sua irmã não é má, mas pode ser maldosa. Eu fui cega com seu pai e ele tirou vantagem. Ele me traiu até o final. (...) E quanto ao seu marido?

*Soledad:* O que tem meu marido?

*Irene:* Pode aparecer de repente?

*Soledad:* Acho que não. Há dois anos não dá notícia.

problemas familiares e criar os filhos. O diretor constrói um forte matriarcado – e esta delinquência é característica do relato de espaço, as mulheres enquanto personagens que conquistam autonomia apesar do exagero emocional que as envolve e de uma sociedade que as enxerga como cidadãs de segunda classe, e aproxima ainda mais o diretor do conceito certeuniano:

A hegemonia e posição social das mulheres no cinema de Almodóvar mostram-se anacrônicas em relação à realidade espanhola. Elas exercem profissões consideradas de domínio masculino e ocupam cargos mais elevados que os homens. Para uma sociedade que busca cada vez mais isolar as pessoas por classe, raça ou tendência sexual, a coabitação, muitas vezes pacífica, de escritoras, donas de casa, advogadas, jornalistas, cantoras, prostitutas, lésbicas, travestis, religiosas ou atrizes pornô pode parecer, quando não uma loucura, pelo menos um grande escândalo (MELO in CAÑIZAL, 1996:235-236).

Leon e Maldonado acrescentam ainda que transformar a posição tradicional da mulher do cinema é sem dúvida alguma uma atitude extremamente válida, já que “o papel da mulher no cinema sempre foi tão estereotipado, inclusive nos grandes filmes, que qualquer mudança neste sentido é de agradecer”<sup>82</sup> (LEON E MALDONADO, 1989:193).

Isto significa repensar as convenções e produzir alternativas a partir de seus deslocamentos – iniciativa já reconhecida anteriormente neste trabalho, dentro das esferas do tempo e da divisão paradigmática alta arte/cultura de massa. Ferramentas essenciais neste processo são os deslizamentos no melodrama através do ponto de vista feminino.

Para Baltar, a matriz melodramática clássica tem êxito especialmente porque firma exemplos a serem seguidos e tem a capacidade intrínseca de fixá-los e repeti-los ao longo da narrativa, de “cristalizar modelos de fácil engajamento, suscitando uma conformidade de ações, construindo padrões morais; o sucesso reside na possibilidade de firmar esses padrões a partir do arrebatamento do público” (BALTAR, 2006:7).

Desta forma, a simplicidade na exposição das normas de conduta esperadas e o apelo sentimental estruturam o melodrama canônico e são suas bases de funcionamento. Almodóvar desconstrói estes fundamentos ao questionar a moral da sociedade: “na opinião do cineasta, a sociedade, sobretudo a espanhola, vive

---

*Irene*: Melhor para você. Assim seremos só nós duas.

constantemente a iminência de um ataque, pois não aceita que a moral estabeleça apenas uma ordem “virtual” e que, portanto, está sujeita ao desgoverno pela intervenção do desejo” (MELO in CAÑIZAL, 1996:239).

O diretor inclui assim o conflito e o desejo no discurso e orienta o desenvolvimento da história através de mulheres que fogem dos rígidos padrões pré-concebidos (os lugares certaunianos) de submissão e falta de expressividade e incorporam uma maior liberdade a seus cotidianos.

No universo almodovariano, os homens não têm prioridade, a não ser como figuras fracas e um tanto opressoras. As mulheres desempenham um importante papel social, mesmo que não deixem de intercalar sentimentos opostos de rivalidade e solidariedade. No microcosmo das pequenas ações cotidianas, da cozinha, do salão de beleza, das casas rurais do vilarejo, o principal é a tonalidade afetiva do que se põe em cena, a verdade dos sentimentos.

E esta intensidade é expressa na linguagem cinematográfica adotada pelo diretor e pela escolha, além de elementos como fotografia, trilha sonora e figurino, das atrizes dirigidas: “No cinema palpitante de Pedro Almodóvar, uniformemente acelerado sem pausas nem tempos mortos, os atores têm um papel fundamental. A direção de atores é quiçá o único aspecto do fazer cinematográfico em que todo o mundo reconheceu seu brilhantismo”<sup>83</sup> (LEON E MALDONADO, 1989:215). Ele conduz seu elenco a fim de transmitir interpretações fortes e emocionadas e encarnar as mulheres de Almodóvar – com toda a força e o apelo que a expressão denota.

#### **4.4. As cidades**

... Naquele Império, A Arte da Cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda um Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses mapas desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Adictas ao estudo da cartografia, as Gerações Seguintes que esse dilatado Mapa era inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste penduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por animais e por Mendigos;

---

<sup>82</sup>Tradução minha.

<sup>83</sup>Tradução minha.

em todo o país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas (BORGES, *Del rigor de la ciencia*, 1954).

Como sugerido no bem-humorado trecho de Jorge Luiz Borges, as divisões espaciais baseadas exclusivamente na ordem, na racionalidade e em critérios totalizantes não dão conta de todas as esferas que o constituem, em especial a complexidade de existências humanas e suas inúmeras interações com a sociedade. Os lugares certaunianos ironizados por Borges requisitam a fluência e delinqüência para se tornarem plenos por abarcarem constantemente a transformação, a instabilidade e a mutação.

Em *Écrire l'espace*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier discorre a respeito das implicações do conceito de espaço<sup>84</sup> – literário e cinematográfico, entre outras artes – e das relações que tal conceito trava com os demais elementos narrativos. A autora atribui ao espaço quatro características fundamentais, que ajudam a defini-lo como noção problematizante:

1) a pluralidade, ou seja, a capacidade do espaço de ser sempre outro, de se multiplicar através do uso, da inserção e da criação de diversos significados, de maneira correlata aos relatos de espaço desenvolvidos por Michel de Certeau. “O espaço, mesmo se escrito no singular, é feito plural. Verbal e visual, a multiplicidade se prolifera sem esperar a singularidade do termo”<sup>85</sup> (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:21).

2) A relatividade: as leis que ordenam o espaço dependem sempre da conjugação dos fatores presentes em cada situação, que jamais são fixos ou pré-estabelecidos, e denotam diferentes sentidos, uma vez que “o espaço é relativo à eventualidade de um lugar, que ergue as linhas de um ambiente, ao desejo de um sujeito, que irá ganhar ou perder corpo. O espaço é relativo à mobilidade de um trato, sempre em devir”<sup>86</sup> (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:44).

---

<sup>84</sup>O espaço, entre outras noções apresentadas na obra, é considerado como “um híbrido nocional, se incorporando naquilo em que se distingue – o tempo, o sujeito, o movimento. E quando Kant o faz uma forma *a priori* da sensibilidade, ele convida a reconhecer um novo paradoxo, que toca de certa forma a *mise en jeu* da percepção” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:9. Tradução minha).

<sup>85</sup>Tradução minha.

<sup>86</sup>Tradução minha.

3) A estranheza: o espaço permite que um sujeito simultaneamente se reconheça e se torne estrangeiro a si mesmo, originando um movimento inversamente proporcional no qual figura “de um lado o aprendizado de um sujeito da cultura e o porvir de uma civilização, e de outro – e é o mesmo, duplo e indiscernível – o retorno da identidade em signo de estranheza, que faz do retorno propriamente um novo movimento de expulsão”<sup>87</sup> (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:52).

4) A desumanidade: a imagem tem elementos próprios, mecânicos, que definem o espaço cinematográfico e remontam às características maquínicas e químicas de sua composição. “O materialismo fílmico, a evidência sensorial que o compõe se tornam então determinantes: não somente porque constituem uma reflexão do material, mas também porque eles fazem desta materialidade por sua vez operador e obstáculo do princípio do espaço”<sup>88</sup> (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:63).

Estes quatro elementos<sup>89</sup> – pluralidade, relatividade, estranheza e desumanidade – não são apenas as propriedades constitutivas do espaço cinematográfico, mas dizem respeito “aquilo que, no pensamento do espaço, recusa atribuição de qualidades simples, e remonta, pelos diferentes ângulos escolhidos, à necessidade de não abordar o espaço somente pelo lado das relações negativas que ele coloca em jogo”<sup>90</sup> (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:69). As noções apresentadas irão basear a construção espacial de *Volver* e a organização da narrativa, especialmente no que se refere às diferenças entre seus pólos principais de ação, o vilarejo da Mancha e a capital Madri.

A escolha das duas cidades enquanto possibilidades abertas, constituições de diferentes significados e leituras pode ser fundamentada pelo argumento de Huyssen sobre o encontro entre as expectativas subjetivas e as configurações dos

---

<sup>87</sup>Idem.

<sup>88</sup>Idem.

<sup>89</sup>Ropars-Wuilleumier adiciona ainda uma perspectiva psicológica do espaço que inclui o imaginário e as construções imagéticas formadas a partir da experiência cinematográfica e as relações desenvolvidas pelo espectador: “Mas este último espaço, sensível e susceptível de variações imaginárias, implica por sua vez a vida psíquica: ao espaço tridimensional da percepção diurna se opõe (...) o espaço plano do sonho, caracterizado pela bi-dimensionalidade do mundo percebido e pelo intercâmbio especular do sujeito e da tela” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:9. Tradução minha).

espaços reais e suas conseqüências, bem como o processo de formação do imaginário que compõe os retratos das cidades:

Como crítico literário, sinto-me atraído pela noção da cidade enquanto texto, de ler a cidade como um conglomerado de signos. Relembrando o livro maravilhosamente sugestivo *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, sabemos como os espaços reais e imaginários se misturam na nossa mente para moldar nossas noções de cidades específicas (HUYSSSEN, 2004:89).

Mais do que a cidade como um “aglomerado de signos”, o autor frisa a importância desta maneira de encarar a cidade enquanto uma grande malha textual, uma montagem de múltiplos discursos, objetos, comunicações e como contexto do indivíduo fragmentado que a habita. “Não importa por onde começemos a nossa discussão da cidade dos signos, (...) este sentido figurado da cidade como livro ou texto existe desde que existe uma literatura da cidade moderna” (HUYSSSEN, 2004:90).

Oscilando entre Madri e a Mancha, ambientes separados pelos imponentes moinhos de vento que pautam as viagens entre a capital e a vila, e equilibrando o realismo cético urbano com as crenças fantásticas locais, *Volver* vai construindo o diálogo entre as duas cidades e produzindo as subjetividades delas originadas e nelas transformadas.

E o “realismo fantástico” de *Volver* vai ganhando seus traços: o cotidiano das protagonistas, fio condutor do realismo, descrito com detalhes centrados na verossimilhança – mulheres assoladas por problemas contemporâneos, a dificuldade de geração de renda para sustentar a família, a falta de emprego, as marcas deixadas por matrimônios pouco duradouros ou inconsistentes, os dramas familiares, a doença, a velhice – as minúcias do dia-a-dia.

De outro lado, o fantástico tirando sua força do vento da Mancha e da cultura dos mortos que convivem com os vivos, tão presentes e participantes como se nunca tivessem ido, uma **volta** simbólica ajustada ao poder do olhar, da tradição e das imagens. Um exemplo pertinente é o relato de Agustina para Sole descrevendo as circunstâncias da morte da tia Paula. A presença do que ela pensa ser uma aparição sobrenatural não assusta nem angustia, ao invés disto vira mais uma história do vilarejo:

---

<sup>90</sup>Tradução minha.

*Agustina*: Já havia escurecido. Eu havia jantado e estava vendo TV. Então ouvi uma batida na porta. Eu não tive certeza se ouvi bem, mas então ouvi o mesmo barulho. Então perguntei: “quem é?”. E uma voz respondeu: “Agustina”. Eu não tive medo. Eu saí, mas não vi ninguém. Olhei para a casa da sua tia. Pensei ter visto a porta aberta. Achei estranho, então entrei. Chamei sua tia, mas ela não respondeu. Claro, ela não poderia, coitada. Entrei no quarto e a achei lá, deitada na cama, quieta como um passarinho. Foi o espírito dela quem me chamou. (...) Eu não sei quem foi. Eu não vi. Mas claro como eu as ouço agora, alguém ou algo me avisou que Paula havia morrido e abriu a porta para mim.

Vale lembrar o conceito de fronteiras e pontes de Certeau. Ao conjugar as óticas realista e fantástica, Almodóvar cria pelo confronto algo que não se encontra nem na primeira nem na segunda proposta, uma fronteira como encontro e contato dos diferentes, a ligação por uma ponte que permite o convívio tenso de contrapontos.

Este processo de transformação está relacionado ao espaço e suas significações, uma vez que “ele impõe às formas sensíveis do espaço, onde se utiliza o olhar, um trato paradoxal no qual uma figura espacial se desdobrará na formação, mas poderia também ressurgir no instante de se apagar. Porque o espaço é múltiplo, como não paramos de insistir aqui”<sup>91</sup> (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:141).

A análise da apresentação das duas cidades é essencial para a compreensão de nossa abordagem: de um lado, a Mancha, a origem, o vilarejo natal e o ponto de partida das personagens do filme e da narrativa cinematográfica. Mas também o destino para o qual se **volta**, em diferença, seja para enterrar a tia morta, seja para enterrar, na companhia de uma mãe reaparecida, os fantasmas de um passado recalcado que precisa ser revisitado.

Além disto, todas as seqüências na vila descrevem eventos em grupo, nunca ações individuais – o ritmo na Mancha é necessariamente um movimento social e coletivo: o dia dos mortos, o almoço entre vizinhas, o velório, a refeição em família, a solidariedade entre amigas, a reconciliação entre mãe e filha, tudo isto retratando a comunidade exercendo seus rituais conjuntos.

A seqüência do velório de tia Paula é bastante ilustrativa: Sole, que na cidade só tem a irmã como companheira – irmã esta que não pode acompanhá-la

---

<sup>91</sup>Tradução minha.

ao enterro da tia por conta dos problemas com a morte do próprio marido –, torna-se imediatamente membro de uma comunidade ao ser recebida pelas vizinhas da Mancha em uma série de abraços, beijos e orações coletivas, sendo consolada por um grupo de mulheres<sup>92</sup> que cumprem fielmente os ritos de passagem para morte característicos de sua cultura.

Ruas desertas, arquitetura centenária tradicional, planos abertos das muitas ruelas antigas e calçadas de paralelepípedos, tempo cíclico (já aprofundado no capítulo 1), são alguns dos elementos que fazem da Mancha uma construção espacial singular e específica, regida por normas distintas das que regem a cidade grande. Normas tão distintas que valem o comentário de Raimunda ao considerar o comportamento da tia antes de morrer: “É o vento. A droga do vento do leste enlouquece as pessoas”. As lógicas dos dois ambientes caminham em direções contrárias.

Na realidade, direções contrárias não é um bom termo para descrever a relação proposta. Afinal, as mesmas mulheres ocupam os dois espaços, desempenhando papéis sociais de acordo com as demandas das situações. E é justamente esta habilidade de produzir sentido a partir de pontos de vista que, a princípio seriam distintos, que torna a inter-relação entre os dois espaços tão proveitosa.

O senso de comunidade no vilarejo é contraposto pela individualidade vigente na capital. Em Madri, cada um está à mercê de sua própria sorte. É claro que há os vínculos de amizade, mulheres auxiliando as amigas a resolverem seus problemas ou o vizinho de Raimunda pedindo a ela que tome conta do restaurante na sua ausência, mas o sujeito na grande cidade é mais livre para ações e decisões individuais – e mais propenso à solidão.

“Através de uma astuciosa conjugação de movimentos de câmera e som, Almodóvar transubstancia o corpo de Madri no corpo das personagens que a povoam no filme” (LYRA in CAÑIZAL, 1996:97). Assim, o corpo da cidade se mistura aos daqueles que nela transitam, alternando a composição do todo urbano

---

<sup>92</sup>É interessante notar que os homens não participam nem mesmo do ritual de velório, são deixados à parte até neste momento. Ao chegar correndo na casa de Agustina, assustada por ter visto o que considerava ser o fantasma da mãe morta, Sole se depara com um grupo de homens que está segregado ao quintal da casa. Ela tem que subir as escadas da casa, chegar ao quarto onde as mulheres da vila, todas vestidas de preto, rezam para que os ritos de morte possam ser iniciados. Velar os mortos também é responsabilidade feminina.

à das suas existências individuais. O tecido da cidade é a malha na qual a ação pode acontecer – e Lyra discute as iniciativas recorrentes de fuga e **retorno** da metrópole que aparecem como costuras constantes nos longas-metragens do cineasta:

Por outro lado, como no destino sintagmático de toda narrativa, a marca que caracteriza Madri como um *começo diegético* poderia significar a necessidade de dela partir. Mas, no caso dos filmes de Almodóvar, a luta que a narrativa empreende contra a estagnação termina por voltar circularmente ao ponto de partida. Surge antes um compulsivo retorno que uma via de escapada (LYRA in CAÑIZAL, 1996:99-102).

Em *Volver*, o **retorno** é a palavra de ordem, e as idas e vindas entre Madri e a Mancha, o contato entre as duas culturas e as viagens a que as personagens se submetem revelam também as várias camadas de um passado que se faz presente e que pautará questões futuras.

Madri é uma representação recorrente na obra do cineasta, repetida insistentemente na grande maioria de seus filmes. A cidade, “além de signo é a sombra mesma que esse signo carrega. De tanto repeti-la, o cineasta acaba por fazer um simulacro. De fato, o retorno de Madri se revela cada vez diferente” (LYRA in CAÑIZAL, 1996:99). A transformação das personagens implica a transformação da cidade, composição textual vinculada às figuras que contribuem para a sua escritura:

Entronizada, escolhida, transformada em arquétipo na cinematografia de Pedro Almodóvar, Madri se transmuta em um local fictício específico, uma “*área transicional*” (WINNICOTT, 1971:73). Região de uma potencialidade onde, tranqüilamente, convivem em vai-e-vem permanente a realidade das imagens da cidade e a atualização de fantasmas que ele configura nos filmes, no realizador e nos espectadores. (...) A cidade fica privilegiada não só como sede canônica das histórias, as quais são lascas de um espelho onde se mostra, sem pudor, a alma espanhola do cineasta, mas também como sede de um relacionamento cíclico entre Almodóvar e o espectador (LYRA in CAÑIZAL, 1996:98-102).

Esta repetição, ao invés de tornar-se um clichê esvaziado, não se esgota. Ao contrário, **voltar** à cidade significa sempre reaquecer o desejo que a impulsiona e a localiza, permitir que o presente cumpra sua função de tempo em devir. “Repetida sem cessar, indissociável e instantânea, Madri não como o lugar de uma verdade, mas como lugar da elipse da verdade” (LYRA in CAÑIZAL, 1996:99).

Diferente dos ambientes da tradição *manchega*, os cenários em Madri são junções, sobreposições de pequenos fragmentos<sup>93</sup>, de referências múltiplas. Vemos se desdobrar a pluralidade descrita por Ropars-Wuilleumier: “o espaço não é a imagem do espaço, e ele deixa um lugar se figurar, é como uma curva móvel, instabilidade de contornos e fruto de reparos”<sup>94</sup> (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:141).

A maneira diferenciada de encarar as duas esferas – província e metrópole – também diz respeito aos pontos levantados por Ropars-Wuilleumier: a relatividade na estrutura estética e cultural das duas cidades, os tempos do passado e do futuro se tocando, e as mudanças subjetivas nas personagens decorrentes do contato com as duas dimensões.

Além disto, a estranheza provocada a partir das diferenças entre a velocidade acelerada da produção urbana e o ritmo lento das tradições rurais milenares. E por fim a desumanidade constituída pelo reforço dos elementos cinematográficos não miméticos, como as cores exageradamente carregadas da fotografia e da textura das paisagens e os vários ângulos de câmera que ultrapassam as limitações do olhar.

#### 4.5. Reconstrução

Um emigrante manchego. Um Quixote pós-moderno, isso é o que dá a impressão de ser (...) Pedro Almodóvar aterrissou em Madri, lá pelo ano de 1967. Vinha de um povoado manchego e sua intenção era conquistar a capital. Hoje, quase dez anos depois, se pode dizer que não só se converteu no rei da chamada ‘movida madrileña’, como também em alguém que está pronto para que o imitem...<sup>95</sup> (Tele-indiscreta. 25 de abril de 1986 apud LEON E MALDONADO, 1989:27).

---

<sup>93</sup> Analisando o filme *¿Qué he echo para merecer esto? (O que fiz para merecer isto?)*, 1984. Espanha, 101 minutos, em cores. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Kaktus Producciones Cinematográficas SA) Bernardette Lyra reconhece o apartamento da personagem Glória como uma metonímia, uma espécie de réplica da cidade: “Como um jogo de caixas dentro de caixas, o apartamento de Glória reflete o prédio em que ela habita, o prédio reflete o conjunto, o conjunto reflete o circuito do filme que, não por acaso mostra Madri como a primeira e a última seqüência” (LYRA in CAÑIZAL, 1996:108). Esta caracterização urbana como uma grande colagem de ambientes remetendo ao espaço urbano também pode ser notada na Madri de *Volver*.

<sup>94</sup> Tradução minha.

<sup>95</sup> Tradução minha.

Os **retornos** promovidos por *Volver* são também confissões autobiográficas. O próprio Almodóvar nasceu na província da Mancha e decidiu ir para a capital Madri durante a juventude para ganhar a vida. Deixou para trás a complexa tradição e a moral rígida do vilarejo para se adaptar ao turbilhão e a liberdade da metrópole. Nas palavras do diretor, o passado da Mancha, as normas de conduta comunitárias e a educação religiosa sempre foram presenças extremamente vívidas, mas dificilmente positivas: “eu sou *manchego*, e na Mancha a vida não tem sentido, é uma região onde as pessoas não trabalham por prazer, se têm dinheiro não o utilizam para desfrutar, mas para comprar mais terras... A austeridade é horrorosa”<sup>96</sup> (ABC, 27 de julho de 1986 apud LEON E MALDONADO, 1989:31).

Mesmo assim, a origem é uma questão que o acompanha durante a vida. Prova disto é o fato de que cineasta foi capaz de realizar um filme que exhibe um tocante retrato dos ritos em sua terra natal e suas qualidades, ainda que anacrônicas e de certa forma, bizarras, repleto de referências à sensibilidade feminina e a construção de identidades baseadas na solidariedade. *Volver* é uma **volta** acima de tudo para ele, uma tentativa de reconciliação com seus próprios fantasmas.

Isto se torna possível pela articulação entre perspectivas distintas que o espaço do cinema, como poucos meios de expressão, é capaz de gerar, a conjugação de referências cambiantes, tempos alternantes e sujeitos múltiplos, conforme explicita Karl Erik Schöllhammer:

O privilégio do cinema, segundo Hauser, é consequência da sua capacidade técnica de criar uma expressão viva de uma nova experiência histórica de entrelaçamento entre tempo e espaço, um fenômeno que Jean Paul Sartre logo definiu como a descoberta artística da "quarta dimensão". Hauser vê no espaço cinematográfico a superação da natureza estática da imagem plástica e fotográfica que dinamicamente dá concretude ao tempo histórico como, por um lado, movimento qualitativo, ininterrupto e contínuo, e por outro, como heterogêneo, descontínuo e desintegrado. A descoberta da montagem paralela e do primeiro plano por Griffith e Eisenstein permite uma expressão direta de simultaneidade e justaposição que possibilita a integração entre épocas, entre estados de consciência, entre o passado da memória, o presente da percepção e o futuro do desejo, entre enredos paralelos e entre experiência e imaginação (SCHÖLLHAMMER, 2004).

---

<sup>96</sup>Idem.

Para o autor, “o cinema, em vez de limitar-se a representar conteúdos históricos e culturais, dá forma concreta à experiência histórica da tendência de fragmentação, de heterogeneidade e de desintegração do mundo moderno, criando uma nova unidade” (SCHÖLLHAMMER, 2004). Esta unidade transforma a película cinematográfica no contexto primeiro da intersecção entre diferentes níveis de leitura, que funcionam como enormes palimpsestos que, embora comportem novas narrativas, não apagam a presença da memória e da experimentação pregressa.

Quisemos neste capítulo enxergar *Volver* não somente como um relato de espaço certauniano, entrecortado de delinqüências, fronteiras se desfazendo e pontes se multiplicando, o que esgarça a unicidade dos lugares e potencializa os deslizamentos operados, mas também como uma contextualização possível das características espaciais delimitadas por Ropars-Wuilleumier, a saber, pluralidade, relatividade, estranheza e desumanidade.

Este objetivo foi desenvolvido a partir de três princípios: o primeiro, a estrutura da viagem – expressão que englobou tanto a deambulação geográfica, como a organização familiar e suas características melodramáticas –, afinal “utilizando-se de estratégias de linguagem, Almodóvar, ao que parece, tentará gradualmente destruir a lógica cartesiana, instaurando um jogo poético mais complexo, ao qual o leitor não terá como escapar tangencialmente” (PAIVA in CAÑIZAL, 1996:286).

O segundo, a presença feminina como articuladora da narrativa. É através das mulheres que o diretor cria “a autonomia de seus personagens, que resulta da obediência cega aos desejos mais recônditos. No discurso do diretor, o desejo atravessa o frágil véu que separa o feminino do masculino e atenta contra todo o tipo de ordem sexual estabelecida a partir dessa divisão” (MELO in CAÑIZAL, 1996:234).

Elas são as protagonistas e as vozes que compõem a narrativa, tanto que logo no início os homens saem de cena permitindo que as mulheres possam brilhar sozinhas. Em um misto de musas e personagens, mães, filhas, irmãs, amantes e amigas exercem os potenciais da condição feminina. A experiência temporal em *Volver* também é feminina, ao abandonar a linearidade e ressaltar o caráter cíclico do tempo para mulher, não apenas o ciclo reprodutivo, mas o ciclo

da vida, no qual o passado **volta** em segredos inconfessáveis e na possibilidade de redenção, sem que o destino da mulher esteja pré-determinado.

E o terceiro ponto, a relação estabelecida entre as cidades de Madri e da Mancha, espaços de origem e de destino que intercalam suas finalidades no decorrer do longa-metragem. “Nunca a Mancha e, muito menos, Calzada de Calatrava, foi tão trazida e levada em relação ao cinema, como tem sido por motivo deste cineasta. E não é que sua obra filmica discorra nesta terra. Pelo contrário, tem por cenário, o ambiente urbano, em concreto, Madri”<sup>97</sup> (LEON E MALDONADO, 1989:29).

Assim, o espaço madrilenho obsessivamente citado se cola a um outro espaço de fantasmagorias. A cidade se torna uma espécie de zona de vaporização do real, envolta em boleros, canções e baladas. Opera-se uma metamorfose da qual participam estranhas criaturas que vagam em vielas escuras, perambulam por conventos repleto de sombras (...), criaturas que carregam segredos, embriagadas de impulsos assassinos e de obsessiva paixão (...), gente de vida anódina que navega no anonimato (LYRA in CAÑIZAL, 1996:98).

Juntamente com Lyra, acreditamos que a caracterização da cidade é uma das marcas principais da obra de Almodóvar e o tecido urbano constitui, além do contexto primeiro que possibilita que as narrativas se desenvolvam, uma das chaves analíticas fundamentais para a compreensão da estrutura cinematográfica do diretor. Em *Volver*, os segredos, as paixões e os impulsos ocorrem e são resolvidos na cidade – seja ela a célere metrópole ou o pacato vilarejo.

---

<sup>97</sup>Tradução minha.