

## A construção do espaço: estratégias cinematográficas e literárias em *Volver*, de Pedro Almodóvar

Fabiana Crispino<sup>1</sup> (PUC-Rio)

### Resumo:

*Nosso objetivo é o de reconhecer o longa-metragem Volver (2006), de Pedro Almodóvar, enquanto um "relato de espaço" segundo a expressão cunhada por Michel de Certeau e partindo da perspectiva de espaço literário trabalhada nos estudos de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Para tal reconhecimento, pretende-se evidenciar a partir do filme as estratégias, cinematográficas e literárias, que permitem sua discussão em uma esfera mais ampla de cruzamentos culturais. Observamos especialmente como três pontos principais de abordagem e discussão da narrativa estão demarcados e as características de sua estruturação: 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).*

**Palavras-chave:** espaço, cinema, Pedro Almodóvar, *Volver*

### 1. Entre fronteiras e pontes

Em “Relatos de espaço”, Michel de Certeau desenvolve 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. 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 os 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.

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.

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 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).

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 delinquência. Delinquência aqui entendida enquanto força plural, em deslocamento e confronto, combinando o lugar da ordem com suas práticas de re-configuração.

Nosso objetivo é o de reconhecer o longa-metragem *Volver* enquanto um relato de espaço e evidenciar a partir do filme os argumentos que resultam em tal afirmação. Escrito e dirigido por Pedro 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 e 10 de novembro de 2006 na Espanha e no Brasil, respectivamente.

Pretendemos aqui 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.

## **2. A viagem**

O movimento da viagem<sup>1</sup> 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, sabemos que voltar é o grande esforço do longa-metragem, e esta volta permite não só considerar as condições 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 e subjetivos a que se vêem 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) e os espaços praticados (a intertextualidade, a produção de subjetividades, a experimentação e os cruzamentos da temporalidade).

Diz Certeau 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).

---

<sup>1</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.

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>2</sup>.

Além disto, o resgate proposto do passado, juntamente com a resolução dos problemas que foram inutilmente ignorados 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. Nesta direção, 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 (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 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 narrativa fílmica. A outra é a de 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 sequência 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.

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 sen-

---

<sup>2</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 pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (BAKHTIN, 1988:73).

tindo um desconforto que a faz sair do palco sem terminar a entrevista. 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 mesmo jocosa.

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).

### **3. As mulheres**

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 abre mais possibilidades de discurso e de desenvolvimento emocional.

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. Além disto, Melo 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.

Em *Volver*, o incesto e o adultério cometidos pelo pai de Raimunda, o abuso de Paco, o abandono de Sole pelo marido, tudo isto dá início à série de acontecimentos que delineia 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. As personagens femininas, num certo sentido, também funcionam como relatos de espaço.

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 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 ten-

dência 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” (LEON E MALDONADO, 1989:193).

Isto significa repensar as convenções e produzir alternativas a partir de seus deslocamentos, e uma ferramenta essencial neste processo é o deslizamento do 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 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” (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. As cidades**

Em *Écrire l'espace*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier discorre a respeito das implicações do conceito de espaço<sup>3</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:

---

<sup>3</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).

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” (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” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:44);

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” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:52);

4) A desumanidade: a imagem tem elementos próprios, mecânicos, que definem o espaço cinematográfico e remontam às características maquinicas 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” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2002:63).

Estes quatro elementos<sup>4</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” (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 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. (...) Sabemos como os espaços reais e imaginários se misturam na nossa mente para moldar nossas noções de cidades específicas” (HUYSEN, 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” (HUYSEN, 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 cren-

---

<sup>4</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).

ças 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.

Vale lembrar mais uma vez 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” (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 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>5</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, 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

---

<sup>5</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.

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 à das suas existências individuais. O tecido da cidade é a malha na qual a ação pode acontecer.

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, 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” (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.

## **5. Reconstrução**

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 manchengo, 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” (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. Para Karl Erik Schöllhammer, “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 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).

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. 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.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. In: *Volver – um film de Pedro Almodóvar*. Madri, 2006. Disponível em: <http://www.volver-lapelicula.com>. Acesso em 10 nov. 2007.
- [2] \_\_\_\_\_. Pedro Almodóvar. In: Portal Roda Viva. São Paulo, 1995. Disponível em: <http://rodaviva.fapesp.br/?id=20&pag=1>. Acesso em: 10. nov. 2007.
- [3] BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. In: \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1988.
- [4] BALTAR, Mariana. Moral deslizante – releituras da matriz melodramática em três movimentos: Sirk, Fassbinder e Haynes. In: XV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. 2006, UNESP-Bauru. Anais... São Paulo: Editora da UNESP-Bauru, 2006. 1 CD-ROM.
- [5] CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). *Urdidura de sigilos. Ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.
- [6] CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.
- [7] CUNHA, Clarisse. O retrato da essência humana – um ensaio sobre a filmografia do cineasta Pedro Almodóvar. In: *Mood*. São Paulo, 2004. Disponível em <http://www.mood.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2007.
- [8] HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- [9] LEON, Maria Antonia Garcia de; MALDONADO, Teresa. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Machengos, 1989.
- [10] ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- [11] SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. A literatura na época do cinema. In: *Folhas de cinema*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: [http://www.estacio.br/graduacao/cinema/folhas\\_de\\_cinema/n04/literatura.asp](http://www.estacio.br/graduacao/cinema/folhas_de_cinema/n04/literatura.asp). Acesso em 10 nov. 2007

---

<sup>1</sup> **Fabiana CRISPINO, Doutoranda**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)  
Departamento de Letras  
[fabri\\_crispino@yahoo.com](mailto:fabri_crispino@yahoo.com)