



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DISCIPLINA: ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO
DOCENTE: CYNTHIA NOGUEIRA

CAMILA CASTRO KOWALSKI
NINA FERNANDES DOS SANTOS

ARTIGO

ALMODÓVAR RETORNA A ALMODÓVAR

Salvador
2007.1

Almodóvar retorna a Almodóvar¹

Segundo Hans Robert Jauss, um dos parâmetros para se analisar uma obra seria contextualizá-la a fim de perceber o horizonte de expectativas gerado por ela. Um dos fatores que influem na formação do horizonte de expectativas é o que Jauss chama de contemplação diacrônica. Ela consistiria em uma análise da obra dentro do contexto histórico da produção, ou seja, uma análise horizontalizada, comparando-a a produções já feitas, tanto do mesmo diretor quanto de outras pessoas. Isso mostra que as obras anteriores influem na construção das expectativas para a nova obra.

Em termos do horizonte de expectativas gerado pelas obras do diretor, podemos dizer que Almodóvar sempre foi, e ainda é, um diretor que se caracteriza pela criatividade, o bom-humor e a profundidade dos temas e enredos que constrói. Em seus 16 filmes o diretor flutua entre dois extremos: o gênero da comédia, que tem seu ápice com o filme “Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos” (1988), e o gênero do drama, que se mostra mais fortemente em “Tudo sobre Minha Mãe” (1999). Os outros filmes do diretor situam-se entre esses dois extremos mesclando características de ambos.

Analisando a filmografia de Almodóvar é possível perceber os elementos mais marcantes de seu estilo. À exceção do filme “Má Educação” (2004), que foge um pouco ao estilo geral do diretor, todos os outros filmes, em maior ou menor grau, contemplam uma série de temas que são caros ao cineasta. Entre eles tem um grande destaque a representação da mulher. Almodóvar as constrói como seres exuberantes e inquebrantáveis, colocando-as em um altar de adoração, passando, porém, longe do feminismo político. Como exemplos dessa construção do universo feminino temos a Manuela de “Tudo Sobre Minha Mãe” e Glória de “O que eu fiz para merecer isso?” (1984).

Almodóvar também trata bastante do tema da morte. Essa questão aparece em filmes como “Tudo Sobre Minha Mãe”, “Carne Trêmula” (1997), “Fale com Ela” (2002), entre outros. É interessante perceber que, em muitas das situações onde há morte, Almodóvar opta por uma elipse, ou seja, não mostra a morte em si, mas a faz ficar subentendida.

O ambiente da Espanha também é grande influência para os filmes de Almodóvar. Suas cores e tradições são freqüentemente características importantes da narrativa. O tom cômico que se faz presente nos filmes mostra um pouco da alegria de viver por trás do ridículo da existência.

Em termos de influências externas sofridas pelo diretor, tem papel destacado Luis Buñuel. O cinema de Buñuel chocou durante anos o público e despertou a ira dos reacionários. O diretor foi uma peça chave para o surrealismo no cinema – uma forma de abordar a realidade cujo objetivo não consistia em interpretar o mundo, mas, sim, em transformá-lo. A realidade exterior e a realidade interior (inconsciente) eram mostradas nos seus filmes de maneira unificada. “O surrealismo pretendia um automatismo psíquico que expressasse o funcionamento real do pensamento”, escreve o professor André Setaro. Os significados, nos filmes surrealistas, são amplos, dissonantes e insólitos. No entanto, muitos elementos ficam sem explicação – e não cabe ao espectador racionalizar nesses casos.

Um ponto marcante do cinema de Buñuel é a sua forte crítica à burguesia. Isso fica visível em filmes como *Um Anjo Exterminador* e *Esse Obscuro Objeto de Desejo*. A burguesia é mostrada como vil, cruel, desumana e imoral. O credo é posto como hipócrita e as próprias convenções são vistas como absolutamente falíveis. Em menor escala, Pedro Almodóvar aplica

¹ Referência a Ricardo Calil, autor da crítica “Almodóvar reencontra Almodóvar”, disponível em <http://www.bravonline.com.br/noticias.php?id=2218>

essa mesma crítica em seus filmes. Um exemplo é “Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos”, onde os personagens mais abastados são patéticos.

É também importante que se faça uma análise temática do filme *Volver*. Como já foi dito, há temas recorrentes na filmografia de Almodóvar, mas cabe analisar a forma como cada um é tratado especificamente neste filme.

Para começar, podemos destacar o tratamento do diretor à representação da mulher. Em *Volver*, a protagonista, Raimunda, é um ótimo exemplo do modo “almodovariano” de ver o universo feminino. Ela é uma mulher forte, decidida, que está sempre lutando para ter uma vida digna. Raimunda é daquelas mulheres cuja vida atribulada a ensinou a pensar positivo. Seus problemas são muitos para que ela se dê ao luxo de ser negativa. Ela é também mais uma das mães solteiras de Almodóvar. Estuprada pelo pai, ela saiu de casa para criar sua filha-irmã. Nessa abordagem Almodóvar busca o característico, isto é, a representação do indivíduo na sua irrepetível singularidade. “Substituiu-se, pois, a beleza canônica e a beleza de expressão, chamando artístico aquilo que revela um sentimento ou uma interioridade, mesmo que em contraste com as leis do belo”, diz Luigi Pareyson em *Os Problemas da Estética*, sobre a forma como, a partir do Romantismo, a beleza relacionada a harmonia, proporção e perfeição interna foi subvertida. Seguindo este princípio, Almodóvar enfoca a beleza dos sentimentos de Raimunda, sua dor, sua felicidade, suas lembranças.

Em contraposição a essa visão da realidade da mulher, Almodóvar constrói um imaginário sobre os homens que é extremamente duro. Dentre os que aparecem ou são citados na trama de *Volver* podemos destacar o pai de Raimunda e seu marido. O primeiro, além de ter estuprado a filha, ainda traía sua mulher. Já o segundo, acaba por ficar desempregado e assedia sexualmente sua filha adolescente não chegando a estuprá-la porque é morto antes. Essa visão do homem que não presta, não trabalha, trai e abusa das mulheres é também frequente na filmografia almodovariana.

Um outro tema que aparece com bastante clareza no filme é a questão do misticismo. O povoado de Alcanfor das Infantas, onde moravam a Tia Paula, Agustina, a mãe de Raimunda e Sole, é uma localidade onde a crença no sobrenatural é muito forte. Os habitantes do povoado têm o costume de comprar seus túmulos e cuidar de suas lápides para que quando morram tudo já esteja pronto. Por isso mesmo, o cemitério vira um local de encontro. Um dos elementos místicos é o vento do sul. Ele é quase um personagem: atua como se fosse humano, como se planejasse e tivesse intenções nos seus atos. É assim quando sabemos que provocou o incêndio responsável pela morte dos pais da protagonista; quando descobrimos que o povoado tem o maior índice de loucura da Espanha; quando Raimunda o acusa de ter gerado a doença de Agustina e diz “É o vento. O maldito vento que nos tira do normal”. Esse elemento está presente desde o começo do filme: ele suja as lápides do cemitério e tornou-se costume entre os moradores limpá-las regularmente.

Ao mesmo tempo em que há esse apego a objetivos e tradições místicas, há também a presença da religião católica. Podemos dizer que, em certa medida, há uma crítica a esta religião, porém isso é feito de forma extremamente sutil. Destaquemos duas situações do filme em que se tem clara esta característica. A primeira é no enterro de Tia Paula. Na cena em que Sole entra na sala onde o corpo da tia está sendo velado, a câmera faz uma plongé e mostra a multidão de mulheres de preto disputando para falar com Sole. Umam puxam, outras empurram e Sole fica em inerte em meio a tudo isso. Outra situação ilustrativa é quando a mãe de Raimunda e Sole reaparece com a mala de Tia Paula dizendo que havia recolhido todos os objetos de valor antes que as vizinhas viessem remexer a casa. Ou seja, as mesmas mulheres, tão católicas que lutavam

para dar os pêsames à sobrinha da falecida seriam as primeiras a ir em busca de seus objetos de valor material.

Um último tema de maior destaque no filme *Volver* é o tema da morte. Essa temática é recorrente na filmografia de Almodóvar, mas aparece de forma diferenciada nesta película. Em *Volver*, a morte é tratada como algo natural, como parte da vida humana. Isso não impede que haja certa tristeza e comoção com a morte, mas dá um tom de serenidade ao tema. Esse é mais um filme de Almodóvar em que a morte não aparece, é representada e entendida através de uma elipse temporal. O fato de, no povoado de Alcanfor das Infantas, as pessoas cultivarem seus próprios túmulos é um exemplo disso. Além disso, o diretor mostra a fronteira entre vida e morte como algo extremamente tênue.

A personagem Irene é um exemplo. Quando ela reaparece, é tida como fantasma e só depois de algum tempo se descobre que ela nunca havia morrido. Sobre o tratamento dado ao tema da morte em *Volver*, Almodóvar diz o seguinte: “Agora vejo a morte com menos estranheza. Não entendo este ciclo, e *Volver* não fez com que eu entendesse melhor, mas, sim, a vejo de um modo mais natural, com mais serenidade que há um ano”.

Em outro sentido *Volver* tem clara influência de Luis Buñuel: a própria trama, inacreditável. Até o final do filme, o espectador crê que Irene está morta e que seu espírito “anda aparecendo para resolver algo”. É que Almodóvar encaixa tantos elementos para formar uma verossimilhança que acabamos nos acomodando na história completamente surrealista que ele oferece. Tudo é tratado com enorme naturalidade, como nas cenas de *O Fantasma da Liberdade*, de Buñuel: Irene, supostamente um espírito, ao “aparecer” para a filha, simplesmente pede que ela tinja e corte seus cabelos.

Justamente essas situações absurdas pedem que o filme traga boas atrizes – ou poderiam beirar o pastelão. O próprio Almodóvar confessa: “Quando se move entre gêneros, e atravessa tons opostos em questão de segundos (...), a única arma com que se conta, além de compor uma cena realista, são os atores. As atrizes, neste caso. O grande espetáculo de *Volver* são elas”. Penélope Cruz – cuja breve participação em *Carne Trêmula* simplesmente toma toda a tela – se encaixou perfeitamente no papel. Primeiro, porque consegue atingir o tênue equilíbrio entre força e fragilidade. Seus olhos muitas vezes enchem-se de lágrimas, mas raramente deixam-nas cair. Segundo, porque traz a espontaneidade de uma vizinhança de subúrbio, onde se compartilha sonhos, vida e destino. Cruz concorreu ao Oscar de melhor atriz pelo filme e todo o elenco feminino ganhou o Prix D'interprétation Féminine em Cannes.

Justamente pelo enfoque pretendido por Almodóvar, das emoções e lembranças, a maioria dos planos chega, no máximo, a um distanciamento médio – poucos são os planos abertos. As exceções se fazem nas seqüências em que as personagens dirigem na estrada – aí, sim, temos uma visão bem mais geral da ambientação do filme. A região é vastíssima e repleta de moinhos de vento (para geração de energia).

Outro elemento importantíssimo do filme é a montagem, assinada pelo colaborador habitual de Almodóvar, José Salcedo. Ela é essencial para manter o jogo de expectativas que Almodóvar pretende: quem é o pai de Paula? Por que Raimunda tem tanto receio do passado? O que houve entre Irene e sua filha? E mais inúmeras outras questões. O espectador está sempre surpreso, devido aos novos elementos, introduzidos pouco a pouco.

Outros aspectos que afetam o desenvolvimento da narrativa são a cor e os elementos da cena. Almodóvar queria, mais do que nunca, voltar às suas raízes, mostrar uma Espanha folclórica, onde o misticismo/tradições dos pequenos povoados se funde ao cotidiano frenético das grandes cidades. Para tanto, era imprescindível dotar as cenas de cores vibrantes – há inúmeros tons de vermelho –; decotes sensuais – como numa dança flamenca – em contraponto

ao vestuário sóbrio das beatas. Além disso, é também no cenário e nos adereços que surgem elementos ligando o absurdo ao cotidiano. Essa união fica explícita quando Raimunda tem que limpar o sangue do cadáver de seu marido: o espectador pensa que ela pegaria um pano ou algo semelhante, mas o que primeiro lhe vem a cabeça é: papel-toalha. É o absolutamente ordinário junto ao mais extraordinário.

Há um elemento, no entanto, que pontua a narrativa com precisão: a faca. Logo no início do filme, Almodóvar mostra Raimunda, após o jantar, lavando uma faca. Este objeto aparece como uma premonição, pois levaria à morte de seu marido, no dia seguinte. Depois do incidente, Raimunda lava a mesma faca, na mesma pia. Primeiro, a faca suja de comida, depois a faca suja de sangue. O objeto reaparece mais tarde, depois que Raimunda enterra Paco, quando ela está cozinhando no seu novo restaurante. São três momentos marcantes da narrativa: 1) Raimunda no seu cotidiano, como mãe / esposa / cozinheira / faxineira / chefe-de-família; 2) o momento que irá mudar os rumos da sua vida, e que a leva a um retorno ao passado; 3) o re-estabelecimento de Raimunda na sua vida, logo depois que ela consegue enterrar o ex-marido e quando, praticamente, o restaurante já é seu.

O diretor, ainda, revela seu processo de criação inserindo uma cena de *Belíssima* (Luchino Visconti), cuja protagonista inegavelmente o influenciou na construção da personagem de Raimunda; e pondo, num diálogo entre mãe e filha, a pergunta que o espectador se faz a cada novo figurino de Penélope Cruz: “Você sempre teve tanto peito?”.

Há um “código de ética” muito claro em *Volver*: Irene foi responsável pela morte de seu marido e a amante. No entanto, apesar de ser uma assassina, ela seria incapaz de deixar uma senhora esclerótica definhando sozinha e sacrifica sua vida e sua convivência com as filhas para cuidar da Tia Paula. No final do filme, é incapaz de deixar Agustina morrer sozinha de câncer (a irmã da enferma, que não por acaso trabalha numa emissora de televisão, a abandona). Mais uma vez, Irene abdica do seu bem-estar para ser enfermeira da vizinha. Almodóvar já havia utilizado este tipo de “código de ética” em outros filmes. Em *Carne Trêmula*, Victor, apesar de ser “marginal” (ex-prisioneiro e filho de uma prostituta), considera injusto receber as economias da mãe como herança. E, em *Tudo Sobre Minha Mãe*, apesar de Manuela nunca ter contado ao filho do pai, e apesar de ter ficado seriamente ferida com as atitudes do ex-marido, volta a Barcelona com a única missão de contar a ele que seu filho havia morrido.

As inovações trazidas por *Volver* não são muitas. Alguns críticos chegam a classificar o filme como “sem riscos”. Realmente, Almodóvar retoma suas marcas registradas (histórias absurdas, primazia por mulheres exuberantes e inquebrantáveis, Espanha colorida e tradicional) e, até, seus principais colaboradores. Carmem Maura e Penélope Cruz, assim como o montador José Salcedo, o fotógrafo José Luis Alcaine e o músico Alberto Iglesias são figuras recorrentes nos trabalhos do diretor espanhol.

No roteiro, Almodóvar fez uma mistura balanceada de seus dois pontos de maior sucesso: a comédia (como em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*) e o drama de *Tudo sobre Minha Mãe*. Como em seus filmes anteriores, *Volver* coloca as mulheres num “altar de adoração”. E, como a própria Manuela admite, em *Tudo Sobre Minha Mãe*, “as mulheres têm um pouco de lésbicas”: Almodóvar privilegia os laços de amizade que servem de proteção ou apoio.

O novo, na verdade, está justamente no amadurecimento desses argumentos antigos trazidos pelo diretor. Há uma espécie de síntese da sua obra; nem tudo é cômico, nem tudo é drama. Almodóvar utiliza suas “marcas registradas”, mas com sensatez e sem excessos, ao contrário do que já havia tentado antes, sem sucesso. O crítico Ricardo Calil, por exemplo, aponta *De Salto Alto* (1991) e *Kika* (1993) como os produtos mais problemáticos da trajetória de Almodóvar. “Nesses filmes, o cineasta tenta ser ‘almodovariano’ de modo deliberado, talvez para

agradar as recém-conquistadas platéias internacionais. As situações repetem-se como farsa, as marcas de estilo viram clichês particulares, e os resultados apontam para o esgotamento de uma fórmula”, escreve Calil.

A renovação na abordagem temática é o principal ponto da trama – e o prêmio de Melhor Roteiro em Cannes foi merecido. São três gerações de mulheres que, de alguma forma, tiveram problemas com os homens (que ocupam um lugar ingrato no enredo). Mas não se trata apenas disso. O filme é um relicário onde se guardam as mais cruéis e mais delicadas lembranças. Para o próprio cineasta, a produção foi um retorno: ao seio materno, à infância, ao universo feminino, à região de La Mancha (ao sul de Madri) onde nasceu e cresceu e à parceria com Carmen Maura, atriz-fetiche do início de sua carreira.

Quem vai assistir a *Volver* pensando nos filmes anteriores de Almodóvar, não tem muitas surpresas. Suas expectativas provavelmente serão superadas, mas o típico do diretor não é destruído. Ao aplicar ao filme o pensamento de Hans Robert Jauss em *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, segundo o qual “a maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação do seu valor estético”, a obra, apesar de não se distanciar muito do horizonte de expectativas gerado pela trajetória do diretor, traz algo novo quando pensamos no panorama de cinema em geral. Em relação à produção cinematográfica atual, por exemplo, num processo de contemplação sincrônica, percebemos que o ser humano, um dos temas centrais do filme de Almodóvar, recebe um tratamento muito diferente no filme *Babel*, de Alejandro Iñárritu. Enquanto neste há uma descrença no ser humano, *Volver* o glorifica. Outras produções com cada vez mais frequência trazem a corrupção do ser humano, sua mesquinhez e egoísmo como argumento (*Syriana*, *Os Infiltrados* etc). Assim, *Volver* destrói este horizonte de expectativas e consegue, além de uma crítica a essa descrença, um efeito poético.

De todo modo, se pensarmos que se pode classificar um tipo de arte de “melhor” e outra de “menor”, cairíamos num formalismo e poderíamos ter uma tendência adorniana. Além disso, a inovação pela inovação não garante que a obra tenha valor artístico. Em muitos casos, o valor estético está mais ligado à relação do conteúdo com a forma – esta sim explorada de forma monumental em *Volver* – do que ao que esta relação traz de novo.

Uma das seqüências mais expressivas do filme é aquela em que Raimunda canta a música tema do filme, “*Volver*”, do argentino Carlos Gardel. Essa parte do filme tem elementos que sintetizam o tema central da película. Podemos dizer que o trecho exemplifica a teoria de Jauss de que cada parte da obra contém a obra na íntegra, sendo este o motivo para a diversidade de interpretações.

Cada elemento e ação presentes na cena são pensados para transmitir determinada intenção. A música cantada na seqüência, um tango, foi adaptada a um ritmo espanhol, com palmas e violões. As cores, mais do que em qualquer outra parte do filme, são quentes, com o vermelho em evidência. Por outro lado, a atuação das atrizes também é característica: Raimunda, ao avistar a irmã, começa com um olhar ameaçador (elas tinha acabado de brigar por causa que Sole supostamente havia tomado da falecida Tia Paula tudo o que esta tinha de valor) e passa a um olhar amigável, um sorriso. Fica explícita a cumplicidade entre as mulheres – a irmandade que serve de apoio. Em todos esses aspectos, Almodóvar consegue conjugar forma e intenção.

Para conseguir essa coerência interna, foi necessário que o cineasta seguisse a regra interna que determina como a obra quer ser executada, equilibrando isso com a livre criação. Segundo Pareyson, esse êxito interno é o que proporciona o belo. “A beleza não é lei, mas resultado da arte: não seu objeto ou fim, mas seu efeito e êxito”, diz ele.

Para Jauss, toda obra é a resposta a uma pergunta. A própria letra da música cantada nessa seqüência, em conjugação com as imagens mostradas, ajuda o espectador a perceber quais as perguntas que poderiam ter dado origem a este roteiro, dentre as quais figuram como hipóteses: Como lidar com lembranças? Como lidar com o passado?

A volta ao passado começa com Raimunda, que se levanta, na roda de músicos, e confessa que não canta há muito, muito tempo. Abre um sorriso dizendo que vai tentar para ver no que dá. A partir daí, a câmera faz uma espécie de travelling da mão de um dos músicos, batendo palmas, para a mão do outro, tocando violão, para a mão do outro, também tocando violão, para as mãos de Raimunda, que bate palmas. A câmera sobe para o seu rosto. Ela começa a cantar. Seus olhos estão cheios de lágrimas.

Neste momento, vemos Sole e Paula, em primeiro plano. As duas estão felizes, não parecem perceber a representatividade daquele momento. Durante toda a narrativa mostram-se mais ingênuas que Raimunda.

Irene, do carro, abre o vidro para enxergar melhor. Um sorriso de recordação em seu rosto. Ela aparece justamente na parte: “Mas o viajante que foge, cedo ou tarde detém seus passos”. Isso deixa explícita a relação de Irene com Raimunda, em que a primeira fugiu da sua culpa em relação à filha e ao assassinato – mas que volta para arcar com seus erros.

Almodóvar volta a câmera para Raimunda, em primeiríssimo plano. Seus olhos ficam cada vez mais chorosos, enquanto ela canta o seguinte verso da música: “guardo escondida uma esperança humilde”. Esse trecho da letra faz alusão ao positivismo das mulheres fortes almodovarianas: talvez por ter de lidar com tantos problemas, elas precisam, pelo menos internamente, sustentar uma esperança.

Depois, há um novo primeiríssimo plano em Raimunda, que fala “Volver” sorrindo. Ela deixa cair uma lágrima ao cantar “com o rosto pálido”. Neste momento, Irene se esconde, no carro. Aqui fica evidente que há alguma coisa que aconteceu com Raimunda e que, por não ter podido evitar, Irene sente vergonha. Esta situação leva Raimunda a voltar ao seu passado “com o rosto pálido”, assustada com o que ocorreu – algo com que ainda não sabe lidar direito.

Em seguida, um olhar subjetivo de Raimunda mostra o carro, que está vazio. Ela canta o trecho: “que febril o olhar, errante nas sombras, te procura e te nomeia”, representando sua busca por uma paz que existia – nela e na sua família – antes que o assédio acontecesse.

Almodóvar responde de forma sublime às perguntas que lança. Ele propõe um retorno ao passado – à infância, aos parentes já idosos, à morte dos pais.