

1

Introdução

1.1. **A Movida Madrileña**

Um dos fenômenos marcantes do mercado cinematográfico mundial na atualidade, segundo Lopes Jr. (2002), é o de que o cinema espanhol segue uma tendência contrária à grande parte das produções locais ao redor do mundo, na medida em que não perde espaço, proporcionalmente, para as produções *hollywoodianas*. Prova disso é a ampliação de seu prestígio através da maior divulgação em festivais internacionais, lançamentos comerciais e resultado de bilheteria e de crítica.

No Brasil, por exemplo, os filmes europeus de arte têm conquistado mais destaque do que as produções independentes norte-americanas. Para se ter uma idéia, no ano de 2002, estes filmes conquistaram 47% do referido mercado, com um público estimado em 1,9 milhão de espectadores. Um dos recordistas foi justamente o espanhol *Hable con ella* (*Fale com ela*, 2002)¹, que teve o maior público brasileiro nos cinemas para um filme de Pedro Almodóvar, com 400 mil espectadores. Já a produção independente norte-americana ficou em segundo lugar, com 1,7 milhão de espectadores, ou seja, 42% deste nicho².

A partir do contexto descrito, o cineasta Pedro Almodóvar confirma o fenômeno apresentado, já que sua filmografia contribui para a popularização do cinema espanhol no mundo. Diretor de 17 longas-metragens, Almodóvar atingiu o “sucesso internacional” (LOPES JR., 2002) com o filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Mulheres à beira de um ataque de nervos*, 1988)³, sua primeira indicação ao Oscar® na categoria de melhor filme estrangeiro.

¹Espanha, 112 minutos, em cores. Produção: El Deseo SA.

²Dados disponíveis em: <http://www.cineweb.com.br>. Acesso em 05/03/2007.

³Espanha, 89 minutos, em cores. Produção: El Deseo SA.

Para melhor entendermos a dinâmica de atuação almodovariana, é preciso uma breve contextualização da atividade artística a qual se insere o início de seu trabalho. A produção do cineasta opera inicialmente em paralelo à *Movida Madrileña*, movimento cultural urbano com auge nos anos de 1977 a 1983 que agregava artistas de diversas áreas através de uma perspectiva libertária inspirada nos movimentos de contracultura e *pop*, em uma resposta à repressão vivida pela sociedade espanhola nos anos do governo de Franco:

Talvez poucas definições poderiam descrever de forma tão precisa a “tribo” composta por Almodóvar e alguns dos mais destacados membros da *movida*: artistas plásticos, cartunistas, escritores, atores e atrizes, cineastas poetas e jovens exercendo as mais diversas atividades dentro do chamado *underground*. (...) um “bando de marginalizados” que invadiu o mais simbólico dos centros espanhóis, Madri, para daí irradiar e fazer ecoar uma outra forma de fazer arte, uma outra moral, um outro modo de vida, desejos outros e manifestações da sexualidade que não as tidas como “normais”. Gente, enfim, disposta a inverter as regras moribundas de uma sociedade, fazendo dela brotar algo novo (...) (SILVA in CAÑIZAL, 1996: 57).

Almodóvar é uma testemunha atenta e um agente neste processo de transição para a democracia, florescimento e ebulição cultural e produz cinema ativamente dentro da nova Espanha, uma vez que após décadas de cerceamento cultural e político característicos da ditadura espanhola, a *Movida* representou a renovação artística e a busca da liberdade de expressão, que tinham sido limitadas durante meio século.

Divididos entre as lembranças do período imposto e a perspectiva de um novo horizonte, mais democrático, os artistas se viam envolvidos em uma esfera de contradição e mudanças, e as inúmeras possibilidades contempladas na arte foram essenciais para o auge do resultado do movimento no início dos anos de 1980, conforme destaca Clarice Cunha:

Almodóvar emoldura um povo tentando resgatar a consciência de si. Tentado resgatar as questões culturais, políticas, sociais. A transição de uma Espanha franquista para uma Espanha que valoriza a diversidade – a identidade do homem pós-moderno. A vontade de beber, cantar e dançar – símbolos da era liberdade pós-franco. Seu apogeu é retratado em *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Em *Carne Trêmula* temos as menções à ditadura que acabava de cair, exercendo o papel de prólogo ao entendimento do comportamento da sociedade na denominada 'movida madrileña'. Ao mostrar a sociedade espanhola em sua busca pela identidade ou o homem em busca de respostas para suas questões, Almodóvar não poderia ser mais verdadeiro. É a síntese da representação da busca humana. A

busca do sonho, da essência. A procura por pessoas que nos entendam, que compreendam nossos desejos. Que compartilhem sentimentos, que vivam demasiado. ‘Uno es más auténtico cuanto más se parezca con lo que se sueña de si mismo’ disse seu personagem Agrado em *Tudo sobre minha mãe*. Verdade seja dita, autenticidade que a gente bem que tenta encontrar (CUNHA, 2004).

Neste processo de transformação, a composição artística contava com instrumentos para aproximá-la de uma sociedade mais livre, para contemplar um cotidiano que incluísse os modos de vida não admitidos pela rígida estrutura franquista. Assim, o humor, as paródias, as sátiras e a absorção da influência dos movimentos de contracultura e *pop* e de imagens da própria cultura cinematográfica moderna se tornam peças-chave no esforço de modificação do panorama cultural espanhol.

Na obra de Almodóvar, os elementos das “diversas vozes” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:61)⁴ que o auxiliaram na busca de uma identidade no fazer do cinema, numa tentativa de atualizar a realidade de seu país, já que “a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições” (HUYSEN, 2004:68). Desta forma, a *Movida* trabalhava no sentido de reverter a repressão e a censura afim de estabelecer novas possibilidades de expressão, de multiplicar os significados através da pluralidade de perspectivas.

E a filmografia almodovariana caminha neste sentido, sendo costurada pelas amarras do funcionamento do desejo, um impulso sempre alheio às regras e às convenções. “O ponto de vista tradicional do espectador é deslocado por uma *mise en scène* que denuncia que também no campo do desejo reina um completo desgoverno, mesmo quando a realidade e a ‘lei’ se esforçam para afirmar o oposto” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:69).

⁴Wilson Silva compara as várias vozes que compõem o discurso cinematográfico de Almodóvar aos conceitos de polifonia e dialogismo de Mikhail Bakhtin: “Enfim, a lista de “vozes”, imagens e textos que confluem na obra de Almodóvar é enorme. Nela, como diria Bakhtin, sempre é possível se sentir “*os ecos e as reverberações de outros enunciados*”. Enunciados que ora se refutam uns aos outros; em outros momentos se confirmam e, por vezes, se complementam. Mas nunca se apagam. Pelo contrário. Sempre deixam suas marcas indiciais” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:61).

Com a oportunidade de uma expressão mais livre, o cinema se torna palco da revelação de outros pontos de vista e tratamentos diversificados dos temas, “a necessidade de realizarmos outras perguntas diante de outros desejos” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:71), ou seja, a iniciativa aberta de produzir múltiplas visões que não limitem o discurso exclusivamente à referência autorizante principal. Diz Silva:

Afirmar isto, significa dizer, por exemplo, que os filmes de Almodóvar (...) jamais podem ser vistos sob determinada ótica que busca ordenar as estruturas narrativas a partir da figura do homem (heterossexual e branco), tido como fundador e mantenedor da ordem social, sujeito absoluto da História (como também dos mitos, basta lembrar da versão clássica do Édipo estudado por Freud) e ponto de partida e de chegada das manifestações do desejo (SILVA in CAÑIZAL, 1996:71).

Esta capacidade de produzir narrativas dialógicas que conjugam diversas influências e transformam conceitos antes determinados e fechados ao colocá-los em diálogo com outros elementos⁵ é justamente nosso interesse aqui, o cerne de desenvolvimento da hipótese de trabalho. Desta forma, o universo fílmico de Pedro Almodóvar será também o nosso universo de estudo, a partir do qual estabeleceremos um *corpus* de análise para aprofundamento.

1.2. Objetivos

Dialógico, polifônico e intertextual, o cinema de Almodóvar nos lança num labirinto onde o sentido só pode saltar do entrechoque de suas múltiplas perspectivas; onde a ação unificadora e “coerentizante” de um cinema chamado “clássico” é substituída pela exarcebação da diferença e da ambigüidade; onde a própria representação é multifacetada e palpitante, exigindo que o espectador busque seus “pontos de identificação numa corrente infinita de associações culturais”, psíquicas, históricas, sexuais e sociais (DONALD, 1989:142). (...) Um cinema, enfim, que reproduzindo os mecanismos do próprio desejo, aniquila com a possibilidade de fixação de padrões e de modelos; corrói a perspectiva de “ordem e controle” almejada pelos ideólogos de um mundo monológico (SILVA in CAÑIZAL, 1996:62-63).

⁵Alguns destes elementos dizem respeito, por exemplo, ao processo de construção dos personagens presentes nos longas-metragens, resultado de um cruzamento de fatores explicitado por Melo: “O estilo dos personagens de Almodóvar resulta da associação de experiências pessoais, da observação da realidade e de um conjunto de influências da cultura popular, do cinema americano e de movimentos vanguardistas. A conversa das mulheres, o matriarcado latente, o machismo e o apego à vida religiosa rural marcaram a infância e a juventude do diretor. Isso tudo, sem falar na natural e evidente absorção da ácida crítica pop ao status da mulher na sociedade de consumo” (MELO in CAÑIZAL, 1996:238).

Tendo em vista a delimitação do contexto do tema a ser desenvolvido, o objetivo deste estudo, em paralelo à colocação de Silva acima citada, é uma análise das estratégias cinematográficas que são marcas específicas da obra de Pedro Almodóvar, especialmente no que se refere às zonas de cruzamento cultural que evidenciam novas formas de lidar com a identidade e a subjetividade.

Para isto, pretende-se realizar um desdobramento de certos elementos presentes na fonte primária selecionada, o nosso recorte principal de trabalho: o último longa-metragem do diretor lançado no mercado internacional, *Volver* (2006)⁶. Nos basearemos em três discussões que serão também o foco de cada capítulo: a primeira sendo as diferenças no tratamento do tempo e na experimentação das esferas temporais; a segunda, a remodelação da divisão alta arte / cultura de massa e da matriz genérica do melodrama; e finalmente, a construção do espaço.

“Jogando com essas voltas e fantasias com uma conquistada maestria no que diz respeito ao domínio do discurso cinematográfico e sua linguagem, o diretor provoca bruscos deslocamentos que não permitem ao espectador a fixação em um único papel, em uma posição estanque” (SILVA in CAÑIZAL, 1996:78). Estas discussões estão orientadas por constantes **voltas**⁷ que associam o filme à produção de Almodóvar e que de alguma forma dialogam diretamente com os anseios da *Movida Madrileña* de repensar o posicionamento do sujeito diante do mundo.

O resgate das questões do passado e sua ligação com a representação das cidades – vistas não apenas como cenários, mas também como parte crucial da teia de significação da narrativa –, nosso interesse em *Volver*, torna-se mais claro

⁶Espanha, 121 minutos, em cores. Produção: El Deseo SA. Segue uma breve sinopse do filme: “Madri. Dias de hoje. Raimunda é uma jovem mãe, bastante trabalhadora e atraente, mas também frágil emocionalmente pois guarda um segredo terrível desde sua infância. Vive com um marido desempregado e uma filha em plena adolescência. As finanças familiares não vão muito bem, e assim Raimunda tem diversos empregos. Sua irmã Sole é um pouco mais velha. Tímida e receosa, ela ganha vida com um salão de beleza ilegal. Seu marido a abandonou e fugiu com uma cliente e desde então ela vive sozinha. Paula é tia delas e mora em uma aldeia em La Mancha, onde toda a família nasceu. Uma aldeia castigada pelos ventos leste, a causa direta do alto índice de insanidade registrado lá e responsável pelos diversos incêndios que devastam a área em todos os verões. As duas irmãs vivem situações inesperadas, intensas, melodramática, cômicas e emocionantes” (Contra-capá do DVD *Volver*, Fox, 2007).

no texto de Fernando Pessoa, que resgata aqui a Lisboa da memória e a necessidade de a ela **voltar** e revisitar o não resolvido, que sempre se apresenta de maneira diferente:

(...)

Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...
E, no fundo do meu espírito, onde sonho o que sonhei,
Nos campos últimos da alma, onde memoro sem causa
(E o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas),
Nas estradas e atalhos das florestas longínquas
Onde supus o meu ser,
Fogem desmantelados, últimos restos
Da ilusão final,
Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido,
As minhas cortes por existir, esfaceladas em Deus.

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar.
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligados por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

Outra vez te revejo,
Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.

Outra vez te revejo - Lisboa e Tejo e tudo -,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...

Outra vez te revejo,
Sombra que passa através das sombras, e brilha
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,
E entra na noite como um rastro de barco se perde
Na água que deixa de se ouvir...

Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim -
Um bocado de ti e de mim!...

⁷Por ser a noção fundamental de nossa análise, a palavra **volta** e suas variações aparecerão destacadas graficamente ao longo do texto para efeito de relevo.

(Trecho de “Lisboa Revisitada”, de Álvaro de Campos)

O **retorno** constante é não só um traço fundamental dentro de *Volver*, mas também uma noção fundamental na filmografia almodovariana e um dos filtros por meio dos quais esta leitura se faz possível. É pensando nesta direção que seu estudo torna-se pertinente. A investigação da obra evidencia modos de fazer que extrapolam visões e vozes únicas e incorporam a polifonia e o questionamento, necessários a um posicionamento mais fecundo diante do mundo, além de demonstrar características do cinema contemporâneo:

Ou, dito de outra forma, seu cinema, se faz de uma “escrita transgressora”, revelada (e relevada) pela justaposição das falas, imagens, e sons emitidos por sujeitos diversos de uma enunciação multifacetada. Sua filmografia nos coloca em contato com essa presença fantasmática que embala e assombra nosso dia-a-dia, que paira sobre nossos atos, vagando por entre nossas mais arraigadas concepções (às vezes distorcendo-as outras sendo deformada por elas), e nos aproxima desse reino crepuscular do qual só nos é dada a possibilidade de vislumbrar o limiar (SILVA in CAÑIZAL, 1996:75).

Vale ressaltar que o cinema, apesar de constituir o objeto principal da pesquisa, será analisado de maneira mais ampla, valorizando sua capacidade de diálogo com outros campos, na medida em que a concentração da discussão permeará as questões visuais, gráficas e textuais e os cruzamentos com outras expressões culturais. Pela obra de Almodóvar, discorreremos a respeito da reconfiguração estética na contemporaneidade, a mudança a que se propõe a sociedade pós-moderna e a necessidade de maior compreensão das novas esferas significativas e suas conseqüências na produção de subjetividades, bem como na apreensão da dimensão espacial da percepção.

1.3. Justificativa

De acordo com Harvey, as práticas político-econômicas e culturais vêm sofrendo mudanças consideráveis desde a década de 1970, devido ao aparecimento de novas maneiras de vivência do tempo e do espaço. Com isto fica evidente uma “relação necessária entre a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais flexível de acumulação do capital e um novo ciclo de compressão do tempo-espaço na organização do capitalismo”

(HARVEY, 2007:7), uma vez que com estas transformações, a sociedade passa a se organizar de outros modos.

Neste sentido, o cinema é uma expressão preferencial nas representações da chamada pós-modernidade, já que “o uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais” (HARVEY, 2007:277). Daí a escolha de um produto cinematográfico como objeto de análise, uma prática estética com as seguintes particularidades:

As práticas estéticas e culturais têm particular susceptibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de apresentações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser (HARVEY, 2007:293).

Assim, a temática desperta o interesse por sua relevância e atualidade e por nossa própria inserção nesta sociedade em transformação. Além disso, a obra de Pedro Almodóvar funciona como um operador de deslizamentos capazes de estabelecer ligações entre padrões restritos, criando uma zona de intersecção fundamental. Em minha opinião, seus filmes causam impacto, tanto visual quanto discursivo e emocional, na medida em que levam seus elementos e personagens a extremos e denunciam o ser humano e a sociedade como sendo, acima de tudo, entes desejanter.

A terceira resposta tem sido encontrar um nicho intermediário para a vida intelectual e política que recusa a grande narrativa, mas nem por isso deixa de cultivar a possibilidade de uma ação limitada. Trata-se do ângulo progressista do pós-modernismo, que acentua a comunidade e a localidade, as resistências locais e regionais, os movimentos sociais, o respeito pela alteridade etc (HARVEY, 2007:315).

Acredito que o diretor utiliza como técnica principal uma lente de aumento que permite que tudo salte aos olhos, saindo do universo da tela para atingir o público. A meu ver, não é possível sair de uma sessão de Almodóvar sem ser afetado de alguma maneira. A eleição de *Volter* como recorte se deve ao fato do filme representar uma série de **voltas** no trabalho do cineasta, bem como um

exemplo relevante do que Harvey chama de maneiras de “reação pós-moderna”, respostas à compressão do tempo e do espaço⁸.

Além disto, “Almodóvar não é mais um filme: são todos os filmes de Almodóvar. É uma obra. Assistir este ou aquele, não importa qual, não há mais como desligar um de seus filmes do conjunto” (BATISTA, 2006:5). *Volver* funciona também como um **retorno** às marcas próprias da construção cinematográfica do diretor.

1.4. ***Volver***

O próprio Pedro Almodóvar discorre a respeito das motivações que o incentivam a participar como diretor de uma nova produção, a opinião dele sobre os pré-requisitos para a profissão e o cotidiano do ofício, e neste caso específico, as razões que o estimularam a filmar o roteiro de *Volver*:

Mesmo que neste circo eu tenha ficado com o papel de domador, isto não significa que não me dê trabalho quebrar o gelo. Mas nisto consiste, entre outras coisas, ser diretor (em um país europeu, pelo menos). Sou o quebrador de gelo, a chaminé que aquece o ambiente, a mãe-pai-psiquiatra-amante-amigo que com uma simples palavra te faz recuperar a segurança. Um filme é o conjunto de todos os processos que o compõem, supõe um grande conjunto de perguntas, por isso o caráter aventureiro de uma filmagem. O valor da aventura não é proporcional à quantidade de respostas que se encontra no caminho, mas diretamente proporcional à resistência de seus membros. A questão consiste em que o diretor conduza um trem sem freios, e seu trabalho é conseguir que o trem não descarrile. Assim pensava Truffaut. Minha primeira pergunta sempre é: voltarei a sentir a mesma paixão das quinze vezes anteriores por uma nova história? Este é o tipo de perguntas sem cujas respostas mais vale não embarcar em um novo projeto. Com *Volver* a resposta é afirmativa, claro. De novo tenho a sensação de ter nas mãos uma história (fábula, tesouro e segredo) com a qual anseio abismar-me (ALMODÓVAR, 2006).

Escrito e dirigido por Almodóvar, *Volver* foi produzido e filmado no ano de 2005, com locações divididas entre as cidades espanholas de Madri e Mancha, e lançado em 10 de março, 2 de setembro e 10 de novembro de 2006 na Espanha, nos Estados Unidos e no Brasil, respectivamente⁹. O filme conquistou bastante

⁸De acordo com Djalma Batista: “há como que um ‘deslocamento’ dentro do filme, (...) a intrincada rede de teses e antíteses que permeia a narrativa” (BATISTA, 2006:9). Veremos ao longo do texto como as noções de comunidade e resistência ao *status quo* se processam através do longa-metragem.

⁹Dados disponíveis em <http://www.imdb.com>. Acesso em 05/03/2007.

destaque nos festivais de cinema internacionais. Entre outras premiações, foi indicado ao BAFTA de melhor filme estrangeiro, ao Oscar® de melhor atriz (Penélope Cruz) e ganhou os Goya de melhor filme, melhor diretor, melhor atriz (Penélope Cruz) e melhor atriz coadjuvante (Carmem Maura). Além disso, recebeu a Palma de Ouro em Cannes por melhor roteiro e melhor atriz (o prêmio foi dado em conjunto a todo o elenco feminino) e o prêmio de melhor filme do ano da Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica (que reúne críticos de mais de 60 países), no Festival de Cinema de San Sebastián.¹⁰

Partindo do longa-metragem e sua estrutura narrativa, Rodrigo Araújo reitera a necessidade de análise de *Volver* e resalta algumas das intrincadas construções disponíveis no longa-metragem, o escopo de aprofundamento escolhido.

O vento, signo de trágicas recordações, começa e encerra o enredo que ficou registrado num passado e deixou marcas na vida e nas relações entre mãe e filha. A sonoplastia, em forma de citação memorial, lembra o tempo todo que a vida é uma rede que se constrói em citações, lembranças, fluxo de escrituras que se estende entre as cenas. Ver e viver consiste, segundo Barthes, em atravessar as escrituras de que é feito o mundo, *escrever* (e ver) *é citar*. *Volver* lembra o conceito barthesiano de texto escrevível. Uma narrativa escrevível seria, nesse sentido, aquela que desloca o espectador/leitor da função de consumidor para a de produtor. Estando sempre por ser escrito, faz com que o leitor, no jogo, segundo SANTOS (1989, p. 32) “tenha pleno acesso ao encantamento do significante, à volúpia da escritura”. Memória/desmemoriado, morte e vida, lembranças e construções são pares que fazem dos personagens um retorno ao sonho, ao imaginário, incorporando procedimentos pertencentes ao ilusionismo ou a uma rede de recordações constantes. Em todos os momentos encontramos fragmentos de um discurso amoroso pertencentes ao mundo da memória e da identidade feminina (ARAÚJO, 2006).

Ao longo dos próximos capítulos, desejamos dividir com o cineasta espanhol a vontade de iniciar uma aventura, não em busca de respostas fechadas, mas sim de questionamentos abertos que nos aproximem um pouco mais da contemporaneidade. Afinal, “um filme é o conjunto de todos os processos que o compõem, supõe um grande conjunto de perguntas, por isso o caráter aventureiro de uma filmagem”, e por consequência, o caráter aventureiro de uma pesquisa.

¹⁰Idem.

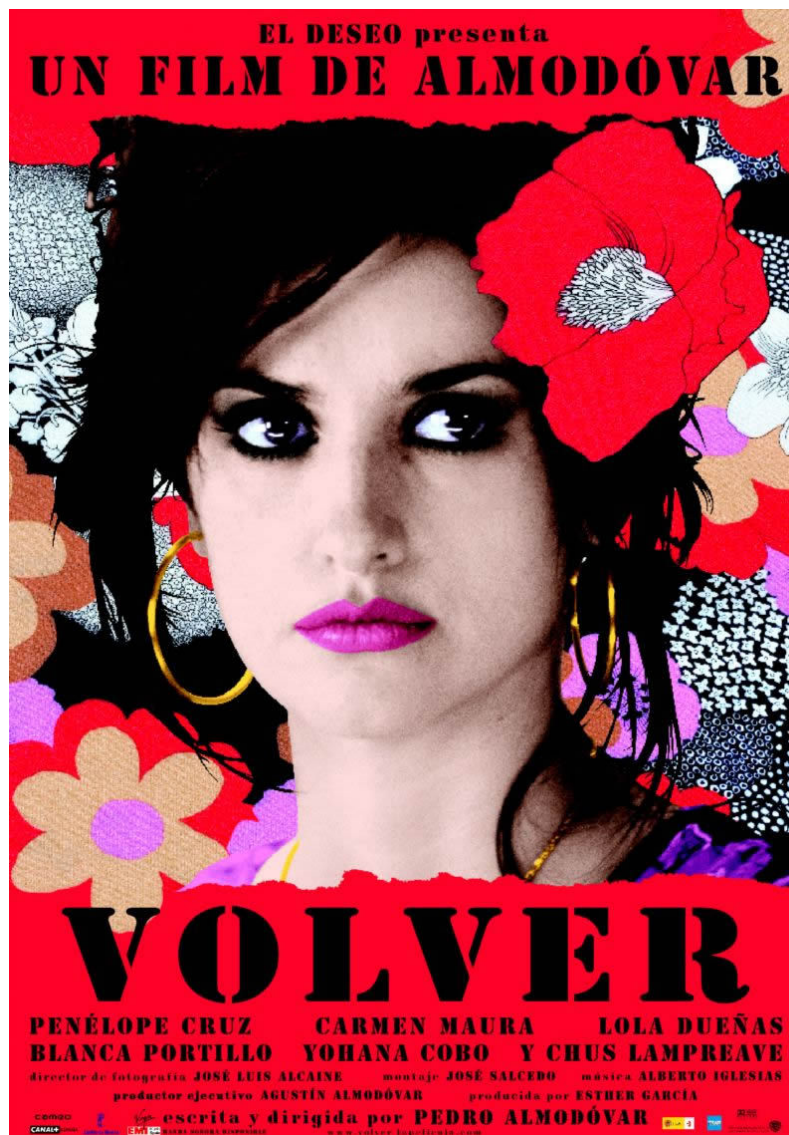


Figura 1. Cartaz do filme



Figura 2. O diretor e seu elenco feminino principal: Carmem Maura, Penélope Cruz, Pedro Almodóvar, Yohana Cobo, Blanca Portillo e Lola Dueñas.