



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

**RESSIGNIFICAÇÃO DOS DISCURSOS NO CINEMA: DIALOGISMO E  
RECEPÇÃO CRÍTICA EM *TUDO SOBRE MINHA MÃE*, DE PEDRO  
ALMODÓVAR**

**MARCELO DE LIMA FERNANDES**

**João Pessoa – PB**

**2019**

**RESSIGNIFICAÇÃO DOS DISCURSOS NO CINEMA: DIALOGISMO E  
RECEPÇÃO CRÍTICA EM *TUDO SOBRE MINHA MÃE*, DE PEDRO  
ALMODÓVAR**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho  
Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução  
Linha de pesquisa: Tradução e cultura

**João Pessoa – PB**

**2019**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catálogo e Classificação**

F363r Fernandes, Marcelo de Lima.

Ressignificação dos discursos no cinema: dialogismo e recepção crítica em Tudo sobre minha mãe, de Pedro Almodóvar / Marcelo de Lima Fernandes. - João Pessoa, 2019.

156 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Análise fílmica. 2. Dialogismo. 3. Melodrama. 4. Recepção crítica. 5. Tudo sobre minha mãe. I. Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II. Título.

UFPB/CCHLA

Marcelo de Lima Fernandes

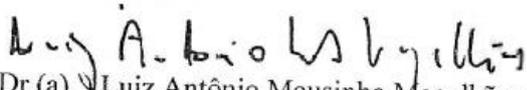
**RESSIGNIFICAÇÃO DOS DISCURSOS NO CINEMA: DIALOGISMO E  
RECEPÇÃO CRÍTICA EM *TUDO SOBRE MINHA MÃE*, DE PEDRO  
ALMODÓVAR**

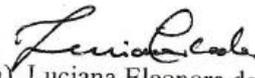
Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba por Marcelo de Lima, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Aprovado em 1º de março de 2019.

**BANCA EXAMINADORA**

  
Prof.(a) Dr.(a) Luiz Antônio Mousinho Magalhães  
(Presidente da Banca)

  
Prof.(a) Dr.(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado  
Deplagne  
(Examinadora)

Prof.(a) Dr.(a) Márcio de Vasconcelos Serelle  
(Examinador)

*Para minha mãe.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Regivana, que como bússola me aponta diariamente os caminhos que devo seguir. À minha família.

A Alex, Esliá, Laís e Laura, pela alegria e sorte imensas de escrever minha história com vocês e pelo suporte nos momentos tempestuosos.

Ao prof. Luiz Mousinho, tanto pelas lições e orientações assertivas quanto pela amizade e bom humor.

Às amigas que a faculdade me rendeu: Gabi, Kamila, Maryjane e Thayane, pela possibilidade de crescermos juntos ao longo dos anos.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa sobre Ficção e produção de sentido, pelos conselhos, sugestões e ajuda.

Aos professores e funcionários do curso de Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UFPB.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida.

“A linguagem não é um médium neutro que se adapta livre e facilmente às intenções do sujeito falante; ela é povoada – superpovoada – pelas intenções dos outros”.

Mikhail Bakhtin

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise fílmica de *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, identificando as relações dialógicas (BAKHTIN, 2003; STAM, 1992) presentes no texto fílmico, encarando essas interações discursivas como pontos de produção e revisão de significados sociais, numa conexão entre ficção e sociedade. Para isso, estudamos principalmente o jogo de diálogo estabelecido entre o filme de Almodóvar e o longa *A Malvada* (1950), de Joseph Mankiewicz; a peça *Um bonde chamado Desejo* (1947), de Tennessee Williams, e sua adaptação *Uma rua chamada Pecado* (1951), de Elia Kazan; a peça *Bodas de Sangue* (1933), de Federico Garcia Lorca; além do gênero melodrama. Analisamos, ainda, aspectos relativos às categorias narratológicas de espaço (LINS, 1976) e personagem (ROSENFELD, 2002; SALES GOMES, 2002); e à recepção crítica jornalística do filme (BRAGA, 2006), considerando o fenômeno recepcional como uma outra instância com a qual o filme dialoga e de onde sentidos são produzidos.

**Palavras-chave:** análise fílmica; dialogismo; melodrama; recepção crítica; Tudo sobre minha mãe.

## ABSTRACT

This work aims to conduct a film analysis on Pedro Almodóvar's *All about my mother* (1999) by identifying the dialogic relations (BAKHTIN, 2003; STAM, 1992) that are inherent to the filmic text. We believe that these discursive interactions serve as core points that both produce and revise social meanings, thus revealing the connections that exist between fiction and society. Therefore, we study primarily the dialogic game established between Almodóvar's film and Joseph Mankiewicz's *All about Eve* (1950); Tennessee William's play *A streetcar named Desire* (1947) and its film adaptation, directed by Elia Kazan; Federico Garcia Lorca's play *Blood wedding* (1933); and melodrama. The narratological categories of space (LINS, 1976) and character (ROSENFELD, 2002; SALES GOMES, 2002) are also contemplated, as is the movies' critical reception (BRAGA, 2006) – we consider film criticism as another player in this dialogic web that is built around the movie.

**Keywords:** All about my mother; dialogism; film analysis; film criticism; melodrama.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – à esquerda, prostitutas cercam um carro em <i>Roma</i> ; à direita, um ponto de prostituição já estabelecido em <i>Tudo sobre minha mãe</i> .....	23
Figura 2 – Manuela encontra a mãe de Lola pela primeira vez.....	33
Figura 3 – imagem masculina diminuta ante a mulher em filme dentro do filme de <i>Fale com ela</i> .....	57
Figura 4 – Esteban em seu quarto no momento da chegada de Manuela.....	68
Figura 5 – o quarto vazio de Esteban. A cama é posta em evidência.....	69
Figura 6 – encenação de Manuela é filmada .....	72
Figura 7 – Phoebe encara a si mesma refletida no espelho de Eve .....	73
Figura 8 – participantes do seminário assistem à simulação com Manuela .....	74
Figura 9 – a imagem de Manuela apequenada ante o cartaz gigantesco de Huma denuncia a relação de poder que se estabelece entre ambas .....	75
Figura 10 – Esteban é cercado por grades momentos antes de sua morte.....	76
Figura 11 – a dramatização na qual Manuela atua como uma mãe que acabou de perder um filho é rebobinada: demonstração da manipulação autoral da narrativa fílmica.....	77
Figura 12 – "O discípulo do demônio" paira, ameaçador, sobre Margo: a imagem como ferramenta de produção de sentidos .....	80
Figura 13 – Esteban "escreve" o título do filme sobre a tela.....	81
Figura 14 – Eve cerca-se dos antigos amigos de Margo enquanto a outra mulher é destacada dos demais.....	86
Figura 15 – Marlon Brando como Stanley Kowalski em <i>Uma rua chamada pecado</i> (1951) .....	102
Figura 16 – Mario (à direita) aplaude a apresentação de Agrado.....	106
Figura 17 – Lola aparece no cemitério durante o enterro de Rosa .....	107
Figura 18 – Manuela corre em direção ao filho caído no meio da rua .....	110
Figura 19 – apartamento de Manuela vazio e desarrumado assim que ela chega a Barcelona .....	119
Figura 20 – Manuela reencontra seu estado natural – o apartamento está completamente cheio, reconfigurado e colorido. Seu ‘espaço de inocência’ é reconstruído.....	119

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 DELINEANDO TERRITÓRIOS .....	13
1.1 O desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a análise fílmica.....	13
1.2 Dialogismo .....	16
1.3 Vozes que se deixam ver .....	26
1.4 Alteridade: tratado da voz do outro .....	30
1.5 Recepção crítica.....	36
1.5.1 Em diálogo não há passividade: o sistema de resposta social e a espectatorialidade .....	39
1.5.2 A crítica cinematográfica jornalística .....	43
1.6 Escolhas e seleção: à guisa de metodologia .....	48
2 ESTÉTICA E FORTUNA CRÍTICA DE PEDRO ALMODÓVAR; CONSIDERAÇÕES SOBRE O MELODRAMA .....	51
2.1 Cinema de desejo e moralidades .....	51
2.2 Maniqueísmo, moral e lágrimas: o melodrama clássico .....	60
3 CONSTRUINDO-SE ATRAVÉS DO OUTRO: DIÁLOGOS A PARTIR DE <i>TUDO SOBRE MINHA MÃE</i> .....	66
3.1 Espaços e personagens .....	66
3.2 A enormidade da ficção sobre a vida .....	71
3.3 As conexões dialógicas em <i>Tudo sobre minha mãe</i> .....	77
3.3.1 <i>A malvada</i> .....	77
3.3.1.1 Jogos entre personagens .....	84
3.3.1.2 Sobre mulheres e sexualidades.....	89
3.3.2 <i>Um bonde chamado desejo</i> .....	95
3.3.2.1 Masculinidades e carnaval .....	101
3.3.3 <i>Bodas de sangue</i> .....	108
3.3.4 O melodrama .....	112
3.3.4.1 Ressignificações e essências .....	116
3.3.4.2 Vilão e moralidade .....	120

3.4 A crítica da crítica.....	122
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	134
ANEXOS .....	143

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de um mestrado em Letras com olhos voltados ao cinema. Pode haver, superficialmente, um conflito de interesses entre as duas áreas de estudo; mas logo se percebe que literatura e cinema, ainda que artes de procedimentos muitas vezes integralmente distintos, compartilham entre si premissas, teorias e ferramentas que, como veremos, são também intercambiáveis.

Vivenciamos tempos em que o poder transformador, questionador e revolucionário da arte – em ambos os níveis, micro e macro, pessoal e social – vem sendo atacado, negado e diminuído por instituições, indivíduos e agentes sociais aos quais soam insuportáveis quaisquer sussurros provenientes daqueles que foram – e continuam sendo – silenciados e rechaçados. A arte, potencialmente subversiva, tem o poder de armar aqueles que, por incapacidade física, social ou financeira, não dispõem de ferramenta alguma contra as ações dos que detêm o poder, os recursos e a própria linguagem (ou, neste caso, pensam que detêm).

É, assim, cada vez mais premente se debruçar sobre o fazer artístico, seus métodos e ferramentas, sobre a maneira como age no indivíduo e na sociedade, sobre sua capacidade de dialogar e refletir momentos históricos atuais e passados. Mesmo no ambiente acadêmico, estudar arte – se dedicar a livros, a artes visuais, à dança e ao cinema – é encarado como um esforço menor, um trabalho improdutivo ao ser e à sociedade. Este sempre presente discurso ganha cada vez mais força e adeptos, transformando-se em política de governo, ditando ações governamentais, servindo de pretexto para a marginalização e até criminalização de ideias, de pessoas, de pesquisas.

É neste contexto que o presente trabalho se insere: estudar arte virou (sempre foi) ato político. Nosso interesse maior é o movimento de *diálogo*, menos na concepção comum do que na apropriação bakhtiniana do termo: o cinema é discurso, e todo discurso está intimamente imbricado com o discurso do outro, continuamente reagindo a ele, questionando-lhe, pondo-lhe à prova, expondo-o ao ridículo de suas afirmações, refutando-o ou endossando-o. Longe de possuírem apenas uma função estética alheia a motivações sociais e históricas, esses atores discursivos dispõem de vozes que produzem significados estéticos e sociais e revelam as relações que a ficção, esta (re)produtora de subjetividades, mantém com a sociedade.

Construímos nosso trabalho numa estrutura ‘piramidal’, passando de questões mais gerais que concernem à maior parte dos estudos de cinema – as peculiaridades de

sua linguagem, as discussões acerca de seu status artístico; para reflexões acerca de conceitos profícuos em Teoria da Literatura, como dialogismo, alteridade e polifonia; para abordarmos em seguida a questão da recepção crítica de audiovisuais e da recepção jornalística cinematográfica em particular. Faremos uma breve incursão pela fortuna crítica do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, estabelecendo uma ligação entre o cinema almodovariano e o gênero melodramático para, então, chegarmos à análise de *Tudo sobre minha mãe*, utilizando as discussões previamente expostas para responder nossa questão principal: *que diálogos o filme constrói com outros procedimentos artísticos – cinematográficos, literários, teatrais – e como essas “pontes dialógicas” produzem, em Tudo sobre minha mãe, sentidos e ressignificações narrativas?*; o que nos leva à nossa outra questão, não secundária mas auxiliar: *como essas significações e ressignificações são apreendidas pela crítica cinematográfica jornalística?*

Nosso objeto principal de análise, que serve como fio condutor que nos levará às outras obras envolvidas, é *Tudo sobre minha mãe*. Lançado no ano de 1999, o filme narra a história de uma enfermeira, Manuela (Cecília Roth), que perde o filho Esteban (Eloy Azorín) em um acidente de carro após ele tentar conseguir um autógrafa da atriz de teatro Huma Rojo (Marisa Paredes), que encenava uma montagem de *Um bonde chamado Desejo*. Após a morte de Esteban, Manuela sai à procura do pai perdido do jovem, a transexual Lola (Toni Cantó), para dar a notícia. Enquanto não encontra Lola, Manuela recebe ajuda da travesti Agrado (Antonia San Juan), uma antiga amiga, e da freira Maria Rosa (Penélope Cruz).

Outras três obras foram destacadas por nós como as principais instâncias dialógicas com as quais *Tudo sobre minha mãe* comunica-se: *A malvada*, de Joseph L. Mankiewicz, filme de 1950 baseado no conto *The wisdom of Eve* (1946), da atriz e escritora Mary Orr; a peça teatral *Um bonde chamado Desejo* (1947), escrita pelo dramaturgo Tennessee Williams, que serviu como base para o longa-metragem *Uma rua chamado pecado* (1951), também por nós analisado, dirigido por Elia Kazan e estrelando Vivien Leigh como Blanche, Marlon Brando como Stanley e Kim Hunter como Stella; e a peça *Bodas de sangue* (1932), de Federico García Lorca.

No capítulo 1, construímos, em um primeiro momento, uma conceituação teórica acerca do cinema, do desenvolvimento de uma linguagem propriamente cinematográfica e de questões relativas ao envolvimento afetivo do espectador com o filme, nos baseando em autores como Ismail Xavier (2008), Gérard Betton (1987) e Edgar Morin (1970). Passamos, em seguida, às discussões sobre o dialogismo, conceito-chave em

nosso trabalho, realizando um levantamento de Mikhail Bakhtin (2003), Robert Stam (1992) e Julia Kristeva (2005); e sobre outros conceitos bakhtinianos relevantes à pesquisa, como polifonia e carnavalização (BAKHTIN, 1987; 2002). Passamos, em seguida, à noção de alteridade (TODOROV, 1988; BAKHTIN, 2003), essencial para compreendermos o tratamento dado à voz do outro em *Tudo sobre minha mãe* e nas demais obras estudadas. Ainda no capítulo 1, tratamos dos aspectos relacionados aos estudos de recepção e de crítica jornalística, utilizando como base teórica principal José Luiz Braga (2006), Karlheinz Stierle (1979) e Wolfgang Iser (1979).

Em seguida, no capítulo 2, passamos a uma revisão da filmografia de Almodóvar, pontuando o texto com a recepção jornalística e acadêmica a ele conferidas durante sua carreira, procurando familiarizar o leitor com os principais temas e escolhas estilísticas do diretor. Nesta parte do trabalho, especialmente útil faz-se o conjunto de entrevistas que Frederic Strauss (2008) realiza com Almodóvar. Embora considerações do diretor sobre seus filmes sejam por nós utilizadas em certos momentos, pretendemos evitar cair em uma *delimitação interpretativa* imposta pelo olhar autoral; como afirma Martine Joly, ao comentar a noção de intenção do autor de Umberto Eco, “as noções de autor, de obra e de público (*auctor, opus, lector*) não são apenas noções de contornos muito delicados, mas que se deslocam também, que também elas são transitórias” (2002, p. 75): a palavra do autor não é final, as interpretações ressignificam a obra. Ainda neste capítulo, elaboramos as bases gerais do melodrama, gênero destacado pelos textos críticos que analisamos. Aqui, foram de extrema utilidade os estudos de Jean-Marie Thomasseau (2005) e Peter Brooks (1995) sobre o gênero.

No capítulo 3, nos dedicamos à análise das conexões dialógicas existentes entre *Tudo sobre minha mãe* e, respectivamente, *A malvada*, *Um bonde chamado Desejo* e *Bodas de sangue*, empregando os conceitos de dialogismo, polifonia, carnavalização, alteridade, noções de Narratologia e Teoria do Cinema numa tentativa de apreender as significações produzidas pelas obras individualmente e em conjunto, presumindo que elas mantêm uma relação direta com o contexto socio-histórico em que estão inseridas. Por fim, destinamos o tópico final do capítulo a uma *crítica da crítica*; uma tentativa de pensar a crítica cinematográfica de jornal objetivamente; de perceber os diferentes modos de leitura crítica de *Tudo sobre minha mãe*, mantendo em perspectiva os diferentes meios e veículos onde cada texto foi publicado e a que tipo de público se destinam.

## - CAPÍTULO 1 - DELINEANDO TERRITÓRIOS

O presente capítulo visa reunir – e de certo modo, refletir sobre – os conhecimentos necessários aos propósitos de nosso estudo. Sempre que for preciso ou conveniente, procuramos exemplificar as visões teóricas aqui abordadas, utilizando nosso objeto (*Tudo sobre minha mãe* e sua crítica jornalística), outras obras que fazem parte do escopo de nossa pesquisa (*A malvada* e *Um bonde chamado Desejo*, por exemplo), e outros textos, críticos, literários ou audiovisuais, que porventura mantenham alguma relação direta ou indireta com nosso *corpus* principal. Antes de adentrarmos nos conceitos essenciais à construção deste trabalho, traçamos um breve panorama do desenvolvimento da linguagem cinematográfica – que é, afinal, o meio sobre o qual desenvolveremos nossas reflexões.

### 1.1 O desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a análise filmica

Teria o cinema uma linguagem própria – constituída de fato por elementos do teatro e da literatura, mas autônoma e particular à sua maneira – ou seria apenas um processo mimético de categorias artísticas mais antigas e “elevadas”, como o teatro? Uma breve análise sobre o assunto nos mostra que a história do cinema – ou melhor, da *construção de uma linguagem do cinema* – se desenvolve na medida em que as produções se desamarravam cada vez mais dos meios e métodos perpetrados até então pela literatura e pela dramaturgia teatral. Nesse sentido, João Batista de Brito traça, em suas *Imagens Amadas*, um panorama da história da evolução cinematográfica, remontando às descobertas e experimentações dos irmãos Lumière e passando às inovações do diretor americano D. W. Griffith.

Foi Griffith quem deu os primeiros passos na construção de uma linguagem cinematográfica ao sistematizar o que hoje é conhecido como *decupagem clássica*, caracterizada por Xavier (2008, p. 32) por um “aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível”.

Hoje, sabemos que o sistema de códigos do cinema supera em todos os níveis a linguagem instituída pela *decupagem clássica*, na medida em que ele “possui uma gramática aberta cujas regras funcionais cada novo filme pode confirmar, problematizar

ou amplificar” (BRITO, 1995, p. 194). Entretanto, foi a partir das inovações de Griffith que o cinema conquistou instrumentos próprios de construção de sentido; se, em seus primeiros tempos, a cinematografia vivenciava uma limitação fílmica com o chamado teatro filmado, em que “a câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral) [...] situava-se na clássica posição dos espectadores”, foi “a ruptura com este ‘espaço teatral’” (XAVIER, 2008, p. 20-21) que possibilitou o desenvolvimento de um espaço de fato cinematográfico.

Baseando-se nas obras de Charles Dickens, Griffith retirou a câmera de sua inércia ao inserir pela primeira vez o recurso, utilizado principalmente em diálogos, de *campo/contracampo*, em que a câmera assume o ponto de vista de um ou de outro dos interlocutores. A noção de campo/contracampo pressupõe também o aparecimento da *câmera subjetiva*, que assume o ponto de vista de uma personagem (literalmente falando, como se olhássemos com seu olhar). Assim, ao estabelecer as práticas de montagem que depois ficaram conhecidas como decupagem clássica, Griffith se consolidou como “o primeiro grande sistematizador, o primeiro modelo a ser seguido pelos cineastas” (XAVIER, 2008, p. 36).

Brito ressalta que, apesar de Griffith basear-se em obras de Dickens para construção de suas técnicas, os processos literários que o inspiraram “não o conduziram a uma reprodução mimética de meios, mas, ao contrário, motivaram a sua imaginação criadora para a concepção de recursos expressivos análogos aos literários, porém não iguais” (1997, p. 182) – ou seja, recursos próprios ao cinema.

Gérard Betton aponta que a manipulação do tempo e do espaço fílmicos pelo realizador – aos quais estão relacionados os processos de movimentação de câmera e de montagem que citamos acima – é um fator essencial para a construção da escrita cinematográfica. “O domínio da escala do tempo é um dos procedimentos mais notáveis da história do cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida” (BETTON, 1987, p. 17). Por sua vez, o autor argumenta que o espaço fílmico também é manipulado na produção, de forma que ele se torna “puramente conceitual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado” (1987, p. 29). O autor apresenta ainda outros elementos constituintes da linguagem do cinema, como os diálogos<sup>1</sup>, a música, o cenário, a iluminação, etc.

---

<sup>1</sup> Betton explica como a palavra falada permitiu aos filmes a construção de uma sensação de credibilidade, realismo e continuidade da obra, na medida em que as legendas comumente utilizadas nos filmes mudos quebravam a unidade das imagens. O autor aponta, ainda, como o som permitiu

Dessa forma, ao longo de sua história – escrita até os dias de hoje – o cinema revestiu-se de uma gramática – ainda que de fato influenciada por elementos da literatura e do teatro – que lhe é própria.

Griffith, assim, foi apenas o primeiro a reunir uma série de códigos com funções distintas e estabelecidas no cinema: a linguagem desenvolveu-se de forma vertiginosa na primeira metade do século XX, na medida em que o cinematográfico passava cada vez mais a produzir *significações* passíveis de *interpretações* e se transformava, assim, em *filmico*.

Edgar Morin (1970) descreve, sob uma abordagem psicanalítica, esse processo de construção de significados no cinema em *O cinema ou o homem imaginário*. O autor explica como cada indivíduo, na vivência de suas relações sociais, projeta a si mesmo em outras pessoas, objetos e materiais, atribuindo-lhes suas próprias tendências. Além da projeção, realizamos também o processo de identificação, por meio do qual absorvemos aspectos do mundo exterior na constituição do eu (resvalamos, aqui, no conceito de alteridade, que será discutido mais detidamente adiante).

Esses dois processos são indissolúveis, pois “a mais banal *projeção* sobre outrem – o eu ponho-me no seu lugar – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável” (MORIN, 1970, p. 107). O autor denomina o binômio projeção-identificação ainda de *participações afetivas*: “a participação afetiva estende-se, assim, dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos” (MORIN, 1970, p. 110). O amor é considerado por Morin como o processo de projeção-identificação por excelência, na qual não apenas o ser amado, mas tudo que lhe pertence ou que a ele é relacionado, é inundado de projeções do eu.

São os processos de projeção e identificação que, da mesma forma que ocorrem no cotidiano, estão no âmago da relação entre o indivíduo e o cinema:

na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. [...] Não há mais do que jogo de sombra e luz sobre a tela; só num processo de projeção é suscetível identificar as sombras com coisas e seres reais e atribuir-lhes essa realidade que tão evidentemente lhes falta na reflexão, ainda que muito pouco na visão (MORIN, 1970, p. 112-113).

---

ressignificar o silêncio, dando-lhe importância e expressividade próprias em contraste com a palavra ante sua onipresença inerte no cinema mudo.

Apesar de possuir, até certo ponto, uma menor realidade prática e uma certa limitação de participação ativa do espectador (hoje, o público sabe que não há perigo algum para ele ao assistir uma cena de tiroteio, por exemplo), o cinema reveste-se de uma enorme realidade afetiva: quando é reservada ao público a impossibilidade de participação por atos, essa participação se interioriza. Morin chama essa realidade afetiva de *encanto da imagem*, que “renova ou exalta a visão das coisas banais ou cotidianas” (1970, p. 115).

É assim, com base nas participações afetivas do espectador, que a linguagem cinematográfica adquire *sentidos* para cada um de nós. Outros elementos como a segregação entre ator e espectador e o isolamento na sala escura contribuem para uma verdadeira entrega afetiva: o público de cinema é “sujeito passivo no estado puro<sup>2</sup>. Não tem qualquer poder, não tem nada para dar. Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora de seu alcance. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si” (1970, p. 119).

O cinematográfico – simples imagens em movimento – se transforma, dessa forma, em fílmico. Essa mutação, portanto, ocorre no momento em que “todos os fenômenos do cinema tendem a conferir as estruturas da subjetividade à imagem objetiva; que todos eles põem em causa as participações afetivas” (1970, p. 111).

## 1.2 Dialogismo

O termo *dialogismo* foi cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin em sua análise sobre o processo constitutivo da linguagem. Em termos gerais, se refere ao fato de que os discursos não existem (nem podem existir) de forma individual, isolada, imune a influências externas: eles são sempre coletivos, refletindo e refratando enunciados que lhes são anteriores e fazendo exercer sua influência sobre os posteriores, constituindo-se como elos em uma cadeia de comunicação discursiva. Os diálogos que permeiam todas as relações sociais não são, conforme o linguista, entidades apartadas

---

<sup>2</sup> Por *sujeito passivo*, utilizamos a expressão de Morin no que se refere à entrega afetiva no momento mesmo em que nos sujeitamos a uma primeira experiência com uma obra fílmica, sem pretensões de análise e interpretações objetivas. Vale reiterar que mesmo essa entrega do espectador pressupõe uma atividade afetiva ativa, na qual o indivíduo se projeta e se identifica com a obra (à qual o próprio Morin vai aludir em seguida). Destaca-se ainda que o espectador reage positiva ou negativamente, de forma mais comedida ou explícita, ao que está sendo transmitido na tela. Além disso, nos contextos de recepção e produção crítica – no qual este trabalho também se insere –, seria simplesmente impossível falar em passividade do receptor.

do todo em que se encontram; o próprio discurso e consciência são fenômenos socioculturais e fogem do mito da individualidade (BAKHTIN, 2003).

Bakhtin estuda a linguagem não como um sistema imutável e rigidamente determinado por regras, mas como uma unidade orgânica que ganha vida através do enunciado. Como afirma Robert Stam em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, a abordagem bakhtiniana enfatiza “a *parole*, a emissão, o discurso vivido e partilhado por seres humanos em interação social” (STAM, 1992, p. 30). Aqui, é colocada em primeiro plano o que Bakhtin (2006, p. 117, grifo nosso) considera “a verdadeira substância da língua”, que

não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. *A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.*

Encarar a linguagem enquanto modelo desprovido de uma função comunicativa é negar a essência mesma do sistema linguístico; já que “a língua é deduzida da necessidade do homem de autoexpressar-se, de objetivar-se” (BAKHTIN, 2003, p. 270).

A linguagem é, desta forma, um sistema em constante mutação, e as línguas “transformam-se constantemente sob a pressão do uso cotidiano” (STAM, 1992, p. 32). É essa característica que transfere à linguagem seu poder ideológico<sup>3</sup>; há, entre linguagem e ideologia, uma “relação de reciprocidade” (BAKHTIN, 2003, p. 264); através da linguagem se deixam ver relações de poder, de opressão, hierarquizações e segmentações. E é também através dela que tais dinâmicas sociais podem ser questionadas, problematizadas e subvertidas. Não é à toa que a palavra é considerada o *fenômeno ideológico por excelência*, como o autor demonstra em *Marxismo e filosofia da linguagem*; assim ela se configura na medida que “é onipresente na vida social, seja

---

<sup>3</sup> Para Bakhtin, a comunicação da vida cotidiana é espaço exemplar para a disseminação de pontos de vista, de argumentações – de ideologias. Diz o estudioso (2006, p. 27): “esse tipo de comunicação é extraordinariamente rico e importante. Por um lado, ele está diretamente vinculado aos processos de produção e, por outro lado, diz respeito às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas”. É importante destacar que falar em ideologia pode tornar o texto – se não tomadas as devidas precauções e estabelecidas definições precisas (se é que o termo permite falar em precisão) – obscuro e confuso. Em nosso trabalho, o sentido geral (mas que não exclui outras manifestações da palavra) que atribuímos ao conceito provém de uma das definições propostas por Terry Eagleton (1997, p. 39): “diz respeito a ideias e crenças (verdadeiras e falsas) que simbolizam as condições e experiências de vida de um grupo ou classe específico, socialmente significativo. (...) ‘Ideologia’ aproxima-se aqui da ideia de uma ‘visão de mundo’”.

sob a forma de *discurso interno*, seja como texto escrito” (STAM, 1992, p. 31, grifo nosso).

Ora, a consciência individual é, naturalmente, constituída sobre as bases desse discurso interno a que Stam alude. Considerando que os discursos são sociais e, portanto, ideológicos, a abordagem bakhtiniana alerta para o fato de que a própria consciência é matéria assentada sobre discursos coletivamente edificados: “a consciência individual é um fato socioideológico: sem seu conteúdo semiótico, ideológico, ela não existe” (STAM, 1992, p. 30). É através das trocas dialógicas sociais, portanto, que a consciência ganha vida; o discurso interno, fundamentado em camadas de material semiótico<sup>4</sup> socialmente construído, é traduzido em discurso externo, que exerce sua influência sobre o mundo (STAM, 1992).

Conforme Bakhtin, o sistema fala-linguagem não se esgota no sistema abstrato de formas linguísticas, mas se concretiza a partir da interação social entre o sujeito que fala e seu(s) destinatário(s). Os discursos externos – e aqui estamos nos referindo aos discursos verbais, textuais, audiovisuais, etc. –, baseados em discursos internos que são ideológicos e sociais, não existem de forma isolada; eles *se relacionam de maneira dialógica com outros enunciados*. Pressupõe-se a existência da relação entre um *eu* e um *outro* – um vínculo tensional e intertextual em que não existem simples referências ao discurso alheio, mas uma influência mútua e constante que permeia toda a estrutura do diálogo ou da construção literária (ou narrativa): “o eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 1992, pag. 17).

Assim, o indivíduo é constituído desta miríade de vozes que o precederam, com as quais ele convive e das quais não pode escapar – pois elas são elementos basilares da expressão do eu; vozes que são constantemente tensionadas, questionadas e modificadas através de minha conexão com o outro:

a orientação dialógica, coparticipante, é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista. Somente sob uma orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conserva uma tensa relação racional (BAKHTIN, 2010, p. 73).

---

<sup>4</sup> “Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo” (BAKHTIN, 2006, p. 21).

Conquanto inicialmente Bakhtin se referisse mais especificamente ao diálogo cotidiano e ao discurso literário ao desenvolver sua teoria de dialogismo, podemos enxergar o discurso fílmico, foco principal de nosso estudo, sob as mesmas lentes dialógicas. Da mesma maneira como a literatura, o cinema se enquadraria nos chamados gêneros secundários do discurso, ou gêneros complexos, que “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (...) – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 263). Em complementaridade, os gêneros primários ou simples são enunciados vinculados à realidade concreta, como a réplica do diário cotidiano ou a carta privada.

Essas considerações iniciais neste quesito são essenciais para a análise que nos propomos: a obra fílmica se configura como um conjunto de *enunciados que mantêm relação dialógica com outros enunciados* (outros filmes, livros, pinturas, etc.); e, ao mesmo tempo, pela própria natureza ideológica da palavra, *estabelece uma posição determinada em relação a esses outros discursos*; “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real (...). O filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2002, p. 56).

O conceito de dialogismo foi exaustivamente analisado, reelaborado, revisitado e interpretado. Uma das contribuições relevantes aos estudos bakhtinianos foi realizada pela filósofa e crítica búlgara Julia Kristeva. Em seu *Introdução à semanálise*, a autora contrapõe a visão mecanicista adotada pelos formalistas à abordagem de Bakhtin, que quebraria as correntes de uma análise centrada apenas no texto e na forma para perceber as conexões estabelecidas entre as diferentes produções textuais. A autora diz que (2005, p. 71)

o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*.

Dois conceitos essenciais às nossas elaborações se sobressaem nesse trecho. O primeiro deles, *ambivalência*, tem a ver com as intersecções construídas entre o texto e o meio social. Através da ambivalência, o escritor (ou o diretor, roteirista, pintor, etc.) conseguiria entrar no contexto social, extradiegético – com os discursos existentes em dado momento em dada sociedade –, e dialogar com ele (KRISTEVA, 2005).

Intrínsecamente ligado ao dialogismo, o termo *intertextualidade* se refere ao fato de que, no texto poético (na literatura, no cinema), o significado remete a outros significados discursivos; assim, fica mais ou menos visível na tessitura textual a presença desses outros discursos: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A intersubjetividade que ela menciona corresponde à relação entre autor e leitor/espectador, ou produtor e receptor; um eixo horizontal que cruzaria com o eixo vertical da intertextualidade. Entretanto, há que se considerar que ambos o autor e o eixo vertical são projetados no processo de recepção, a partir da ação do leitor/espectador, como elabora Marcio Renato Silva (2003, p. 214-215): “há, apenas, o leitor e a obra, de cuja interação surge o texto”. Para retornar a Kristeva (2005, p. 68): “o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”.

Gérard Genette, em seu *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, também trata dos mecanismos através dos quais os textos se mantêm em constante ligação uns com os outros – fenômeno que ele denomina *transtextualidade*. O autor distingue cinco tipos de transtextualidade, e desenvolve mais detidamente a noção de *hipertextualidade*: “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12).

Tomemos por um momento nosso objeto na tentativa de exemplificar os argumentos até agora apresentados. Com base na visão bakhtiniana, consideramos *Tudo sobre minha mãe* um discurso que exprime visões específicas de mundo; que lança seu olhar sobre questões da realidade cotidiana; que traduz subjetividades através da linguagem cinematográfica (subjetividades que serão posteriormente [re]construídas, [re]pensadas, [res]significadas no processo de recepção). Aqui, torna-se útil a reflexão de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* acerca do papel do ambiente – o meio social no qual a obra literária (e, por extensão no nosso estudo, cinematográfica) se insere – sobre o processo criativo: “a criação, não obstante singular e autônoma, decorre de uma certa visão do mundo, que é fenômeno coletivo na medida em que foi elaborada por uma classe social, segundo o seu ângulo ideológico próprio” (CANDIDO, 1980, p. 14).

Ao estudar a questão da representação de grupos sociais comumente oprimidos e estereotipados (ângulo no qual pretendemos tocar de maneira mais aprofundada adiante), Robert Stam e Ella Shohat argumentam que os textos artísticos não dialogam diretamente com o mundo; essa não é a função da arte e, além do mais, seria impossível estabelecer uma relação direta entre qualquer discurso e a realidade concreta, já que aquele é sempre mediado pela linguagem e a linguagem é a base que permite se referir à (e refletir sobre a) realidade. Assim, dizem os autores,

a literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao ‘mundo’, mas *representam suas linguagens e seus discursos*. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264).

A película de Almodóvar estabelece conexões intertextuais com outros discursos igualmente ideológicos, dialógicos, carregados de intenções e subjetividades, representando uma posição específica acerca de questões igualmente específicas.

Quando posto lado a lado com outras obras citadas no longa – por exemplo, mas não unicamente, *A malvada* e *Um bonde chamado Desejo*, percebemos no filme de 1999 uma disposição na direção de um diálogo, no sentido literal. Bakhtin (2003) considera que os gêneros secundários, como os trabalhos artísticos e criativos, emulam o diálogo cotidiano, acrescentando-lhe camadas retóricas, tornando-o mais complexo, trabalhando-o deliberadamente de forma a exprimir uma ideia e a se chegar a um determinado fim. Segundo nossa interpretação, é possível perceber nos textos pontos em comum, nós em que se cruzam e dialogam entre si. As três obras aqui citadas dialogam fortemente, por exemplo, em relação ao papel da mulher – Stella em *Um bonde chamado Desejo*, Eve e Margo em *A malvada*, Manuela em *Tudo sobre minha mãe*: as personagens traduzem camadas de reflexões sobre um tema específico, e através delas se deixam ouvir uma abundância de vozes que constantemente se (auto)referenciam. Cria-se, desta forma, uma teia de comentários, respostas e adições sobre o discurso do outro, em “processo de diálogo, de autocompreensão através da alteridade, através dos valores do outro” (STAM, 1992, p. 17); ou, como acrescenta Genette (2006, p. 40), “toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade”. Voltaremos à questão da

multiplicidade de vozes e das relações que se constroem com o discurso alheio ao longo de nosso trabalho.

Esse jogo dialógico pode explicitar-se de forma clara, como o exemplo que acabamos de mencionar, ou pode ser sugerido, restrito às entrelinhas, como um rio subterrâneo sem o qual a superfície padeceria ou perderia em fortuna, secando. Vastas análises e longos estudos não são, entretanto, sempre necessárias para perceber tais conexões – no caso de *Tudo sobre minha mãe*, uma dessas referências mais sutis foi percebida pela crítica jornalística.

Escrevendo para o periódico *El País*, Juan Cueto<sup>5</sup> utiliza os comentários da atriz Catherine Deneuve – numa crítica que é em si mesma essencialmente dialógica – durante o Festival de Cannes de 1999 para construir uma ponte entre *Cidade das mulheres* (1980), do diretor italiano Federico Fellini, e *Tudo sobre minha mãe*:

a melhor reflexão sobre *Tudo sobre minha mãe* foi um comentário espontâneo que ouvi na saída da estreia do filme no festival de Cannes de 1999, feito por Catherine Deneuve, que deixava a sala do Palais du Festival altamente emocionada pelo filme que tínhamos acabado de ver: “Pedro tem razão, os homens não são necessários”. E durante o jantar, cercada de cinéfilos franceses ou afrancesados, a grande dama do cinema europeu nos confessou que, sem que ela soubesse muito bem por que, *Tudo sobre minha mãe*, de Almodóvar, a fez pensar em *Cidade das mulheres*, de Fellini, que, num dia do final dos anos 1960, levou o pai de sua filha Nadia, Marcello Mastroianni, a atravessar como gato escaldado em direção à grande derrota machista ocorrida no final do século passado (CUETO, 2004).

Em *Cidade das mulheres*, a figura masculina desempenha um fator central na obra: a personagem de Mastroianni desestabiliza o universo feminino, provocando uma difusão de reações que vão do desejo ao ódio. Em *Tudo sobre minha mãe*, ao contrário, o masculino é tratado de forma indiferente, sua importância é diminuída, desprezada. Ambos os filmes constituem discursos que bradam sobre um mesmo tema, ainda que sob óticas distintas (não é essa a essência mesma do diálogo?; em caso contrário viveríamos em situação de uma perigosa monofonia); vozes que “não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando

---

<sup>5</sup> As críticas de Juan Cueto e Roger Ebert não fazem parte do *corpus* de textos críticos selecionados para compor nosso estudo, por razões que serão explicadas adiante; e, por isso, não serão utilizadas durante o percurso analítico dos próximos capítulos. No entanto, por se tratarem de exemplos de como o dialogismo se faz presente nos mais diversos discursos e meios sociais, foram incluídas nesta seção como forma de ilustrar e estimular nossas considerações acerca do tema.

um dinamismo dialógico entre elas próprias. [...] Essas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias” (STAM, 1992, p. 98).

Cueto destaca, ainda, como Almodóvar faz de Barcelona a sua própria cidade das mulheres ao destacar o percurso de Manuela ao “percorrer a cidade das mulheres de Barcelona (às vezes explicitamente fellinianas, como na magnífica sequência da prostituição a campo descoberto)”. A cena do campo de prostituição em particular foi notada por outro crítico: Roger Ebert, para o *Chicago Sun Times*, escreve que “em uma cena digna de Fellini, visitamos um campo em Barcelona onde carros circulam filas de prostitutas flamejantes de todos os sexos, e onde Manuela, procurando seu antigo amor, encontra a velha amiga de nome Agrado”.

A cena a que ambos os críticos se referem remete a *Roma* (1972), filme no qual o diretor desenvolve a capital italiana como personagem central. Em um dos passeios pelas ruas romanas, o filme retrata um campo de prostituição semelhante, ainda que aparentemente menos povoado, do que vemos na película de Almodóvar (fig. 1). Em outro momento da película, uma fila de prostitutas se exhibe, como produtos em uma vitrine, aos clientes luxuriosos de um bordel.



**Figura 1:** à esquerda, prostitutas cercam um carro em *Roma*; à direita, um ponto de prostituição já estabelecido em *Tudo sobre minha mãe*.

Nota-se, aqui, como esse fluxo de interpretações e atribuições de novos significados corre, sinuoso, entre as obras e, além delas, entre os atores recepcionais – sejam eles críticos ou espectadores comuns. Robert Stam (1992, p. 34) alude a esse caráter essencialmente dialógico da produção cinematográfica; longe de esgotar-se em si mesmo, o filme é seguidamente ressignificado em inúmeros níveis e possibilidades:

se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, [*o conceito de dialogismo*] referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias

trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.

Esse processo conversacional pode ser verificado inclusive no âmbito da obra de Almodóvar, com situações, personagens ou até enredos completos que são mencionados em mais de um de seus filmes. *A flor do meu segredo* (1995), por exemplo, mantém esse tipo de conexão direta com dois outros filmes do diretor: o nosso objeto, *Tudo sobre minha mãe*, e *Volver* (2006).

A narrativa de *A flor do meu segredo* gira em torno de Leocadia (Marisa Paredes), uma escritora de romances "cor-de-rosa", leves, despretensiosos, que assina seus livros sob o pseudônimo Amanda Gris. Importunada por problemas pessoais, Leo se vê incapaz de continuar escrevendo os livros românticos que garantiram sua fama e fortuna.

Na primeira cena do filme, nos deparamos com uma cena similar ao que *Tudo sobre minha mãe* apresentaria quatro anos depois: um par de médicos informa a uma mãe sobre a morte cerebral de seu filho. Em *A flor do meu segredo*, o momento não passa de um ensaio, onde dois estudantes de medicina devem aprender a comunicar uma notícia tão trágica; um espelho do que vemos em *Tudo sobre minha mãe*, quando primeiro assistimos a uma simulação de morte cerebral, como no filme de 1995, para só depois Manuela receber a notícia factual da morte de Estéban. Percebe-se, aqui, a capacidade de ressignificação dos discursos: o que antes parecia ser secundário torna-se elementar, e a palavra reinventa-se a partir de si mesma, adquirindo novos tons e significados.

Em outro momento de *A flor do meu segredo*, Leo entrega uma versão de um romance mais obscuro que ela escreveu, que foge do conhecido padrão água-com-açúcar dos trabalhos de Amanda Gris, e que foi roubado e transformado em um roteiro chamado *O refrigerador*. Sua editora, contrariada com a súbita mudança de tom de Leo/Gris ("não se esqueça que nossa coleção se chama *Amor verdadeiro!*"), descreve o enredo do livro:

EDITORA: Como pode pensar em escrever a história de uma mãe que descobre que a filha matou o pai, depois deste ter tentado violá-la? E a mãe, para que ninguém descubra, o joga na câmara frigorífica do restaurante de um vizinho?

LEO: não é fácil se livrar de um cadáver. E o importante para a mãe é salvar a filha. Você não faria qualquer coisa para salvar o seu filho? (A FLOR DO MEU SEGREDO, 1995).

A trama descrita por Leo sai, num movimento metaficcional, da ficção para se tornar realidade (e novamente retorna ao âmbito ficcional) na filmografia de Almodóvar onze anos depois, como premissa do longa *Volver*. Neste filme, Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, mata o marido após testemunhá-lo tentando abusar sexualmente da filha e, incapaz de se livrar do corpo, termina por escondê-lo em um refrigerador. O questionamento de Leo sobre até onde uma mãe iria para salvar seu filho parece-nos, também, intrinsecamente relacionado a *Tudo sobre minha mãe*: toda a trajetória de Manuela, ainda que Esteban esteja além de qualquer ajuda, parece ser uma resposta a essa questão.

A metaficção se refere a “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). No exemplo que utilizamos, a trama ficcional de *O refrigerador* vai se transformar, mais tarde, num roteiro real; portanto, como afirma Patricia Waugh (1984, p. 2, tradução nossa<sup>6</sup>), “de forma sistemática e autoconsciente, [a metaficção] chama a atenção para seu status como artefato, procurando levantar questões acerca da relação entre ficção e realidade”. Vemos, assim, a existência de características autorreferenciais na obra de Almodóvar – pontos que revelam um constante voltar sobre si mesmo, num movimento reativo à fala do outro (considerando que o eu de ontem já é um outro) análogo às formas mais básicas de diálogo das trocas conversacionais. Tal deslocamento possibilita a atribuição ou expansão de novos sentidos a discursos já produzidos, evidenciando o caráter dinâmico do discurso audiovisual.

Percebe-se a coexistência de uma variedade de vozes (que se fazem ouvir no interior do filme; vozes de obras distintas que se entrecruzam, sejam elas do mesmo autor ou não, ou sejam elas literárias, cinematográficas, fonográficas, etc.; a voz representativa do olhar que a obra lança sobre a narrativa ou as personagens<sup>7</sup> e a

---

<sup>6</sup> Tradução de: “[...] self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

<sup>7</sup> Por mais óbvio que possa parecer, cremos ser importante destacar que as personagens de uma obra ficcional representam visões, interpretações, leituras distintas, diferentes modos de encarar a narrativa; e, portanto, não podem ser todas unificadas em uma tentativa de demonstrar o “sentido” da obra. Entretanto, é inegável, como nos diz Bakhtin, que a narrativa privilegia ou endossa, sutil ou diretamente, determinadas posições discursivas. Negar esse fato implicaria em um discurso completamente imparcial –

maneira que as apresenta; os discursos da recepção crítica) que remetem à noção dos eixos de intertextualidade e intersubjetividade de Kristeva acima mencionados; como elaboramos, esses discursos se cruzam e se (con)fundem, desorganizando uma suposta linearidade existente nos processos de produção e recepção. Não existe, portanto, no âmbito do dialogismo, uma relação imediata de causa e efeito; “a noção dialógica bakhtiniana pode ser utilizada enquanto abordagem teórica para circunstâncias não apenas imediatas, mas mediadas por enunciados que não se comunicam exclusivamente a olho nu” (BARBOSA, 2017, p. 26).

No interior de um determinado texto, essa diversidade de vozes que se entrecruzam e se tensionam remete a um outro conceito de Bakhtin: o de polifonia.

### 1.3 Vozes que se deixam ver

O conceito de dialogismo é constitutivo da linguagem: considerando-a como discurso ou como língua, é impossível desvinculá-la de seus aspectos ideológicos, complexos – é impossível neutralizá-la (BAKHTIN, 2003).

Embora o termo polifonia seja muitas vezes considerado sinônimo ao de dialogismo, eles encerram, em nossa visão, sentidos distintos ao encarar o mesmo fenômeno sob ângulos particulares. Enquanto o dialogismo é intrínseco à linguagem, a polifonia é construída discursivamente; Bakhtin nos diz que mesmo um discurso que possa parecer explicitamente monofônico (conceito que abordaremos em seguida) tem bases dialógicas, já que ele “não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa” (2003, p. 298).

Aqui, concordamos com a abordagem de Diana Luz Pessoa de Barros (1994; 1997) acerca dos conceitos bakhtinianos. Para a autora, a diferença entre os dois termos reside na intenção (seja ela deliberada ou não) de ocultamento ou exposição das diferentes vozes existentes em um determinado discurso. Barros considera que a polifonia reflete um dialogismo que *se deixa ver*, que se faz mais ou menos claro; assim a polifonia vai “caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem” (BARROS, 1997, p. 35).

---

o que, como nos afirmam autores como Bakhtin (2006) e Eagleton (1997), é incorrer inocentemente em um erro básico.

Definição semelhante é dada por Robert Stam ao tratar do termo. Segundo ele, a polifonia não significa meramente uma heterogeneidade de vozes, uma confusão em que muitos gritam sem ser ouvidos; ao contrário, “ênfatiza a coexistência, em qualquer situação textual ou protextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, (...) *gerando algo além delas próprias*” (STAM, 1992, p. 96, grifo nosso).

O discurso polifônico, assim, assume uma multiplicidade de vozes, de visões, de discursos que se entrecruzam e não permanecem alheios uns aos outros: em contínua tensão, eles geram novos sentidos e atribuem novos significados aos que já existem, permitindo que o jogo conversacional continue indefinidamente, constantemente revisitado, retrabalhado, repensado. Não é à toa que Kristeva (2005, p. 72) afirma que “o romance polifônico é estudado como absorção do carnaval”. É no carnaval em que o discurso único, engessado, dominante, oficial e autoritário é questionado e subvertido, dando lugar a outros tantos clamores comumente silenciados, pondo fim (ainda que temporariamente) às “pretensões de significação incondicional e intemporal” e liberando “a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 1987, p. 43).

Em contraposição à polifonia, o discurso *monofônico* ou *monológico* implica uma intenção (ou tendência) ao ocultamento e silenciamento de outras vozes. É um discurso uno, enclausurado, que pressupõe um sujeito (do discurso, um narrador, etc.) concentrado em si mesmo ou em um objeto específico, incapaz ou indisposto à autorreflexão, que “assume o papel de 1 (Deus), ao qual, pelo mesmo procedimento, se submete; o diálogo imanente a todo discurso é abafado por um *interdito*, por uma censura, de modo que esse discurso se recusa a voltar-se sobre si mesmo (a *dialogar*)” (Kristeva, 2005, p. 81); traduzindo uma visão única, anunciada muitas vezes como verdade incontestável. Bakhtin (2002, p. 84) considera que, em um suposto contexto monológico, a enunciação “não pode fazer eco a outras enunciações, não pode realizar seu sentido estilístico em interação com elas, ela é obrigada a exaurir-se no seu contexto fechado”.

Para exemplificar tais conceitos em *Tudo sobre minha mãe*, podemos recorrer à personagem Lola. Construída, desde o início do filme, sob o olhar parcial de Manuela, um tratamento monológico da personagem poderia facilmente cair na tentação de retratá-la sob uma única faceta – a saber, negativa e julgadora. Diz Manuela:

Lola tem a pior parte de um homem e a pior de uma mulher. [...] Ele passava o dia com um biquíni mínimo, transando com todos os que apareciam, e fazia um escândalo se ela [*Manuela*] usasse um biquíni ou minissaia. Filho da mãe. Como se pode ser machista com aquele par de peitos! (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Quando vemos Lola no fim do filme, solitária e doente, já construímos uma série de suposições e juízos de valor – *machista, dominadora, volúvel* – acerca de suas ações e de sua personalidade através da fala de Manuela. Paulo Emílio Sales Gomes (2002, p. 110) atenta para o fato de que “há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos”. O autor cita o exemplo de *Rebecca* (1940), de Hitchcock; é também o caso de Lola, já que até a sua aparição, ao final da película, a conhecemos apenas através da concepção parcial e única de Manuela.

Desta maneira, tomamos como nosso, ao longo do filme, o discurso da protagonista, que exercerá seu poder persuasivo no momento em que Lola finalmente aparece. Entretanto, a imagem construída sobre Lola é, se não desconstruída, questionada ou relativizada nos momentos finais: num procedimento alusivo à participação afetiva de Morin, ela é humanizada, complexificada, e sobre ela recaem camadas que impedem um julgamento simplório. Ao invés de um texto que sentencia e produz significados fechados a outras leituras, há, aqui, um “processo de luta com a palavra de outrem” cuja influência “é imensa na história da formação da consciência individual. Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro” (BAKHTIN, 2002, p. 147-148). A figura de Lola, longe de ser paralisada, é transmitida de forma aberta – a contestações, a críticas e à revolta, sim; mas também ao entendimento, à compreensão e empatia. Durante o encontro no cemitério, Lola explica as razões pelas quais roubou Agrado e fugiu:

LOLA: Sempre fui excessiva... e estou muito cansada. Manuela, estou morrendo. Venha. Estou me despedindo de tudo. Roubei Agrado para pagar a viagem à Argentina. Queria ver nossa cidade pela última vez... o rio, nossa rua... e fico feliz de poder também me despedir de você. (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

O discurso de Lola sugere um aspecto da personagem até então desconhecido: contestando a acusação de Manuela, Lola mostra-se excessivamente humana em suas fraquezas e falhas e ao anunciar sua morte iminente – acontecimento inegavelmente reservado àquilo que é vivo e mutável, e não à rigidez definidora da vilania. A

personagem evoca, ainda, o sentimento de *pertencimento* que justificaria ou amenizaria suas ações: “nossa cidade”, “o rio” e “nossa rua” remontam à construção de uma *identidade* – noção sumariamente humana – que

significa aparecer: ser diferente e, por essa diferença, singular — e assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e separar. E no entanto a vulnerabilidade das identidades individuais e a precariedade da solitária construção da identidade levam os construtores da identidade a procurar cabides em que possam, em conjunto, pendurar seus medos e ansiedades (BAUMAN, 2003, p. 21).

A divisão e a separação de si própria, a construção de um eu de gênero dúbio, o caráter fugidio: em poucas palavras, Lola tece sua humanidade ao afirmar sua busca por uma almejada identidade que eternamente lhe escapa.

Como na realidade concreta, os sujeitos não são concebidos pronta, acabada e completamente: estão em um ininterrupto processo de renovação e revisão – através de si mesmos e dos outros. O texto, assim, se abre para dar espaço para que essas vozes conflitantes se exponham, dialoguem e, por fim, produzam um novo significado, anteriormente inexistente.

Podemos utilizar *A malvada* na tentativa de estabelecer um contraponto ao exemplo que acabamos de oferecer. Em seu ensaio *Cold War femme: lesbian visibility in Joseph L. Mankiewicz's All about Eve*, o crítico Robert Corber (2011) afirma como o filme possui um discurso bastante específico sobre a sexualidade e o papel social da mulher, impedindo a consideração de outros pontos de vista acerca do tema. O autor elabora a teoria de que Eve é homossexual, fato não diretamente mostrado no longa, e cita a última cena do filme para embasar sua ideia. Na cena, Eve, ao retornar para seu quarto após ser premiada como Melhor Atriz no Prêmio Sarah Siddons, encontra uma moça adormecida em uma poltrona; a jovem se apresenta como Phoebe, presidente de um fã-clube, e declara que entrou no quarto de seu ídolo para escrever uma matéria sobre ela – “como você vive, que roupas você usa, seus perfumes e livros, coisas desse tipo” (A MALVADA, 1950). Eve retruca que já está muito tarde para Phoebe voltar para casa, ao que a jovem responde que “não se importaria se não voltasse nunca mais”. A câmera enfatiza os olhares entre as moças e o caráter de submissão que Phoebe vai gradualmente assumindo em relação a Eve, espelhando a própria posição da protagonista quando ela inicialmente se uniu a Margo. Segundo Corber,

pelo fato do Código de Produção, que regulou o conteúdo dos filmes de Hollywood de 1930 a 1968 com o consentimento dos grandes estúdios, afirmar que ‘perversões sexuais ou qualquer referência a elas são proibidas’, o desejo de Eve por outras mulheres nunca pode ser mostrado claramente, mas apenas sugestionado em cenas como essa. [...] Sua performance do feminino mascara sua sexualidade “anormal” (2011, p. 28).

Para Corber, *A malvada* tem o intuito ideológico de “reincorporar Margo às instituições da heterossexualidade” ante os “perigos do lesbianismo oculto sob a feminilidade” (CORBER, 2011, p. 41) representados na figura de Eve e que assustavam as mulheres norte-americanas na época da Guerra Fria. Segundo essa interpretação há, em *A malvada*, um discurso único, que impede, no tecido fílmico, a constituição e expansão de vozes e posições divergentes. Voltaremos a tratar desse tema mais adiante.

O conceito de polifonia tem a ver, como dissemos, com a consideração da palavra do outro; uma palavra que não é neutra, mas que se configura como local de luta e constituição individual e coletiva. O silenciamento dessas vozes em textos artísticos (e não apenas neles, obviamente) é feito, em muitos casos, de forma deliberada e provoca repercussões que vão além da obra em si, evidenciando uma intenção de apagamento que tem, em muitos casos, como objetivo último uma “negação da autodeterminação política” (SHOHAT; STAM, p. 284) de acordo com os interesses dos detentores do poder do discurso.

Ambos o dialogismo e a polifonia pressupõem, assim, um sistema de linguagem e uma visão do ser humano em constante interlocução – consigo mesmos, com produções artísticas, com outros sujeitos. Entra em cena, aqui, a concepção de *alteridade*, que traz à tona a imprescindibilidade do outro: “é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro” (BARROS, 1997, p. 30).

#### **1.4 Alteridade: tratando da voz do outro**

Para nossos objetivos, nossa aproximação começará com a definição, baseada nas considerações de Carlos Alberto Faraco (2011), de que a alteridade se refere às relações de interdependência que os seres humanos estabelecem entre si. A construção de um eu puramente individual é, como vimos em Bakhtin, um mito; a ideia que se cria de si é inexoravelmente ligada à imagem que o outro constrói de mim. Nas palavras de Faraco (2011, p. 24),

na vida, cada um de nós ocupa um lugar único, isto é, um lugar irreduzível ao ocupado por qualquer outra pessoa. Desse modo, quando contemplo alguém situado fora e adiante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis jamais coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis a seu próprio olhar (a cabeça, o rosto e sua expressão), o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.

Assim, é impossível ao homem manter um isolamento completo, construir uma identidade puramente individual; mesmo que porventura alguém decidisse isolar-se fisicamente do resto do mundo, refugiando-se em uma caverna aos outros inacessível, seu esforço seria inútil: o indivíduo já carregaria em si camadas de discursos, impressões e julgamentos anteriores vindos do outro; e essas vozes fariam pesar sua influência sobre qualquer decisão, ideia ou significado que pudessem ser produzidos durante o autoexílio.

Para além da constatação da existência e da importância do outro, a noção de alteridade implica um ato empático de identificação e compreensão, através do qual eu posso me despir (ou ao menos ter uma consciência crítica) de quaisquer ideias pré-concebidas que provoquem ruído na conexão entre os sujeitos. Como afirma Charles Taylor em *A distorção objetiva das culturas*, “o momento crucial ocorre quando as diferenças do ‘outro’ podem ser percebidas não como erros ou defeitos ou ainda como produto de uma versão menor, subdesenvolvida, do que somos, mas como um desafio colocado por uma alternativa humana viável” (2002, p. 14-15).

Em seu *A conquista da América: a questão do outro*<sup>8</sup>, Tzvetan Todorov descreve três eixos que, segundo ele, formariam a base para a problemática da alteridade. Tais eixos correspondem à maneira como a relação entre o eu e o outro – que me é estranho – é construída.

No momento do contato com o outro há, inicialmente, um julgamento de valor sobre aquilo que ainda não conheço (ou sobre o qual tenho um conhecimento limitado ou deturpado): “o outro é bom ou mal, gosto dele ou não gosto dele, ou (...) me é igual ou inferior” (TODOROV, 1988, p. 158). É interessante perceber como, realizando uma

---

<sup>8</sup> Na obra, Todorov aborda a questão da alteridade sob uma perspectiva moral, utilizando como pano de fundo a descoberta e a conquista do continente americano.

intersecção entre Todorov e Bakhtin, a natureza dialógica do indivíduo fica ainda mais clara, pois tal julgamento é baseado em pré-conceitos que me foram dados a partir de discursos de *outros outros*: considerando que eu sou o primeiro elo da cadeia discursiva; e que aquele sobre o qual exerço meu julgamento é o segundo elo, pairam sobre essa ligação (que é supostamente dual) os discursos dos inúmeros *outros* – outras visões de mundo, produtos culturais, opiniões – que vão influenciar o julgamento individual. Como afirma Bakhtin (2003, p. 300), “o falante não é um Adão e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro” de outras vozes. E, mais objetivamente: o sujeito

é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema de língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Na produção artística, o julgamento influenciado pelo outro fica ainda mais acentuado: a visão que construímos de Lola parte, como vimos, das palavras de Manuela; que partem da seleção deliberada do narrador, construído através do autor (em nosso caso, Almodóvar, que além da direção assina o roteiro) – que, por sua vez, é sujeito a uma imensa produção anterior de informações, ideologias, conceitos, instituições que moldaram sua subjetividade. Posteriormente, essa imagem será contestada ou perturbada pelo discurso da própria Lola, selecionado pelo narrador, que é construído pelo autor... “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 272).

O segundo eixo de Todorov se refere à atitude que o sujeito toma após o contato inicial com o outro; à ação de aproximação ou distanciamento que se segue: “[*com relação aos*] valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença” (TODOROV, 1988, p. 158). Entra em vigor, no mecanismo da alteridade, a posição que os sujeitos ocupam na relação discursiva, que é essencial para a compreensão do mecanismo dialógico.

Bakhtin desenvolve os conceitos de *tato* e *entonação* na intenção de compreender como as posições dos sujeitos interferem na construção do diálogo. O *tato* tem a ver com o jogo social estabelecido entre os interlocutores, com os significados

mais ou menos implícitos produzidos pelo “poder” que cada um detém; ele “é determinado pelo conjunto de relações sociais dos sujeitos falantes, por seus horizontes ideológicos e pelas situações concretas da conversa” (STAM, 1992, p. 62). A entonação, por sua vez, seria posterior e consequência do tato, e se aproxima da definição do segundo eixo de Todorov: “é por intermédio da entonação que o sujeito falante estabelece contato com seu ouvinte inteiramente social, serve de barômetro para alterações na atmosfera social” (STAM, 1992, p. 63).

Tanto o tato quanto a entonação são mecanismos valiosos para a análise fílmica, conforme Stam. Segundo o autor (1992), eles podem ser encarados de forma literal, referindo-se aos diálogos entre os personagens, diegéticos, no interior de um filme; ou de forma figurativa, quando utilizados sob a ótica do “diálogo metafórico” que o filme estabelece com o espectador (o processo de recepção, em outras palavras). Acreditamos que esses dois processos enriquecem a abordagem de Todorov sobre alteridade.



**Figura 2:** Manuela encontra a mãe de Lola pela primeira vez.

É interessante notar, em *Tudo sobre minha mãe*, que a relação entre a mãe de Rosa e Manuela é estabelecida, desde o princípio, por uma série de gestos e trocas verbais que revelam como a posição social dos interlocutores rege a interação discursiva e, conseqüentemente, influencia na forma como o sujeito se põe em relação ao outro. Logo no primeiro encontro, quando a mãe da freira acredita que Manuela é uma prostituta, a hesitação e o desejo de distanciamento da senhora ficam claros antes mesmo que elas possam trocar qualquer palavra (fig. 2), através do olhar que sugere “a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores” (STAM, 1992, p. 63). Instantes depois, quando a mãe de Rosa insiste em recusar Manuela como cozinheira e

fica a sós com a filha, ela exclama: “como se atreve a trazer uma prostituta para casa?”, ao que Rosa responde “não é fácil achar empregados para vocês”. “Sim, mas uma *puta?*” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1990), retruca a mulher mais velha com revolta, numa exibição clara de como a entonação traduz relações sociais e discursivas: “um dos meios de expressão da relação emocionalmente valorativa do falante com o objeto da sua fala é a entonação expressiva que soa nitidamente na execução oral” (BAKHTIN, 2003, p. 290).

Tato e entonação mantêm, dessa forma, estreitas conexões com a alteridade; o desenvolvimento de empatia é condicionado à imagem que se tem do interlocutor, de suas opiniões, de sua posição social. É, pois,

nessa dimensão que se situa a alteridade, sobre o lugar que a figura do outro ocupa no processo interativo. Ou seja, o outro aparece ao mesmo tempo como figura e como fundo na relação com a palavra, como construtor do sujeito, ao mesmo tempo em que construído por ele, numa relação de mútua constituição (MAGALHÃES; OLIVEIRA, 2011, p. 106).

A problemática das relações com o outro envolve ainda o conhecimento (ou desconhecimento) da identidade da pessoa estranha: “conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores” (TODOROV, 1988, p. 158).

Resumindo, por razões práticas, o terceiro eixo de Todorov na expressão *peçoalidade* (o grau de intimidade que eu tenho com o outro no momento do contato) podemos identificar como tal questão exerce sua influência sobre os relacionamentos interpessoais em outro filme de Almodóvar. *A pele que habito* (2011) levanta discussões sobre gênero, feminilidade compulsória e o papel do corpo na construção da identidade humana. Na trama, um famoso cirurgião plástico interpretado por Antonio Banderas é obcecado em desenvolver uma pele altamente resistente após sua esposa ter morrido em um incêndio. Quando sua única filha se mata, traumatizada após um estupro, o médico utiliza o estuprador como cobaia para criar a pele.

Quando o cirurgião captura Vicente (Jan Cornet), o rapaz que estuprou sua filha, inicialmente o mantém cativo em uma masmorra. Posteriormente, Vicente passa por uma cirurgia não-consensual de readequação sexual e é transferido para um quarto, onde vira objeto da admiração e do desejo doentios do personagem de Banderas.

A questão da identidade é, aqui, crucial para o tipo de conexão estabelecida entre as personagens na narrativa. No momento do sequestro, o médico nada conhece de Vicente; para ele, o rapaz é apenas o estuprador que levou sua filha à morte. À medida que Vicente ganha as características físicas de uma mulher e se transforma em Vera (Elena Anaya) e o médico passa a conhecê-la melhor, entrevistando-a e observando-a com frequência, um outro tipo de relacionamento surge: ainda criminoso e doentio, mas sem o ódio (por parte do médico) inicialmente nutrido. A personalidade possibilita, neste caso, não o aparecimento da alteridade – é impossível e insano falar tal coisa num contexto em que um indivíduo mantém o outro cativo –; mas reflete a ideia de Todorov de que o grau de conhecimento acerca da identidade do outro tem importância tácita sobre o vínculo que daí surgirá. O próprio autor (1988, p. 158) alerta para o fato de que “o conhecimento não implica o amor, nem o inverso; e nenhum dos dois implica, ou é implicado, pela identificação com o outro. Conquistar, amar e conhecer são comportamentos autônomos e, de certo modo, elementares”.

Os três eixos de Todorov nos ajudam a entrever os mecanismos e as motivações que condicionam o tratamento da palavra do outro. No que se refere ao nosso estudo, especificamente, essas considerações são importantes na busca por respostas – ou, pelo menos, esclarecimentos – para questões como: de que forma os discursos das personagens mulheres é (re)tratado em *Tudo sobre minha mãe?*; como esse discurso dialoga com as representações femininas na peça *Bodas de sangue*, de Federico Garcia Lorca, por exemplo?; como a recepção crítica percebe (ou não) essas relações? Tais questionamentos revelam, a nosso ver, uma tentativa de compreender como a narrativa cinematográfica, longe de uma inocuidade despreziosa, toma posições mais ou menos claras em relação ao outro – a outros personagens, a outras obras, a outras realidades que não as hegemônicas.

Levar em conta essa teia dialógica e polifônica, entremeada pelo problema da alteridade, que envolve os produtos culturais, significa perceber os jogos de poder intrínsecos à própria circulação e atribuição de significados dos textos. Como provoca Stam (1992, p. 66):

como o cinema dominante trata o discurso do outro? Como o cinema, dominado pelo homem, trata o discurso da mulher? A maneira como as pessoas tratam o discurso do outro, especialmente o daqueles que se encontram em posição de relativa impotência, revela atitudes em relação à circulação de palavras alheias típicas de culturas inteiras.

Postas em diálogo, assim, as ideias de Todorov sobre alteridade e de Bakhtin sobre dialogismo possibilitam uma análise mais enriquecedora e abrangente de nosso objeto. Como afirmam Denise Bussoletti e Susana Molon (2010, p. 84), “as representações da alteridade não servem apenas à integração do Outro como um estranho, mas também à transformação daquilo que nos é familiar”. A dicotomia entre estranho e familiar é, conforme afirmamos, essencial para compreender o jogo dialógico que ocorre em *Tudo sobre minha mãe* – tanto no âmbito interno do filme, nas relações diegéticas construídas entre as personagens, quanto com as obras que participam desse diálogo num nível mais abrangente, como *A malvada* e *Um bonde chamado Desejo*. De que forma a voz do outro é tratada nas diferentes narrativas? E como, nestes mesmos termos, considerando que “o acúmulo de conhecimento e o repertório de cada um se transformam em dispositivos de troca” (BARBOSA, 2017, p. 30), o texto de Almodóvar dialoga com e ressignifica as produções anteriores?

As reflexões sobre dialogismo e polifonia nos levam a um próximo passo de nosso trabalho, em que nos deteremos sobre os estudos de recepção crítica. Nada mais natural: os processos recepcionais, afinal, são partes do elo dialógico de que fala Bakhtin, e englobá-los em nosso estudo possibilita uma visão ainda mais abrangente dos discursos produzidos acerca do nosso objeto e das maneiras pelas quais eles se inserem na conversação da qual *Tudo sobre minha mãe* faz parte.

### **1.5 Recepção crítica**

Antonio Candido, ao discorrer sobre os fatores que tornam uma obra literária estética e socialmente relevante, elenca duas visões aparentemente opostas sobre a questão: na primeira, a obra deve ser avaliada por sua capacidade de retratar determinado aspecto da realidade, levando em consideração aspectos sociais externos a ela; a segunda visão, por sua vez, afirma que a matéria primeira do produto artístico é representada por aspectos formais que lhe são intrínsecos e que lhe conferem uma peculiaridade independente de qualquer condicionamento social. O autor vai argumentar (1980, p. 5-6) que

a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. [...] Sabemos ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, mas como

elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

A obra se torna completa em seu significado a partir do momento em que se relaciona com a teia social que a cerca, ganhando novos, distintos e mais complexos significados a cada nova leitura.

Karlheinz Stierle, em *Que significa a recepção dos textos ficcionais?*, ensaio para o livro *A literatura e o leitor*, define a recepção como “cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas” (1979, p. 135). Essas reações são importantes: ao promoverem um processo reflexivo no indivíduo, (des)construindo conceitos e ideologias, levam à posterior discussão de ideias, à troca de palavras, que tem potencial transformador sobre a sociedade, inserindo-se no fluxo dialógico e polifônico em torno do discurso artístico, do qual tratamos no último capítulo. Daí surge a importância de considerar os processos de recepção atuantes sobre qualquer obra – principalmente em face da produção e consumo de massa que caracteriza a indústria cultural atual.

Apesar de tal constatação, é notável que parte dos estudos de cinema têm uma tradição histórica de focar apenas o objeto fílmico em sua análise – fato apontado por autores como Fernando Mascarello (2006) e Gomes (2005) –, não abordando as instâncias recepcionais que recebem, processam e agem sobre o produto – e é justamente uma de tais instâncias, a crítica jornalística cinematográfica, sobre o qual recai o interesse de nosso trabalho. Mascarello (2006, p. 75) afirma que os estudos de recepção cinematográfica começam disseminar-se a partir dos anos 1980, quando surge o conceito da ‘audiência ativa’ e “passa-se a examinar a relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, historicizadas, contemplando-se a diversidade encontrada, extratextualmente, nos momentos da produção e da recepção”.

Tomando como gancho a definição de Stierle, parece ser seguro inferir que as atividades recepcionais se configuram como mais um “sujeito” inserido na cadeia dialógica que cerca o enunciado fílmico. Tomando o caso de *Tudo sobre minha mãe*: o filme representa um enunciado específico, que dialoga com outros enunciados, como *Bodas de Sangue*; são ambos “sujeitos em diálogo”. Aqui, entra em jogo mais um elemento que complexifica e acrescenta camadas à teia de respostas, reflexões, refrações e negações que cerca qualquer discurso. Bakhtin (2003, p. 301, grifo nosso)

afirma que “o enunciado se constrói levando em conta as *atitudes responsivas*, em prol das quais ele, em essência, é criado. O papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande”.

Os variados processos de recepção, assim, acrescentam sentidos, apontam contradições, possibilitam outras leituras, reforçam e renegam os olhares que emanam da obra e os que são construídos sobre ela. Um diálogo, conforme a concepção bakhtiniana, não é uma simples via de mão dupla; ele pressupõe uma existência infinita de conexões, de vozes anteriores, de considerações mediadas pela posição social e ideológica de cada falante. É nesse contexto que a recepção se insere na construção de sentido acerca de uma obra artística, pois

a obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura (BAKHTIN, 2003, p. 279).

Os estudos de recepção abrangem, portanto, o sistema de resposta da sociedade sobre determinado produto midiático ou obra artística; no caso do cinema, considera, como afirma Regina Gomes, que “a experiência de se assistir a um filme só pode efetivamente ser considerada levando-se em conta a conexão interativa entre espectador e obra, ou seja, com base no seu aspecto comunicativo-receptivo” (2005, p. 1141). Um filme – ou um livro, ou uma música – não existe num universo monológico e isolado. Dialógico por natureza, por sua própria construção interna, ele comunica, produz sentidos, é – como todo discurso – carregado de ideologias; ao mesmo tempo em que está constantemente sujeito à ação do público, dos críticos, dos estudiosos que o ressignificam.

### **1.5.1 Em diálogo não há passividade: o sistema de resposta social e a espectadorialidade**

Em seu *A sociedade enfrenta sua mídia*, José Luiz Braga vai desenvolver reflexões essenciais para nosso trabalho acerca do processo recepcional de produtos culturais, sistematizando o conceito que identificamos em Stierle. Braga desconstrói o

tão conhecido sistema (ensinado frequentemente nas faculdades de Jornalismo), que envolve os processos de produção e recepção cultural. O autor (2006, p. 28) afirma a existência de um terceiro sistema, denominado *sistema de resposta social*, que vai agir sobre o produto após o contato inicial com as massas:

os produtos não são simplesmente ‘consumidos’ (no sentido de ‘usados e gastos’). Pelo contrário, as proposições ‘circulam’, evidentemente trabalhadas, tensionadas, manipuladas, reinseridas nos contextos mais diversos. O jornal pode virar papel de embrulho e lixo, no dia seguinte, mas as informações e estímulos continuam a circular. O sistema de circulação interacional é essa movimentação social dos sentidos e dos estímulos produzidos inicialmente pela mídia.

Ou, como diz Bakhtin (2003, p. 301): “desde o início o falante aguarda a resposta deles [*dos outros*], espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo enunciado se construísse ao encontro dessa resposta”.

O sistema de resposta social dispõe de vários dispositivos para exercer sua atividade de resposta, reflexão e crítica da mídia: Braga (2006) cita cineclubes, revistas, fóruns de debates e, naturalmente, a crítica jornalística – cujas peculiaridades serão abordadas mais adiante – como formas que a sociedade possui de refletir sobre os produtos que lhe são oferecidos pela indústria cultural. Tais dispositivos correspondem, se postos lado a lado com as ideias de Bakhtin, aos atores sociais que participam do diálogo com a obra, à aglomeração de “seguidores e continuadores” que não apenas consomem, mas agem ativamente sobre aquilo que recebem: esses dispositivos, segundo Braga, ou destinatários, conforme Bakhtin, referem-se a um

participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas de algum campo especial da comunicação cultural, pode ser um público mais ou menos diferenciado, um povo, os contemporâneos, os correligionários, os adversários e inimigos, o subordinado, o chefe, um inferior, um superior, uma pessoa íntima, um estranho, etc.; ele também pode ser um outro totalmente indefinido, não concretizado (BAKHTIN, 2003, p. 301).

Dissemos acima que os processos recepcionais são muitos – e distintos entre si. Ao assistir um filme, o espectador utiliza suas vivências e bases culturais construídas socialmente na interação com a obra, o que Jesus Martín-Barbero (2009) chama de

*mediações*. Nas palavras de Braga (2006, p. 36), o conceito “ênfatiza os aportes pré e extramediáticos e está na base de toda uma tendência dos estudos de recepção”.

É justamente por causa da presença dessas particularidades nos âmbitos individual e sociocultural que a recepção de uma obra não pode ser realizada universalmente: os diversos e distintos espaços e sujeitos recepcionais devem ser levados em consideração, na medida em que, tomando por exemplo o caso do cinema, “os modos de leitura e as interpretações filmicas podem, portanto, diferir ou convergir no trânsito do filme de um espaço de recepção a outro, de uma comunidade de espectadores a outra” (BAMBA, 2013, p. 34).

Antes de nos debruçarmos com mais cuidado sobre a crítica cinematográfica de jornal, área da recepção crítica que compõe nosso objeto, vejamos rapidamente como o sistema de resposta social se dá nos mais diversos espaços recepcionais, estejam eles integrados a grandes grupos midiáticos que controlam a maior parte do fluxo de informações ou não; e envolvendo vozes que podem ir do crítico especializado ao fã de cinema sem qualquer formação específica na área.

Podemos tomar como exemplo o Filmow, uma rede social na qual os usuários compartilham informações, impressões e resenhas sobre os filmes que assistem. Os filmes são cadastrados pelos próprios usuários e, a partir de então, ficam sujeitos à avaliação por estrelas e por comentários. Os usuários podem conversar entre si e trocar opiniões sobre as obras ou atores e diretores específicos.

A nosso ver, o *site* configura-se como um espaço de democratização da opinião, de possibilidade de participação ativa nos sentidos construídos sobre determinada obra. Se, em certa ótica, o espectador estava anteriormente situado em uma posição de “dupla passividade” (ante o filme e a crítica), esse esquema obsoleto dá lugar a um processo recepcional no qual “o espectador de cinema se torna um novo tipo de experto, no qual não se opõem, mas se conjugam, a atividade crítica e o prazer artístico” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 84). A recepção crítica se torna, assim, mais próxima do ideal dialógico bakhtiniano: ao invés de vozes de autoridade únicas, últimas, irrepreensíveis e incontestáveis (do diretor, do crítico especializado), vemos proliferar, aqui, uma multiplicidade de visões, argumentos e contra-argumentos vindos da “base” da cadeia recepcional. Essa polifonia, como vimos, termina por enriquecer a obra, atribuindo-lhe

novos significados estéticos e sociais, minando interpretações cristalizadas e refletindo a voz dos que não tinham, antes, o direito ao discurso<sup>9</sup>.

Na página de *Tudo sobre minha mãe* no Filmow, o usuário “André Palmeira” comenta, por exemplo:

um filme marcado por mulheres interessantíssimas (destaque para Antonia San Juan como a trans Alegre). Tragédia e comédia unidas de forma sábia, apesar de marcado por tristezas, o filme é uma ode à vida. As referências a clássicos como "*Um bonde chamado Desejo*" e "*A malvada*" só tornam o filme ainda mais charmoso e interessante. [sic]<sup>10</sup>

Os espectadores podem apontar para questões que escaparam à maioria das críticas jornalísticas que analisamos, como a inclusão de uma personagem transexual numa situação de protagonismo em um filme de grande alcance. Apesar de curtos, os comentários deixados no Filmow configuram-se como elementos de recepção válidos e passíveis de análise enquanto “lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos *usos* que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de *diversas competências culturais*” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 292, segundo grifo nosso). Nesse caso em particular, revela uma preocupação externa, social, retirada da economia interna da obra, numa “interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleos de elaboração estética” (CANDIDO, 1980, p. 14).

O usuário “Daniel Fernando”, por sua vez, ao criticar a estrutura narrativa frenética do filme e o uso de coincidências como frequente motor dos eventos, afirma que não há, em *Tudo sobre minha mãe*,

um fluxo que justifique as ações dos personagens, feito na base de coincidências corriqueiras do cotidiano. Almodóvar grita no seu ouvido: “Goste desse personagem, ele tem uma vida bem trágica. E fala frases profundas enquanto fita o nada com um olhar distante”. Mas não consegue dramatizar com qualidade. Empilha as situações, faz um mosaico cheio de temas com apelo dramático, mas sem algo que os conecte e lhes dê um significado maior.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Há que se ter em mente, apesar disso, que os próprios meios de democratização do discurso impõem uma série de obstáculos ao seu acesso. O único contexto perfeitamente polifônico, revolucionário e acessível é, talvez, o carnaval, como o autor elabora em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

<sup>10</sup> Fonte: <https://filmow.com/tudo-sobre-minha-mae-t6367/>.

<sup>11</sup> Fonte: <https://filmow.com/tudo-sobre-minha-mae-t6367/>.

Verificamos, no comentário, uma preocupação maior com elementos referentes aos esquemas internos do filme, aos mecanismos formais e estéticos como o roteiro e a montagem. A recepção do espectador comum (o *espectador-crítico*) ou de uma comunidade de espectadores<sup>12</sup> – fenômeno referido por Bamba (2013) como *espectatorialidade* –, conquanto não seja o objeto direto de nosso trabalho, enriquece os estudos fílmicos e de recepção e deve ser, ao nosso ver, mais profundamente estudada e incorporada nas pesquisas sobre cinema e narrativas cinematográficas. Afinal, “como o próprio cinema, a recepção passou a ser definida como prática de consumo, de apropriação, de leitura e interpretação pelos agentes sociais e pelas comunidades eles próprios historicamente determinados” (BAMBA, 2013, p. 49).

Em *A interação do texto com o leitor*, Wolfgang Iser procura delinear as bases que sustentam a relação texto/leitor. Ao compará-las com as relações bilaterais existentes entre os seres humanos, o autor pondera que existem diferenças essenciais entre as duas situações – na relação entre indivíduos, por exemplo, o fator face a face possibilita um certo nível de certeza alcançado por meio de questionamentos e ponderações, o que não pode ocorrer na dinâmica texto/leitor (ISER, 1979). Apesar disso, o que aproxima as duas situações é o fato de que, quando entro em contato com o outro, não é possível saber, inicialmente, o que ele pensa sobre mim; “a interação diádica produz a negatividade da experiência – a inapreensibilidade de como reciprocamente nos experimentamos” (ISER, 1979, p. 87). É justamente essa impossibilidade de conhecer a experiência do outro que nos leva à interpretação, que vai preenchendo os *espaços vazios* à medida que a interação verbal se desenrola. Para Iser, esse jogo entre *desconhecimento-interpretação-preenchimento dos espaços* também dita suas regras na relação entre leitor e texto – especialmente no texto ficcional. Toda série ficcional deixa, ao longo de seu discurso, espaços vazios, omissões propositais ou não, que “nos estimulam a fechar pela interpretação o vazio resultante” (ISER, 1989, p. 87).

Para Iser, o sucesso da comunicabilidade entre texto e leitor se dá quando o ato de preencher as omissões, de interpretar, leva à quebra de paradigmas por parte do leitor, à consideração de representações possibilitadas pelo horizonte do texto:

---

<sup>12</sup> Bamba tece comentários sobre a importância e o papel desempenhado por esse tipo de espectador na indústria e mesmo na circulação alternativa de filmes. Segundo o autor (2013, p. 56), “a cinefilia e a crítica funcionam também como formas de mediação entre os espectadores ordinários e os filmes. Como o cinéfilo-crítico (ou o crítico-cinéfilo) é obrigado a justificar e comunicar seu prazer, ele cria um primeiro filtro entre os filmes e sua recepção no espaço público”.

o leitor precisa abandonar ou reajustar suas representações, sendo corrigidas as representações mobilizadas, surge um horizonte de referências para a situação. Esta ganha perfil à medida que o leitor é capaz de corrigir suas próprias representações. Pois só assim ele poderá experimentar algo que não se encontra dentro do seu horizonte (ISER, 1979, p. 102-193).

Podemos verificar, nas considerações de Iser, que o texto “determina” um espaço pré-determinado para o leitor, controla o relacionamento que se estabelece; “os vazios regulam a atividade de representação do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto” (ISER, 1979, p. 91). Podemos aplicar a ideia de lugares vazios à leitura de *Tudo sobre minha mãe*; falamos anteriormente de como Lola é construída, durante boa parte do filme, através de palavras, pelo olhar de Manuela. Essa não-presença da personagem no texto nos leva, como assinalamos, a desenhar um horizonte de representações possíveis: Lola não é confiável, é traiçoeira, etc. Tais representações são, apesar disso, desafiadas pelo próprio texto quando a personagem nos é finalmente apresentada, o que retira o leitor/espectador de sua posição de conforto e o obriga a considerar representações distintas. O processo recepional se dá, assim através de uma dinâmica dialógica jamais estática, jamais imutável; mas numa constante renegociação de significados.

### 1.5.2 A crítica cinematográfica jornalística

A crítica cinematográfica jornalística – que é, além de *Tudo sobre minha mãe*, objeto de nosso estudo – está inserida nesse sistema de resposta social, no qual a informação não termina em si mesma, mas que provoca uma circulação de interações e reflexões posteriores à sua publicação – um diálogo, no sentido bakhtiniano. Sobre a crítica jornalística em particular, Luiz Mousinho (2012, p. 122) destaca que

uma investigação em torno da recepção do cinema (e do audiovisual) deve estar atenta à importância de reflexões da crítica jornalística, por sua inquietação e envolvimento nas discussões acerca da pregnância estética de várias filmografias e sua capacidade de contextualização no debate contemporâneo.

A crítica cinematográfica jornalística pode ser considerada um gênero textual com características próprias. Braga (2006, p. 209) destaca que esse tipo de produção “comporta características básicas em torno das quais as produções específicas variam

em maior ou menor grau”. A crítica ocupa, além disso, uma posição peculiar no sistema de resposta social, na medida em que situa-se num meio termo entre o polo da produção e o polo da recepção: como por si mesma já é uma *forma de resposta* ao filme, ajuda na construção do debate social em torno dele com um *feedback* direto; ao mesmo tempo, fornece as bases para uma outra resposta, a do leitor da crítica, que a usa, com maior ou menor intensidade, como subsídio para formulação de suas próprias opiniões, reflexões e interpretações. Em *A imagem e a sua interpretação*, Martine Joly (2002, p. 12) trata da questão ao se voltar para esses textos que acompanham as obras audiovisuais e que “ao mesmo tempo em que nos falam das obras preparam sutilmente a sua recepção, estabelecendo estratos sedimentares como substrato da nossa própria abordagem futura dessas obras”.

A crítica jornalística distingue-se de outros tipos de críticas, como a ensaística, a acadêmica ou dos diversos fenômenos de espetatorialidade, como as críticas realizadas independentemente (em portais como o Filmow ou em *blogs* pessoais na internet, por exemplo). No momento em que está inserida em um jornal (ou portal jornalístico na internet), deve levar em conta “linha editorial, público e estratégias já determinadas”; assim, “o crítico se vê entre suas visões e opiniões acerca do que deve ser a crítica de cinema e as concepções daquela publicação” (BARRETO, 2005, p. 71).

Braga vai detalhar mais sucintamente os fatores que distinguem a crítica jornalística dos outros tipos de textos críticos. Segundo ele (2006, p. 48), na crítica jornalística geralmente há, considerando-se as variações,

uma ênfase de proposições de gosto pessoal afirmado como “verdade”, interpretações “de autoridade”, trabalhos de julgamento em termos de “bom/mau” e ainda uma concentração no esforço de “indicar x contraindicar”, ou seja, de fazer seleções como um serviço “pronto” para o leitor.

Segundo o autor, o pressuposto básico da crítica é a *atualidade*: os textos são produzidos de acordo com agenda de estreias ou exhibições de filmes no cinema, na televisão, em festivais, etc. Com isso, boa parte das críticas fica diretamente atrelada ao consumo, considerando que o cinema está inserido em um mecanismo de indústria. Barreto (2005, p. 36), discorre sobre essa tríade crítica-atualidade-consumo:

a relação deixa, em muitos casos, de ser a de instrução e passa a ser a de uma orientação para o consumo. Isso se reflete em publicações que

visam determinados públicos com diferentes contatos com o cinema e diferentes preferências, mostrando a fragmentação e a pluralização do mercado atual.

Textualmente, a crítica se caracteriza inicialmente por *contar o filme*: “é preciso oferecer ao leitor alguns elementos mínimos e substância do objeto para que ele saiba do que se trata. Como o objeto é essencialmente narrativo, essa substância é extraída na forma do contar” (BRAGA, 2006, p. 211). O autor ressalta, apesar disso, “que a ocasião (no débito textual da crítica), o ritmo, a intensidade, o grau de detalhamento e as táticas do contar variam grandemente” (2006, p. 212). Através do contar, elementos da estrutura fílmica, além da narrativa, começam a ser elencados ao leitor: detalhes da fotografia, iluminação, ritmo cinematográfico, o tempo do filme; a trilha sonora, efeitos visuais, a montagem – todos os aspectos formais da obra podem passar sob a análise do crítico. Escrevendo para a *Folha de Londrina*, Luiz Carlos Merten (1999), por exemplo, “conta” sua versão do nosso objeto:

*[Tudo sobre minha mãe]* começa como a história de um rapaz que vive indagando da mãe sobre a figura do pai. O rapaz tem fixação numa atriz de teatro que interpreta Blanche Dubois em "Um Bonde Chamado Desejo", de Tennessee Williams. Numa noite de chuva, a noite de seu aniversário, o rapaz, tentando conseguir o autógrafa da diva, morre atropelado. Não é tirar a graça revelar esses detalhes. Eles acontecem logo nos primeiros cinco, dez minutos. Morto o rapaz, sua mãe parte numa viagem em busca do pai. Surpresa: ele é um travesti. De Madri a Barcelona, a mãe liga-se à estrela de teatro.

Braga destaca também *os elementos extrafílmicos* que podem estar incluídos no texto: são dados e curiosidades da produção – “uma espécie de coleção de dados sobre a pré-história do filme” (2006, p. 213) – e referências aos principais atores e atrizes da obra; referências a outros filmes do mesmo diretor ou de diretores diferentes com as quais o filme analisado se relaciona, sob o olhar do crítico, de uma ou outra forma; e detalhes sobre a carreira do filme (quantidade de prêmios ganhos até o momento, participação em festivais, recepção de críticas anteriores, etc.). Barreto (2005, p. 43) acrescenta que a distinção entre elementos fílmicos e extrafílmicos “não está no filme ou na experiência, mas no recorte e na análise, que podem privilegiar a forma como cada aspecto é construído e está encarnado no filme ou pode se utilizar dele para apontar para fora do filme”. Reinaldo Glioche (2011), do portal *Claquete Cultural*, escolheu destacar a fortuna de prêmios conquistados por *Tudo sobre minha mãe*:

o Oscar de melhor filme estrangeiro salta à vista. Mas *Tudo sobre minha mãe* também recebeu o prêmio de direção em Cannes, os Bafta de melhor filme estrangeiro e direção, os prêmios de filme, direção e atriz no European Film Awards, o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, entre outras premiações de sindicatos e associações de críticos.

Essa parte informativa do texto coexiste com e serve de sustentação para as *apreciações do crítico* – que, na medida em que representam o sentido atribuído pelo texto crítico à obra fílmica, receberão especial atenção em nossa análise posterior. Algumas críticas podem priorizar o caráter informativo; outras podem destacar as apreciações de forma mais generosa. Há um certo consenso, entretanto, de que boa parte das críticas jornalísticas produzidas atualmente se baseiam, talvez em demasia, do *gostar* do crítico, deixando de lado uma análise mais objetiva e embasada da obra: “a apreciação da crítica jornalística tem muito de ‘impressionístico’. Em grande parte, o julgamento pode ser relacionado ao gosto do crítico” (BRAGA, 2006, p. 214). É importante ressaltar que tal caráter “impressionista” não é necessariamente negativo; é impossível (e indesejável), afinal, utilizar uma abordagem completamente objetiva na análise de uma obra artística. Mas o crítico de jornal, na medida que é (espera-se) “alguém com gosto apurado pela frequência diversificada da cinematografia”, também deve ser, portanto, “capaz de refletir sobre as próprias impressões” (BRAGA, 2006, p. 214).

Disso pode-se dizer que outorga-se, ao crítico, uma posição de certa superioridade em relação ao leitor; a crítica, como afirma Joly (2002, p. 13), tem certo poder “condicionante” que determinaria as posições futuras:

este condicionamento surge nos textos que acompanham as obras visuais e audiovisuais, que as cotejam e alimentam, numa interação contínua, repetitiva até, entre a informação, a avaliação e a imaginação, e que se desenvolve tanto através dos escritos jornalísticos quanto literários.

Entretanto, essa posição de superioridade do crítico não necessariamente será “assumida” no texto, que pode adotar uma posição igualitária em relação ao leitor (BARRETO, 2005). Ao escrever seu texto, o crítico jornalístico já concebe uma imagem do público que o consumirá, pois

cada publicação e cada crítica por ela veiculada remetem a um público específico, sendo possível conceber a possibilidade de divergência entre ele e os leitores construídos e interpelados. Assim, ao escrever, o crítico não imagina e constrói, sozinho, o seu leitor, mas se insere em um processo maior, direcionado pelas publicações e pelo mercado, e que é reinterpretado, questionado ou reforçado em cada texto. (BARRETO, 2005, p. 55-56).

Essa atribuição ao crítico de um maior conhecimento teórico em relação ao cinema pode ser relacionada ao conceito de *competência recepcional* do leitor perante uma obra, apontado por Raquel Barreto (2005) e presente em Stierle. Segundo o autor (1979, p. 140) “depende da competência recepcional do leitor, até que ponto ele consegue resgatar, na economia de seus conceitos, a intenção de direção, objetivada no próprio texto”.

Supõe-se, a partir disso, indo ao encontro do que afirma Braga, que o crítico possua maior competência recepcional em comparação com o leitor da crítica; que ele é capaz de capturar nuances que poderiam passar despercebidas ao leigo e de estruturar mais satisfatoriamente suas ideias num todo coeso, teoricamente embasado. É essa estruturação que corresponde ao *trabalho interno* de Stierle:

assim como o trabalho interno nunca funciona sem o acúmulo de experiências recepcionais básicas, assim também as próprias experiências básicas estão sempre abertas para a complementação, ampliação e aprofundamento. O conhecimento metódico, científico, no que concerne ao essencial, não se opõe à compreensão primeira. Ele apenas é coroado de êxito quando pode ser *incluído na própria experiência estética inicial, ampliando-a, assegurando-a ou problematizando-a* (1979, p. 178, grifo nosso).

Dessa forma, em sua relação com o leitor, a crítica reveste-se de uma “autoridade”, de um *saber* sobre o assunto, utilizando uma linguagem compartilhada com o público de cinema. Apesar disso, nos parece errôneo, ingênuo e redutor afirmar que a crítica é uma autoridade máxima que dita o que é bom e o que é ruim para o leitor:

o bom usuário do cinema (e das críticas) faz mais do que falar sobre filmes com essa linguagem culturalmente compartilhada: fala sobre os filmes *e sobre a crítica*. Pode assim cotejar suas próprias opiniões com as deste ou daquele crítico, com as indicações desta ou daquela publicação (BRAGA, 2006, p. 219).

É importante ressaltar a presença do discurso do leitor no processo recepcional; a própria natureza da crítica jornalística, que procuramos traçar neste momento, parece,

à primeira vista, contrariar o princípio dialógico bakhtiniano e o sistema de resposta social ao reproduzir uma *voz de autoridade*, como diz Stierle, que ofereceria uma leitura única e monocrática. Entretanto, como aponta Braga, a recepção envolve também os comentários proferidos acerca das críticas; longe de silenciarem ante a competência do crítico, o que resultaria num ambiente discursivo monofônico e hierarquizado, os diferentes atores recepcionais agem sobre os próprios discursos, questionando-os e negando a existência de uma voz que se sobressaia às demais de forma definitiva. O texto crítico

não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc. (*os diferentes gêneros discursivos pressupõem diferentes diretrizes de objetivos, projetos de discursos dos falantes ou escreventes*) (BAKHTIN, 2003, p. 272, grifo nosso).

Retornamos, desta forma, aos elos da comunicação discursiva de que fala Bakhtin; a crítica cinematográfica de jornal é apenas mais uma peça nessa cadeia dialógica e, apesar de sua comprovada competência, não deve ser encarada como valorativamente superior às demais instâncias recepcionais, mas sim como um *gênero textual distinto*.

## 1.6 Escolhas e seleção: à guisa de metodologia

No que se refere ao aspecto metodológico de seleção das críticas para composição do *corpus* de estudo, adotamos as considerações de Braga (2006), as quais abordamos de forma geral acima, e Joly para delimitar os textos de interesse. Acerca da crítica jornalística de cinema, Joly (2002, p. 28) acredita que

a crítica de cinema tem já pelo menos três funções principais: informar, avaliar, promover. Informação e promoção são decisivas para a crítica jornalística dos diários e dos semanários. A avaliação, que permite de um modo mais preciso a expressão do sentido crítico, está ligada à atividade analítica. [...] Encontramos com maior facilidade a parte avaliativa e analítica nas revistas especializadas (mensários) e a parte informativa e promocional nos diários.

Embora tais distinções didáticas sobre as funções da crítica sejam, na prática, mais obscuras e menos definidas do que pode sugerir a teoria, nosso escopo de seleção

dos textos críticos levou em conta os fatores de avaliação, informação e promoção indicados pela autora – considerando, ainda, os novos espaços de discussão surgidos com o desenvolvimento tecnológico, principalmente no meio digital – blogs, fóruns de discussão e comentários, versões online de veículos tradicionais: são todos espaços produtivos à crítica cinematográfica.

Com isso, aliado ao que já foi delineado por Braga (2006), acreditamos termos construído um *corpus* composto realmente pelo que pode ser considerado *crítica jornalística de cinema*, ainda que revisões conceituais e a força de uma ciência sempre em evolução possam, em dado momento, descaracterizar a produção aqui destacada como tal.

Mas, para nossa proposta atual, cremos que nossa escolha evita a inclusão de produções de cunho mais acadêmico ou outras representações do fenômeno da espectadorialidade – que, conquanto configurem uma profícua área de pesquisa e sejam inclusive utilizados por nós em diversos momentos ao longo do texto como fortuna crítica, não estão no foco de nossos objetivos para o presente trabalho.

Dentre as críticas jornalísticas selecionadas, escolhemos um total de sete textos nacionais, considerando a parca quantidade de estudos no Brasil que abordem recepção crítica e, mais especificamente, que abordem recepção crítica no âmbito nacional. Fernando Mascarello (2005, p. 145) trata da importância de se discutir a produção crítica brasileira, num movimento que busque compreender "o debate crítico no Brasil como um campo discursivo instituído na esfera pública por uma série de agentes (cineastas, críticos, acadêmicos, jornalistas etc.)". Esperamos, pois, somar a voz dos críticos brasileiros ao jogo de sentidos produzidos por *Tudo sobre minha mãe* e pelas ligações que a obra estabelece com outros textos.

Isso posto, notamos que o nosso corpus crítico é formado por sete textos que compõem, junto com o filme, nosso objeto geral de análise: uma da revista especializada *Contracampo*, do jornalista e crítico de cinema Ruy Gardnier; uma crítica do jornal paranaense *Gazeta do Povo*, escrita pelo jornalista, professor e crítico da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) Paulo Camargo; um texto do jornal *Folha de Londrina*, escrito pelo jornalista e crítico Luiz Carlos Merten; e quatro textos dos portais jornalísticos de cinema e cultura *Cinema com rapadura*, escrito pela crítica e jornalista Amanda Pontes; *Cineplayers*, escrito pelo editor de cinema Rodrigo Cunha; *Cine Repórter*, do crítico, professor universitário e jornalista Rodrigo Carreiro; e *Claquete cultural*, do jornalista e crítico Reinaldo Glioche. Os textos foram publicados

entre os anos de 1999 – quando do lançamento de *Tudo sobre minha mãe* – e 2013, abarcando, assim, a recepção imediata ao filme e o amadurecimento crítico ao longo de uma década.

Desde já, é importante destacar que o principal enfoque dos textos críticos tem a ver com a presença do gênero melodramático no filme de Almodóvar, então “ouviremos” essas vozes críticas mais frequentemente quando estivermos tratando do gênero. Entretanto, procuraremos dialogar com a crítica jornalística durante todo o percurso analítico; e reservaremos uma seção em específico para analisar mais objetivamente os papéis desempenhados pelos textos críticos na recepção do filme.

O percurso que traçamos até o momento, delineando conceitos como dialogismo, polifonia e alteridade, e estabelecendo os critérios definidores da recepção e da crítica jornalística de cinema, teve como intenção fornecer o embasamento teórico necessário para o estudo, por fim, de *Tudo sobre minha mãe* e das críticas selecionadas. É importante ressaltar que teorias, abordagens ou autores que porventura não tenham sido mencionados nesta primeira parte do trabalho poderão ser utilizadas se provocadas pela leitura do objeto.

Antes de passarmos à análise propriamente dita, entretanto, cremos ser necessária uma breve revisão da filmografia de Pedro Almodóvar e da fortuna crítica e acadêmica que lhe foi dispensada nos últimos anos.

**- CAPÍTULO 2 -**  
**ESTÉTICA E FORTUNA CRÍTICA DE PEDRO ALMODÓVAR;**  
**CONSIDERAÇÕES SOBRE O MELODRAMA**

Neste capítulo, temos a intenção de vislumbrar, em termos gerais, a trajetória de Pedro Almodóvar enquanto cineasta, considerando o conjunto de sua obra como representativo de suas perquirições estéticas e temáticas e, portanto, relevante para nosso estudo. Incluímos, além disso, considerações sobre o contexto de produção de algumas obras e trechos da fortuna crítica acadêmica e jornalística (ao contrário da posição que adotamos com relação ao *corpus* crítico de *Tudo sobre minha mãe*, acrescentamos, neste capítulo, críticas produzidas fora do Brasil) acerca do trabalho do diretor, na esperança de lançar uma luz, ainda que breve, sobre a maneira como a academia e a crítica de cinema perceberam (e modificaram essa percepção) de Almodóvar ao longo dos anos.

Em seguida, traçamos um panorama das características gerais e do contexto histórico do gênero melodrama – que, a nosso ver, é outra “instância” com a qual o filme aqui estudado mantém intenso diálogo, o que justifica sua importância para nosso trabalho.

### **2.1 Cinema de desejos e moralidades**

As primeiras experiências de Almodóvar no cinema foram curtas-metragens gravados em super-oito, na cidade de Madri, a partir de 1970, nos poucos momentos em que ele não estava trabalhando em uma companhia telefônica. Em *Conversas com Almodóvar* (2008), de Frederic Strauss, o diretor conta como muitos desses curtas começaram a ser exibidos em festivais *underground* na capital espanhola e em Barcelona. Seu primeiro longa-metragem foi *Foda-me... foda-me... foda-me, Tim* (1978), também filmado em super-oito.

Entretanto, é *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980) o filme considerado como o início da carreira cinematográfica do diretor. Baseado em uma fotonovela escrita pelo próprio Almodóvar, o longa foi filmado em 16 milímetros com

atores da companhia teatral Los Goliardos<sup>13</sup>, com os quais o diretor trabalhava na época, e financiado com doações de amigos do elenco e da equipe técnica (que era composta, em sua totalidade, por voluntários); devido a esses fatores, a filmagem se estendeu por mais de um ano e meio.

É por isso também que o filme apresenta um caráter essencialmente amador, desprezado das convenções cinematográficas – fato que não passou despercebido à crítica jornalística, quando a obra foi relançada na cena *mainstream* americana em 1992, momento em que Almodóvar já gozava de sucesso e reconhecimento no meio internacional após o lançamento de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987). Escrevendo para o *The Washington Post* à época, Desson Howe (1992) sentenciou: “[*Pepi, Luci, Bom*] é de má qualidade e amadorístico, um trabalho estudantil de um iniciante que adora chocar”.

*Labirinto de paixões* (1982), história de uma ninfomaníaca que se apaixona por um príncipe persa homossexual, deu continuidade à estética e à temática iniciadas em *Pepi, Luci, Bom*: “o proposital mau gosto das estéticas *kitsch* (vulgarização da arte e deturpação do tradicional) e *camp* (postura afetada, teatral e afeminada) surgem em todo seu esplendor, chegando a dar uma aura *trash* à película” (MÁRIO ABBADE, 2011, p. 60). *Pepi, Luci, Bom* e *Labirinto de paixões* são as obras almodovarianas mais emblemáticas de um movimento de contracultura que surgiu em Madri na década de 1970: a *Movida Madrileña*, que assomou num contexto de (re)efervescência político-cultural após a ditadura e morte de Francisco Franco<sup>14</sup>. Falando da importância histórica de *Pepi, Luci, Bom* no contexto da *Movida*, Bernadette Lyra (2001, p. 54) destaca:

---

<sup>13</sup> O nome do grupo teatral é baseado nos goliardos da Idade Média, clérigos egressos universitários pobres que não prosseguiram com seus estudos por falta de recursos e, por isso, não se encaixavam na rígida estrutura social da época medieval. Em troca de dinheiro, os goliardos se apresentavam nas tavernas e nas ruas, declamando poemas muitas vezes eróticos, libertinos e anticlericais. Como afirma Gesuína Leclerc, os goliardos “são errantes, representantes típicos de uma época em que o desenvolvimento demográfico, o despertar do comércio e a construção das cidades lançam nas estradas [...] os deslocados, audaciosos e infelizes, que excluídos das estruturas estabelecidas representam o maior escândalo para os espíritos tradicionais” (2005, p. 265).

<sup>14</sup> Francisco Franco (1892-1975) foi um ditador espanhol que governou o país sob um regime fascista entre os anos de 1939 e 1975. João Hidalgo constrói um panorama do nascimento da *movida*, afirmando que ela se deu não apenas em Madri, mas em vários centros urbanos espanhóis, em resposta ao franquismo. Diretamente influenciada pela *pop art* disseminada nos EUA nos anos 1960 por nomes como Andy Warhol, a *Movida* moldou o comportamento e a linguagem dos jovens, a literatura, a pintura, o cinema, o teatro, a moda, etc. “*La Movida* marca o renascimento cultural depois de quase quatro décadas de um panorama limitado, fechado em si mesmo, [...]. Foi uma explosão de cor, de liberdade e irreverência, em um país que saía de uma época dura para ingressar na modernidade” (HIDALGO, 2009, p. 166).

é um filme de virada. Aparece no instante certo, com aguda e rara percepção de oportunidade. Surge em um tempo em que o cinema espanhol está no limiar do esgotamento de uma tradição, já beirando a acomodação e a mesmice. Trata-se de um registro ficcional, quase que a performance de um documento idealizado, sobre as andanças e mudanças promovidas por certos grupos de jovens comprometidos com uma cena artística, cada vez mais pop em sua emergência escandalizante aos olhos de segmentos conservadores da sociedade.

Ainda inseridos no contexto da Movida, os filmes seguintes do diretor, *Maus hábitos* (1983) e *Que fiz eu para merecer isto?* (1984) começam a receber, da crítica jornalística, o reconhecimento negado aos dois primeiros longas. *Que fiz eu para merecer isto?* apresenta pela primeira vez de forma clara considerações sobre questões de pobreza e classe social no cinema de Almodóvar. O filme é centrado em Gloria, personagem de Carmen Maura, uma mãe que vê sua vida desmoronando pouco a pouco sob o peso do cotidiano, do tédio, da indiferença do resto da família, das tarefas domésticas e da falta de dinheiro. O apartamento abarrotado, pequeno, anormalmente sem cor para os padrões de Almodóvar e claustrofóbico serve como representação das grades que aprisionam Gloria em sua própria vida, como o diretor aludiu em entrevista a Frederic Strauss: “esse aspecto pálido é o reflexo da feiura da vida da personagem de Carmen Maura. [...] *Que fiz eu para merecer isto?* é o único de meus filmes em que tudo o que se vê decorre de uma atenção naturalista, e é, sem dúvida alguma, meu filme mais social” (STRAUSS, 2008, p. 73).

*Matador* (1985) nos parece o primeiro filme em que Almodóvar vai analisar mais profundamente as nuances psicológicas do desejo sexual, com a inversão dos papéis do masculino e do feminino e a personificação da heterossexualidade (no casal Diego Montes, vivido por Nacho Martínez, e María Cardenal, interpretada por Assumpta Serna) e homossexualidade (imbricada em Ángel Jiménez, personagem de Antonio Banderas). A temática volta a ser explorada em *A lei do desejo* (1986), primeiro filme produzido pela El Deseo, produtora fundada por Almodóvar e seu irmão Agustín – e também o primeiro filme do diretor em que uma relação homossexual entre dois homens, entre os personagens Pablo (Eusebio Poncela) e Antonio (Antonio Banderas), é colocada no centro da trama, o que provocou dificuldades na produção da época, como afirmou o diretor em entrevista:

já não há censura oficial na Espanha, mas é evidente que há uma censura econômica e moral, e pude senti-la com *A lei do desejo*. Este é um filme-chave na minha carreira. Recebi muitos prêmios na Espanha

pelos meus filmes, mas por este, nenhum. Não digo que se deve reconhecer o valor de um filme pelo número de prêmios que ele obteve, mas às vezes o silêncio é muito eloquente. O tema do filme causava mal-estar aos integrantes da comissão de apoio ao argumento (STRAUSS, 2008, p. 87).

Seu filme seguinte, *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, foi a obra que colocou Almodóvar no cenário cinematográfico internacional. História de uma mulher devastada após ser deixada pelo amante, em *Mulheres* estabelecem-se mais claramente do que nunca as características que mais tardes seriam consideradas símbolos estéticos e temáticos do cinema de Almodóvar: o uso de cores fortes, as personagens femininas resilientes, a alusão ao melodrama: “os elementos de humor, melodrama e histeria são todos combinados de forma efetiva [...]. A paleta de cores quente, dominada pelo vermelho e pelo rosa, acentua o ritmo acelerado dos eventos dos créditos iniciais às cenas finais” (EMMANUEL LEVY, 2010).

Após *Mulheres* seguiu-se *Áta-me!* (1989), comédia sobre Ricky, um jovem interpretado por Antonio Banderas, que sequestra uma atriz viciada em drogas – Marina, vivida por Victoria Abril – ao sair de um hospital psiquiátrico. O argumento do filme é antecipado em um filme dentro do filme, indicativo precoce da autorreflexividade no cinema do espanhol: na primeira vez que Ricky encontra Marina, ela está filmando uma cena de *O fantasma da meia-noite*, em que está prestes a ser raptada por uma figura masculina mascarada. A personagem interpretada por Marina espera pelo seu “salvador” e até anseia por isso:

O MONSTRO: não vim para despedir-me de você, e sim para levá-la comigo.

MARINA: para onde me levará?

O MONSTRO: para um lugar calmo, onde possamos ser felizes.

MARINA: não. Primeiro tire a máscara e mostre-me o rosto.

O MONSTRO: não tenho cara.

MARINA: algo deve ter. Se vai me levar junto, é melhor que me acostume (ALMODÓVAR, 1989).

A cena antecipa o desejo da própria Marina: mais tarde, ao ser sequestrada, ela vai cedendo a Ricky aos poucos, sendo-lhe conivente e começando a compreender seus sentimentos, numa alegoria para qualquer relacionamento “padrão”: a priori, a resistência de um e a insistência do outro, até o momento da consolidação do amor e formação da família, mostrada nos minutos finais; “o clima do filme muda: eles passam a ser um casal amoroso, o que, no entanto, não o desobriga a amarrá-la quando sai para

roubar um carro a fim de que fujam. E é ela quem pede: ‘áta-me!’” (COUTINHO, 2011, p. 99).

*De salto alto* (1991) mistura aspectos de *thriller* policial com o melodrama ao tratar da relação entre Becky del Páramo (Marisa Paredes), uma famosa cantora, e sua filha Rebeca (Victoria Abril), em meio a um assassinato. Boa parte da crítica jornalística desaprovou *De salto alto* por sua mistura de gêneros: “apesar de ser enquadrado como um mistério envolvendo um assassinato, o filme é essencialmente um melodrama sobre a rivalidade entre mãe e filha” (LEVY, 2011); em crítica para o *The New York Times*, Janet Maslin (1991) afirma que “o assassinato e o subsequente conflito entre mãe e filha oferecem ao filme o que seria, sob circunstâncias mais convencionais, uma trama envolvente”.

Crítica a uma sociedade (à época) cada vez mais presa ao voyeurismo da televisão, o filme seguinte do diretor, *Kika* (1993) traz uma estética eminentemente *kitsch*<sup>15</sup> – presente, na verdade, em toda a carreira do diretor, mas mais acentuadamente no que ficou estabelecida como sua ‘primeira fase’, que vai até *Kika*: “santos católicos, melodrama, grandes paixões, personagens de *cartoons* e contos de fadas e objetos corriqueiros do consumo popular povoam os cenários almodovarianos não deixando ocultar o lado ‘pop’ e, acima de tudo, *kitsch* do diretor” (BELTRÃO, WAECHTER, 2008, p. 41).

*A flor do meu segredo* (1995) marca o início do que muitos costumam chamar a ‘fase madura’ de Almodóvar: aos olhos dos críticos, seus filmes tornam-se mais sóbrios, medidos, controlados – mas o fato é que o diretor não abandona a extravagância, as cores e a subversão que lhe são características:

até esse momento, poderíamos esperar uma comédia debochada de Almodóvar, com os contornos da histeria feminina exacerbados, como em seus filmes mais antigos. No entanto, *A flor do meu segredo*, de 1995, marca uma virada na obra do diretor. Quem desabrocha é um autor sensível que desnuda a história de uma mulher e de outras ao seu redor que vivem em meio a paixões e às limitações impostas pela condição feminina (RIBEIRO, 2011, p. 124).

---

<sup>15</sup> Abraham Moles (2001) traça um cenário histórico do desenvolvimento do *kitsch*, definindo-o como um “movimento permanente no interior da arte, na relação entre o original e o banal. O *kitsch* é a aceitação social do prazer pela comunhão secreta com um ‘mau gosto’ repousante e moderado” (p. 28). Aplicado ao fazer artístico, “é uma mistura divertida de vários elementos, geralmente com o único propósito de ornamentação. Sobrepõe materiais, estilos artísticos, cores e estampas de uma forma harmônica e irreverente. [...] É a ideia do *so-bad-it’s-good*” (BELTRÃO, WAECHTER, 2008, p. 36).

Além de *Tudo sobre minha mãe*, o filme dialoga com *Lei do desejo* e *Abraços partidos* (2009) ao apresentar uma protagonista solitária e deslocada em luta com sua criação artística. A escritora Leocadia Macias (Marisa Paredes) compartilha também características da dubladora Glória, de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*: ambas são deixadas de lado por seus amantes, relegadas ao segundo plano, e flutuam, um tanto perdidas, na trama que as cerca, antes de tomar novamente o controle da situação; sua jornada consiste em descobrir que podem continuar seguindo sua vida sem o apoio da figura masculina como suporte.

Até o momento, a filmografia de Almodóvar se concentrava em personagens mulheres ou com aspectos de feminilidade determinantes, extrapolando e transgredindo os próprios conceitos de masculinidade e feminilidade. É fato que as mulheres (e os homens) de Almodóvar são constantemente invertidos ou mesclados em suas “funções” sociais e sexuais, nos quais há “uma entropia do masculino e do feminino, com as características de um e de outro permutando-se anarquicamente sobre as personagens. A transição de um ao outro se dá, na inconformidade da ordem estabelecida, em qualquer direção orientada pelo desejo” (ANDRÉA MELO, 1996, p. 297). Apesar disso, eram sempre as mulheres que moviam a ação, e a diegese constrói-se em torno de uma figura do sexo feminino.

Uma ruptura nesse padrão veio com *Carne trêmula* (1998), com dois protagonistas homens e masculinizados – Victor Plaza (Liberto Rabal), um jovem interessado em uma prostituta, e o policial David (Javier Bardem) – assumindo o centro da história e conduzindo a narrativa, como o próprio diretor reconheceu: “as personagens masculinas têm aqui uma capacidade de ação, uma autonomia moral, que nos meus filmes anteriores caracterizavam acima de tudo as mulheres” (STRAUSS, 2008, p. 199).

Após *Tudo sobre minha mãe*, *Fale com ela* (2002) e *Má educação* (2004) retomam, em parte, o protagonismo das personagens masculinas visto em *Carne trêmula*. O primeiro conta a história de um enfermeiro, Benigno Martín (Javier Cámara) que cuida de uma paciente em coma, Alicia Roncero (Leonor Watling), e pela qual era apaixonado desde antes o acidente que a imobilizou. Em paralelo à história de Benigno e Alicia, acompanhamos a relação do jornalista Marco Zuluaga (Darío Grandinetti) e da toureira Lydia Gonzáles (Rosário Flores), que também entra em coma ao ser atingida por um touro.

*Má educação* utiliza uma narrativa não-linear, numerosas analepses<sup>16</sup> e a presença de elementos metaficcionais, com a encenação de um filme dentro do filme, para contar o relacionamento amoroso entre o cineasta Enrique Goded (Fele Martínez) e Ignacio (Francisco Boira), com a personagem de Gael García Bernal, Ángel Andrade, servindo de elo entre os dois.

Ambos os filmes lidam com relações proibidas, uma vez que Benigno é moralmente impedido de concretizar seu amor por Alicia, que não passa de um corpo inerte, incapaz de manifestar qualquer juízo acerca de suas vontades; e que a atração nutrida mutuamente por Enrique e Ignacio é condenada pelo ambiente religioso em que estão encarcerados, ao mesmo tempo que Ignacio é vítima dos abusos pedófilos de um dos padres da escola católica em que eles estudam. O inacessível, o proibido e o condenável são, assim, as forças que dirigem o desejo das três personagens (e do padre).



**Figura 3:** imagem masculina diminuta ante a mulher em filme dentro do filme de *Fale com ela*.

A religião também adquire papel preponderante nas duas obras: mais claramente em *Má educação*, em que assume a faceta de uma força castradora, hipócrita por natureza, cujos agentes manipulam e destroem as relações daqueles que deveriam proteger para atingir seus próprios fins e satisfazer seus desejos perversos. A face mais sutil (mas talvez não menos prejudicial) do sentimento religioso aparece também em *Fale com ela*, na dedicação semelhante à fé que Benigno dedica à figura casta e sacralizada de Alicia. O corpo feminino ganha ares sagrados, “em rituais que celebram o corpo” (FILHO, 2011, p. 144), acentuados no filme dentro do filme *El amante*

<sup>16</sup> *Flashback*; “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (LOPES; REIS, 1988, p. 230). Em conjunto com as prolepses ou *flashforwards*, “movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (p. 283), constituem as *anacronias* narrativas.

*minguante*, no qual um homem minúsculo venera a vulva de sua mulher e finalmente enterra-se nela, num movimento cíclico em oposição (ou complementaridade?) ao parto (fig.3).

Almodóvar faz o espectador refletir sobre o modo como os nossos desejos e os papéis sociais que assumimos são determinados (ou não) por imperativos afetivos e psicológicos ligados a experiências de formação. [...] Fez um filme sobre a paixão, que independe do contexto de repressão ou liberdade em que se movem os personagens (TRIGO, 2011, p. 152).

Luciano Trigo escreveu o trecho em ensaio sobre *Má educação*, mas cremos que, proporções à parte, ele também possa se aplicar a *Fale com ela*.

*Volver* (2006) conta a história de Raimunda (Penélope Cruz). O marido de Raimunda e padrasto da filha dela, Paco (Antonio de la Torre) tenta estuprar a garota; a jovem, então, o mata com uma faca. Raimunda ajuda a filha e esconde o corpo do homem em um refrigerador, ao mesmo tempo que sua mãe aparentemente retorna dos mortos. O filme, cuja premissa, como destacamos, está presente em *A flor do meu segredo*, marcou o que muitos críticos chamaram do retorno do diretor ao “cinema de mulheres”. Em crítica para a revista *Contracampo*, Ruy Gardnier (2006) destacou:

temos, claro, a confraria das mulheres, que não víamos em plena potência desde *Tudo Sobre Minha Mãe*: mortos os homens, elas precisam se reconciliar com um passado nebuloso e cheio de mistérios, até refazerem uma partilha dos destinos e das atribuições de culpa em busca de um novo equilíbrio.

A próxima obra do diretor, *Abraços partidos*, retoma o personagem central criador que passa por momentos de crise já visto em outros filmes do diretor e por nós já mencionado. Aqui, Almodóvar, em contraste com a posição que assume na maioria dos seus filmes, se distancia da narrativa fílmica para falar sobre o cinema, num exercício metalinguístico mais frio, calculado e temperado que se configura como “uma ode ao olhar, tanto o que se captura através da lente cinematográfica quanto o que se escapa ao olho humano” (FERREIRA, 2011, p. 167).

Seguiu-se *A pele que habito* (2011), que marca o retorno de Antonio Banderas desde *Áta-me!* e retoma discussões sobre gênero, feminilidade compulsória e o papel do corpo na construção da personalidade humana – questões já trabalhadas em maior ou menor grau em filmes como *A lei do desejo*, *De salto alto*, *Tudo sobre minha mãe* e *Má*

*educação*. Muitos críticos apontaram o fato deste ser o primeiro filme de Almodóvar com traços do horror, apesar de continuar apresentando as características melodramáticas que marcam o cinema do diretor. Peter Bradshaw (2011), escrevendo para o inglês *The Guardian*, disse que “[*A pele que habito*] é um suspense verdadeiramente macabro e um melodrama assustador envolvido em uma trama bizarra; é uma comédia de terror sobre o corpo que apenas Almodóvar saberia ou desejaria criar”.

*Os amantes passageiros* (2013), comédia que retoma, ao menos em parte, o estilo anárquico visto em *Pepi, Luci, Bom, Labirintos de paixões* e *Kika*, conta a história de um grupo de passageiros durante um voo e teve uma recepção semelhante às obras iniciais do diretor: André Miranda (2013), para *O Globo*, escreveu que *Amantes* não possui uma linha narrativa, se assemelhando a “uma série de esquetes”; Roberto Guerra (2013), para o portal *Cineclick*, classificou o filme como “um Almodóvar menor, uma comédia pontuada aqui e ali por alguns momentos engraçados, mas que parece sem rumo assim como boa parte de seus personagens”. Guerra e Jonathan Holland, da revista americana *Variety*, entretanto, perceberam uma relação entre o fato da classe econômica ser sedada no filme e a situação econômica da Espanha: “envereda para a crítica social, mostrando uma classe econômica populosa e sedada na parte de trás do avião enquanto a elite participa de uma orgia na classe executiva” (GUERRA, 2013); “uma ótima metáfora para a forma como a Espanha utiliza a política e a mídia para aplacar a população” (HOLLAND, 2013).

Por fim, *Julieta* (2016) é o último filme dirigido por Almodóvar até o momento. A obra adapta três contos da escritora canadense Alice Munro e acompanha três fases da vida da protagonista Julieta: sua relação amorosa com o pescador Xoan; o período depressivo após a morte do marido e a posterior fuga da filha, Antía.

Procuramos, neste panorama que construímos em torno do cinema de Almodóvar, elencar os principais temas e filiações narrativas e estéticas do diretor, apontando, pontualmente, fragmentos da recepção crítica acadêmica e jornalística que lhe foram reservadas ao longo dos últimos 33 anos, na expectativa de familiarizar o leitor, ainda que superficialmente, com a obra e a recepção de Almodóvar. É necessário destacar que todos os seus filmes permitem extensas análises e estudos, e os interessados irão encontrar vários trabalhos já realizados na tentativa de compreender e destrinchar a obra almodovariana.

## 2.2 Maniqueísmo, moral e lágrimas: o melodrama clássico

Estudiosos do gênero como Jean-Marie Thomasseau (2005) e Peter Brooks (1995) situam a origem do melodrama na França pós-Revolução do final do século XVIII. Os autores argumentam que o gênero teria surgido como resposta a um período em que todo o antigo código moral e ético da sociedade, tudo o que representava o poder e a autoridade, foi destruído e renovado:

as origens do melodrama podem ser alocadas no contexto da Revolução Francesa e suas consequências. [...] [*Ele se desenvolve*] no momento que, simbólica e realmente, marca a liquidação do Sagrado tradicional e as instituições que o representam (Igreja e Monarquia), a destruição do mito do cristianismo, a dissolução de uma sociedade hierarquicamente coesa; e a invalidação das formas literárias – tragédia, comédia de costumes – que dependem de tal sociedade. O melodrama não representa uma ‘regressão’ da tragédia, mas uma resposta à perda da visão trágica. Ele surge em um mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética foram violentamente questionados – mas onde a propagação da verdade e da ética, sua instauração na vida cotidiana, é de uma preocupação diária, imediata, política (BROOKS, 1995, p. 14-15).

Para Ismail Xavier, o gênero representa a construção e a solidificação de um norte moral que foi perdido após a Revolução:

flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família (2003, p. 91).

O melodrama surge em um momento em que todas as classes sociais passam por uma transformação: as classes populares começam a se interessar e desejar espetáculos teatrais que as representem, destacando sua virtude oprimida; a burguesia se vê satisfeita na medida que o gênero refere-se à honra da propriedade privada como sagrada, inviolável, e reage aos excessos de formas teatrais mais radicais; a aristocracia, por sua vez, vê no melodrama o reconhecimento da hierarquia social e o estabelecimento do poder; como afirma Thomasseau, “a ética melodramática realiza, com efeito, neste momento, os desejos de toda a camada da população” (2005, p. 14).

O gênero deve muitas de suas características à pantomima, “forma de alto teor farsesco, sempre reforçada em seu caráter de ação mimética, alternava canções e diálogos, silenciosos ou não” (CAMARGO, 2006, p. 3). A pantomima apresentava personagens simples, que interpretavam a partir de mímicas; inicialmente silenciosas e totalmente acompanhadas por música, a pantomima aos poucos foi apresentando diálogos mais elaborados, e geralmente sua história girava em torno da perseguição e reconhecimento das personagens. Brooks (2005) afirma que o surgimento da pantomima foi relegado aos teatros secundários, já que os grandes teatros parisienses da época, como o Opéra e o Theatre-Français, possuíam os direitos de exibição das tragédias clássicas e das novas produções.

O primeiro espetáculo reconhecidamente rotulado como melodrama<sup>17</sup> pelos estudiosos da área é a peça *Coelina ou l'Éfant du mystère*<sup>18</sup> (1800) (*Coelina ou a criança do mistério*), de Charles Gilbert de Pixérécourt, considerado o ‘pai’ do gênero. Thomasseau (2005) destaca que *Coelina* é o primeiro trabalho a reunir todas as características do melodrama clássico.

Através da influência da pantomima, o melodrama clássico utilizava a música como suporte para os efeitos dramáticos. Brooks (1995, p. 11-12) delinea em traços gerais as principais características da produção melodramática:

forte sentimentalismo; polarização e esquematização moral; situações, ações e sensações extremas; presença de um vilão evidente; perseguição do bem e recompensa final à virtude; expressionismo extravagante; tramas obscuras, suspense, presença de peripécias de tirar o fôlego.

O sentimentalismo é presente principalmente na figura de uma vítima perseguida, geralmente mulher ou criança, pura, casta e passiva, que é jogada às maquinações do Mal e sofre por toda a história até o seu final redentor. A vítima sofre, chora, exclama suas dores, mas nunca deixa de esbanjar a crença de que sua virtude a ajudará a vencer as dificuldades que lhe são contínua e seguidamente impostas: “sua função dramática é essencialmente fazer frente às situações terríveis que suscitam um

---

<sup>17</sup> O drama teatral *L'esclavage des Noirs ou l'heureux naufrage* (1792) (*A escravidão dos Negros ou o feliz naufrágio*), de Olympe de Goudes, deve ser lembrada, entretanto, como uma das primeiras obras a reunir praticamente todas as características do melodrama.

<sup>18</sup> Thomasseau (2005) cita dramas anteriores a *Coelina* que já apresentavam uma ou mais características marcantes do melodrama, como *La Forêt périlleuse* (1797) (*A floresta perigosa*), de Loaisel de Tréogat; *C'est le Diable ou la Bohémienne* (1797) (*Ela é o diabo, ou a cigana*), de Jean Cuvelier; e *Rosa ou l'Hermitage du torrente* (1800) (*Rosa, ou o Hermitério das Torrentes*), de Pixérécourt.

suspense patético” (THOMASSEAU, 2005, p. 42), numa estrutura narrativa que reproduzia a moralidade cristã de penitência e superação dos sofrimentos.

Paralelamente, o melodrama frequentemente faz uso de situações extremas (e até inverossímeis) para colocar essa virtude à prova. São planos diabólicos, desastres naturais, armadilhas do acaso e a inocência enganada que se sucedem na lista de acontecimentos que Brooks (1995, p. 25) denomina *hiperbólicos*:

o confronto e as peripécias são manipulados de forma a tornar possível uma homenagem notória e espetacular à virtude, uma demonstração de seu poder e efeito; a linguagem recorre continuamente a hipérbolos e antíteses grandiosas para explicar e esclarecer as maravilhas de tal virtude.

E, mais tarde: “a linguagem se torna intensa e diversa; o tempo é escorçado; a experiência se torna mais extrema” (1995, p. 126).

A narrativa melodramática frequentemente utiliza a coincidência nessa sucessão de incidentes: “a realidade é sempre uma maquinação, uma verdadeira trama que liga todos os fatos em uma constante armadilha” (BROOKS, 1995, p. 145). A vida estaria, assim, submetida ao poder do Destino, da Providência – e é essa força sobrenatural que vem em prol da vítima injustiçada, no momento mesmo em que tudo já parecia perdido. Em oposição maniqueísta ao protagonista perseguido há a figura do vilão, que é deliberadamente má, ardilosa e inescrupulosa, “a ativa negação [*da pureza*]” que “traí e desfaz a ordem moral” (BROOKS, 1995, p. 33). Veremos, no capítulo 3, como os instrumentos melodramáticos do sentimentalismo, da linguagem hiperbólica, da coincidência e a presença ou não de traços do vilão melodramático clássico estão adaptados e inseridos em *Tudo sobre minha mãe* e como eles são percebidos pela crítica jornalística.

Nessa polarização entre Bem e Mal – e talvez por causa dela – as personagens são convertidas em *tipos*, representativos de *valores morais* do melodrama e não de *individualidades*: as protagonistas, vítimas, ingênuas e virtuosas, em geral encarnam “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade [...] juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência” (THOMASSEAU, 2005, p. 48). Por isso, carece-lhes uma profundidade psicológica, uma explicação racional de suas motivações; mesmo os vilões são reduzidos “a poucos traços sucintos que sinalizam sua posição” (BROOKS, 1995, p. 33).

Essas características gerais que expusemos do melodrama clássico foram, ao longo do tempo, alteradas e adaptadas em outras correntes melodramáticas – no melodrama romântico, que ganhou força a partir da segunda metade do século XIX, por exemplo, um tom de revolta social domina as peças, e os heróis passam a morrer nas histórias; os relacionamentos passionais substituem o tradicional casamento burguês; o adultério faz-se presente, etc. (THOMASSEAU, 2005). Entretanto, funções básicas determinadas a partir do melodrama clássico – o sentimentalismo, a hipérbole da linguagem e das situações, o maniqueísmo, a influência do Destino – continuam presentes em boa parte das releituras do gênero.

É importante destacar que, desde o seu surgimento como gênero teatral no início do século XIX, o melodrama provocou uma cisão entre a opinião pública e a opinião dos críticos:

enquanto as salas oficiais se esvaziavam e a multidão se espremia nas bilheterias do Ambigu, ou da Porte de Saint Martin, os críticos, pouco perspicazes em sua maior parte, tiveram uma reação de defesa e desprezo por aquele gênero que transtornava tantos hábitos estéticos e no qual eles viam pouca originalidade (THOMASSEAU, 2005, p. 16).

O gênero, assim, ganhou status pejorativo desde suas origens – impressão essa que perdurou em sua passagem para outras artes, como a literatura (onde influenciou os romances de folhetim<sup>19</sup>) e o próprio cinema. Silvia Oroz destaca como a visão negativa associada ao gênero permanece até os dias de hoje: sua interpretação

foi caracterizada por uma análise valorativa dos padrões estéticos do século XIX, sem que fosse considerada sua relação com o público nem a revolução que significou o surgimento da novela de folhetim. A exclusão de tais elementos foi a determinante do repúdio e do preconceito com que o gênero foi visto ao longo de suas mutações históricas” (1999, p. 17).

No cinema, aspectos melodramáticos estão presentes desde sua origem: nos filmes mudos, o expressionismo característico do gênero era necessário para compensar a ausência da oralidade. Os sentimentos e emoções precisavam ser exacerbados, criando personagens tipicamente melodramáticos (BROOKS, 1995).

---

<sup>19</sup> Na França do século XIX, “os romances-folhetins ocupavam um lugar estabelecido nos jornais – o pé da página – espaço destinado a publicações diversas que abordassem temas literários e de entretenimento. Ali, publicavam-se desde crônicas, críticas, peças de teatro e livros recentemente lançados, até piadas, charadas e receitas de cozinha”. Com o tempo, os folhetins saíram dos rodapés e passaram a ser veiculados em cadernos próprios (SALES, 2007, p. 45).

No cinema contemporâneo<sup>20</sup>, o melodrama ganhou representação em cineastas como Rainer Fassbinder e Douglas Sirk, este famoso pelos ‘melodramas domésticos’ americanos dos anos 1950. Vemos, em grande parte de seus filmes, elementos que aludem ao melodrama clássico. A presença de um vilão bem definido pode ser verificada em, por exemplo, *Palavras ao vento* (1956). No filme, a personagem Marylee Hadley, vivida por Dorothy Malone, tudo faz para jogar o irmão contra sua própria esposa, Lucy Moore, interpretada por Lauren Bacall (aqui o símbolo de pureza injustiçada), e convencê-lo de que ela o traiu com o seu melhor amigo. Marylee se redime apenas nos minutos finais do filme, após a morte trágica do irmão.

Em *Desejo atroz* (1953), há o conflito entre duas realidades, dois códigos morais distintos personificados na família da protagonista, Naomi Murdoch (vivida por Barbara Stanwyck) e no personagem Dutch Heineman (Lyle Bettger), antigo amante de Naomi. Paixão e amor, aventura e segurança se opõem à revelia de Naomi, que acaba escolhendo a família em detrimento de Dutch e da vida agitada que tinha em Nova Iorque. É válido destacar que os filmes de Sirk – e a produção melodramática atual em geral – não reproduzem o maniqueísmo ingênuo intrínseco às produções teatrais do melodrama clássico, já revelando uma ruptura com os códigos mais tradicionais do gênero; há, por exemplo, imbuído em suas narrativas, críticas à moral burguesa (que podem ser percebidas em filmes como *Tudo o que o céu permite*, de 1955) que tipicamente definia os costumes de suas histórias.

Em Almodóvar, a vinculação com o melodrama nos parece ainda mais complexa e transgressora, seguindo uma tendência – hegemônica na produção artística nos dias de hoje<sup>21</sup> – de rompimento com as leis mais clássicas e fundamentais do gênero. O próprio diretor já comentou sobre como reconfigura as facetas do gênero ao declarar que “não respeito as regras do melodrama” (STRAUSS, 2008, p. 226). Procuraremos explorar de forma mais aprofundada a representação melodramática em *Tudo sobre minha mãe* e a forma como ela é enxergada pela crítica no capítulo seguinte.

---

<sup>20</sup> Seria desejável aqui, em condições ideais, considerações sobre a relação do melodrama com o cinema brasileiro, que se torna patente em filmes como *O Ébrio* (1946), *Pixote: a lei do mais fraco* (1980) e *Central do Brasil* (1997). As limitações de espaço, tempo e conhecimentos, entretanto, impedem-nos de maiores elucidações. Considerações sobre o tema podem ser apreciadas em *O olhar e a cena* (2003), de Ismail Xavier, e na dissertação *Marginalidade e melodrama no cinema brasileiro* (2015), de Rafael Fernandes de Freitas.

<sup>21</sup> As telenovelas poderiam representar, particularidades à parte, uma exceção a essa tendência. A obra *Telenovela: internacionalização e interculturalidade* (2004), de Maria Vassallo de Lopes, pode ajudar os interessados a compreender a relação entre o melodrama e a telenovela.

Estabelecida a base teórica que sustentará nossas considerações e delineada uma trajetória crítico-temática do diretor e do melodrama, podemos passar, enfim, à análise do dialogismo em *Tudo sobre minha mãe* e sua recepção crítica.

**- CAPÍTULO 3 -**  
**CONSTRUINDO-SE ATRAVÉS DO OUTRO: DIÁLOGOS A PARTIR DE**  
***TUDO SOBRE MINHA MÃE***

Como afirmamos em nossa introdução, podemos identificar em *Tudo sobre minha mãe* a presença de outros textos artísticos – filmes, livros, pinturas – que, a nosso ver, contribuem para a produção de significados do filme. Compreendemos que essas “citações”, “conexões” ou “menções” vão além de uma mera homenagem inócua e despreziosa feita por Almodóvar a outros autores e se configuram como elementos narrativos tão relevantes quanto, por exemplo, as personagens do filme.

A análise dessas relações de diálogo em *Tudo sobre minha mãe* e dos sentidos daí produzidos se dará, por motivos de organização e facilidade de leitura, a partir de divisões. Inicialmente, trataremos das conexões entre Almodóvar e *A malvada*; em seguida, passamos à análise das relações que o filme estabelece com *Um bonde chamado Desejo*; trataremos, ainda, dos sentidos desprendidos pelo filme e pela peça *Bodas de sangue*.

É importante destacar que tentamos construir, ao longo do texto, uma conversa com as críticas que compõem nosso corpus durante todo esse percurso; os textos jornalísticos críticos, portanto, servirão como instrumentos de alargamento reflexivo, oferecendo interpretações e vozes distintas e tornando nosso trabalho (esperamos) dialógico em si mesmo.

Antes disso, entretanto, cremos ser necessário lançar um olhar à obra de maneira isolada, erguendo considerações que, espera-se, serão úteis quando por fim analisemos as conexões de diálogo entre o filme e outros textos.

### **3.1 Espaços e personagens**

Em seu ensaio *A personagem no cinema*, Paulo Emílio Sales Gomes (2002) nos alerta para as distinções existentes entre as personagens do romance e a do filme. Em comparação à obra literária, por exemplo, existe no cinema uma maior definição física das personagens: se, no romance, há a possibilidade de uma descrição feita apenas em termos gerais, em um filme prevalece a presença completa do ator, impondo ao espectador uma capacidade limitada de atuação imaginativa.

Apesar disso, a personagem cinematográfica tem um outro lado que fornece ao espectador uma liberdade bem maior que o leitor do romance dispõe: a da indefinição psicológica. Na literatura, as ações das personagens, são, em sua maioria, detalhadas por motivações psicológicas complexas; o leitor tem acesso “à mente” da personagem e, assim consegue enxergar através dela, compreendendo mais claramente suas ações e intenções. Essa

nitidez espiritual das personagens impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade (SALES GOMES, 2002, p. 86).

A personagem cinematográfica seria, assim, mais inacessível em suas emoções, pensamentos, sentimentos e sensações, que só poderiam ser totalmente explicitados em circunstâncias determinadas, através da fala – do diálogo, do monólogo – ou do recurso de *voz over*; ou através de uma intromissão do narrador.

Entretanto, assim como no romance, o cinema dispõe de outros recursos para sugerir o estado psicológico de suas personagens.

Numa das cenas iniciais de *Tudo sobre minha mãe*, Manuela vai ao quarto de Esteban para entregar, antecipadamente, seu presente de aniversário. Num plano médio, divisamos Esteban na cama e parte do seu quarto: seus livros, bonecos, computador, itens de decoração, as cores das paredes, etc. A personagem nos parece completamente integrada ao espaço enquadrado pela tela, e nada sugere uma separação entre indivíduo e o ambiente que o cerca: mais do que um mero plano de fundo para Esteban, um simples “local onde se desenrola a ação”, o quarto, neste momento, é parte da própria caracterização da personagem.



**Figura 4:** Estéban em seu quarto no momento da chegada de Manuela.

Tal concepção de espaço vai ao encontro da definição dada por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*. O autor se refere ao espaço literário, mas cremos que a conceituação se refere adequadamente ao espaço cinematográfico<sup>22</sup>: a categoria narrativa espaço engloba “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido quanto acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas” (LINS, 1976, p. 72).

É no quarto de Esteban que a narrativa desvela, ao espectador, boa parte da individualidade da personagem: é lá onde vemos o mais íntimo contato entre Manuela e seu filho em todo o filme (o abraço entre os dois após a entrega do presente); no quarto descobrimos que o jovem aprecia leitura e Truman Capote; e lá também vislumbramos vestígios do passado entre mãe e filho, numa evocação de lembranças e afetividades que vão além do tempo narrativo – “leia para mim, como quando eu era criança”, pede Esteban à mãe (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999). O espaço em *Tudo sobre minha mãe*, assim, renega uma mera função localizadora e acessória e constitui-se enquanto elemento de significação narrativa; “a personagem e o espaço estão tão próximos que os elementos dispostos no espaço narrativo podem ser absorvidos pela personagem, passando a constituir sua caracterização”, como afirma Rayssa Medeiros (2014, p. 19).

Essa definição fica paradoxalmente ainda mais clara e complexa após a morte do jovem. Manuela viaja para encontrar o receptor do coração do seu filho. Quando ela retorna, encontramos seu apartamento escuro e lúgubre, em tons de cores melancólicos

<sup>22</sup> Podemos até considerar que, no cinema, o espaço ganha espacial relevância, considerando que “a unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial” que “vai até mesmo impor ao espaço uma certa forma de primazia” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 105).

que destoam do resto da película, numa tradução semiótica do estado de espírito da personagem (como afirma Lins, o espaço pode complementar psicológica ou socialmente um indivíduo); Manuela se dirige até o quarto de Esteban e para no limiar. Ao contrário do que vimos anteriormente, ela não se atreve a adentrar o recinto e permanece, estanque, à porta, encarando o espaço vazio antes ocupado pelo filho (fig. 5): os livros estão guardados, a cama impessoalmente arrumada (mais próxima e imediata ao espectador do que no plano anterior, como que para enfatizar uma falta, uma ausência). Fica mais evidente, aqui, o enraizamento e o entrecruzamento das categorias espaço e personagem. Tudo no quarto sugere a presença de Esteban, sua personalidade impregna cada detalhe do ambiente; mas o filho está inacessível e, assim como o abraço de antes já não é mais possível, Manuela encontra-se impossibilitada de entrar no local.



**Figura 5:** o quarto vazio de Esteban. A cama é posta em evidência.

Quando, no mesmo plano médio, vemos o ambiente sem a presença de Esteban, ouvimos, em *voz over*, um trecho de suas anotações: “faltava-lhe a metade”, diz Esteban (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1990). O rapaz se referia às antigas fotos de Manuela com Lola que foram rasgadas pela mãe, mas aqui seu discurso ganha novo significado através da associação com a imagem. A ausência física de seu corpo coexiste com sua presença no espaço do apartamento, onde se fazem agir as camadas de lembranças que ressignificam os objetos inanimados e os revestem de personalidade e afeto; e a tessitura fílmica transmite, assim, a contraditória complexidade psicológica, o jogo de presenças e ausências, que caracteriza o processo de perda.

Além do quarto de Esteban, um outro espaço (ou conjunto de espaços) de *Tudo sobre minha mãe* – e também de *A malvada* – adquire função narrativa: os camarins e

bastidores. Os bastidores de um teatro, literalmente local de construção e desenvolvimento de personagens antes das apresentações, tem significações semelhantes em ambos os filmes. Em *Tudo sobre minha mãe*, é no camarim de Huma que Manuela encontra pela primeira vez a atriz e Nina; em *A malvada*, é também em um camarim que Margo e Eve são apresentadas.

É interessante perceber como, no filme de Almodóvar, os bastidores se contrapõem ao palco, numa construção de espelhamento do binômio espaço de verdades/espaço de mentiras. O palco é o espaço do fingimento, da ficção, das mentiras; é o palco da “vida real” onde Manuela esconde de Huma que o encontro entre as duas não foi meramente atividade do acaso. Em contrapartida, é no espaço dos bastidores, *locus* onde as máscaras não têm efeito algum e as verdadeiras identidades são reveladas, que a protagonista finalmente revela a razão de ter procurado a atriz: havia sido ela a culpada indireta da morte do filho. É também nos bastidores onde os desejos reprimidos afloram: se, no palco, Mario, o Stanley de *Tudo sobre minha mãe*, personifica o macho dominador e violento, por detrás das cortinas, no camarim, ele solicita, manso, à travesti Agrado que lhe faça favores sexuais. Em *A malvada*, a verdadeira *persona* de Eve vai se tornando clara à despeito de seu sucesso nos palcos e de sua candura pública: a arrogância e a mesquinha da personagem afloram durante as brigas de produção e intrigas de bastidores.

Tanto em *Tudo sobre minha mãe* quanto em *A malvada*, a relação entre as personagens e os bastidores remete à ideia de *topicalização espacial* de que fala Cristina da Costa Vieira em *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Segundo a autora, a inserção de personagens em determinados espaços é um indicativo dos papéis que elas virão a desempenhar na narrativa. Vieira (2008) cita, por exemplo, o espaço da prisão para designar prisioneiros e guardas; ou de um orfanato para indicar a presença de órfãos. Menos obviamente, nos dois filmes que agora mencionamos os bastidores se configuram, mais do que um mero adjunto ao palco de um teatro, como um espaço de revelações, de contraposição à ficção criada pelas personagens, de desmistificação de segredos; como um indicativo de que, nas duas histórias, as personagens revelam menos do que sabem ou escondem sua verdadeira identidade.

### 3.2 A enormidade da ficção sobre a vida

Em sua crítica para a revista *Contracampo*, o jornalista Ruy Gardnier afirma que é possível identificar uma “manipulação da teia narrativa” para a criação de um “prólogo” em *Tudo sobre minha mãe*. É claro, para nós, que todo e qualquer filme, mesmo aqueles que intentam passar o máximo de ilusão de realidade<sup>23</sup>, é resultado de uma manipulação e construção de estilo – da narrativa, dos elementos extradiegéticos, do dispositivo cinematográfico. Entretanto, essa manipulação existente no longa de Almodóvar nos parece, de fato, perceptível, e é realizada de forma a produzir e reforçar determinados sentidos.

A série de acontecimentos que culminam com a morte de Esteban, segundo o crítico, procura construir uma ‘pré-narrativa’ cuidadosamente pensada, que sugeriria ao espectador dados futuros como a morte de Esteban e a relação que se estabeleceria entre Huma e Manuela – funcionando como uma grande prolepse para a segunda parte do filme:

existe um prólogo estranho em *Tudo sobre minha mãe*: nele, sabemos tudo o que acontecerá no filme, temos do filme todas as primeiras pistas para construí-lo na nossa cabeça antes que realmente vejamos a confirmação na tela. [...] Daí a submissão da primeira parte de *Tudo sobre minha mãe* sobre a segunda: a primeira metade do filme é inteligente, mescla e desmescla de discursos, de jogos de linguagem [...]; a segunda é pura entrega à narrativa, completa agregação da mensagem à tela (GARDNIER, 1999).

O conceito de prolepse (popularmente conhecido como *flashforward*) tem a ver com o tempo narrativo e pode ser definido como “todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (LOPES; REIS, 1988, p. 283). A definição é proveniente de Genette que, por sua vez, classifica a prolepse como “toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (1995, p.38). O termo tem a ver, portanto, com a antecipação de informações ou eventos que não deveriam estar disponíveis ao espectador caso o texto seguisse uma ordem estritamente cronológica.

---

<sup>23</sup> “Mesmo no cinema de ficção, muitos diretores tentaram apagar o estilo, torna-lo corriqueiro e convencional, de modo a permitir que o filme exigisse e falasse por si mesmo” (CARRIÈRE, 2006, p. 39).

Em *Imagens amadas*, João Batista de Brito cita exemplos de como a prolepse pode se fazer presente em narrativas cinematográficas. Em *A bela da tarde* (1964), de Luis Buñuel, o destino do personagem Pierre, marido de Séverine, é sugerido logo no início da exibição:

o marido traído pela “bela” do título termina os seus dias paralisado numa cadeira de rodas, e essa “dica” já nos é dada bem no início do filme, numa cena em que, caminhando numa das ruas da cidade, ele acidentalmente tropeça num paraplégico que vinha guiando calmamente a sua cadeira (BRITO, 1995, p. 189).

Em *Tudo sobre minha mãe*, a utilização do mecanismo narrativo da prolepse reforça essa manipulação discursiva a que se refere Gardnier. Vamos nos ater, inicialmente, à sequência em que Esteban acompanha Manuela em seu trabalho como coordenadora da divisão de doação de órgãos em um hospital. A princípio vemos, em plano médio, Manuela sentada diante de dois médicos. “Seu marido morreu, senhora”, diz um deles para a mulher (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999). No canto direito da tela, é possível visualizar *uma câmera que filma o trio* (fig. 6).



**Figura 6:** encenação de Manuela é filmada.

Num movimento panorâmico, passamos então a ver Esteban, que acompanha a simulação e faz anotações em seu caderno; mais uma panorâmica, e assistimos à equipe de profissionais acompanhando a encenação através de uma televisão. A cena cria, inicialmente, certa confusão no espectador; aqui a compreensão ocorre retrospectivamente, quando entendemos que tudo se trata de uma simulação. Manuela

está, na verdade, encenando uma situação de morte cerebral durante um seminário de doação de órgãos para profissionais de Medicina; posteriormente, os incidentes da simulação serão discutidos pelos presentes.

Um outro conceito estritamente relacionado à reflexão que agora propomos deve também ser – ainda que brevemente – mencionado. A noção de *mise en abyme* se refere, em termos gerais, a um fragmento da narrativa que reflete a estrutura da obra como um todo; ou, em outras palavras, uma microestrutura que é representativa da (macro)estrutura geral da obra, num efeito de espelhamento (SNOW, 2016). A crítica Ann Jefferson, ao discutir as possibilidades de antecipações provocadas pelo uso da *mise en abyme*, aponta para as relações que o termo estabelece com a prolepse genettiana: “os potenciais efeitos contra-narrativos dos usos mais comuns da *mise en abyme* são quase os mesmos que qualquer item profético (o que Genette denomina proléptico em seu *O discurso da narrativa*) em uma determinada narrativa”<sup>24</sup> (JEFFERSON, 1983, p. 198). A encenação fictícia de Manuela em *Tudo sobre minha mãe* configura-se, também, como *mise en abyme*: mais do que uma mera informação ou dica que antecipa os acontecimentos do filme (em termos de *flashforward*), ela revela um movimento de espelhamento, de duplicação, de elementos narrativos e até da estrutura da obra como um todo.



**Figura 7:** Phoebe encara a si mesma refletida no espelho de Eve.

<sup>24</sup> Tradução de: “the potentially counter-narrative effects of the more common use of *mise en abyme* are much the same as any prophetic (or what Genette in his *Narrative Discourse* calls *proleptic*) item in a narrative”.

O que, a nosso ver, vale ressaltar aqui é que a ficção da encenação, possibilitada pela prolepse e concretizada pelo mecanismo de *mise en abyme*, tornar-se-á, posteriormente, "realidade" em nível diegético: no mesmo dia da simulação, Estéban será morto, vítima de atropelamento – e Manuela passará pela mesma situação que tinha sido anteriormente teatralizada. Semelhantemente, em *A Malvada*, o plano final nos mostra Phoebe aproximando-se da penteadeira de Eve, o almejado prêmio em mãos; e se encara, triunfante, refletida repetidas vezes no espelho quádruplo (fig. 7): um símbolo da narrativa que, mesmo quando chega ao fim, volta-se para si mesma, apontando para um (re)início, profetizando a ascensão de uma “nova Eve”, como num ciclo vicioso inquebrável.

Tais considerações remontam, naturalmente, ao conceito de metaficção, que mencionamos brevemente no capítulo dois. Conforme Patricia Waugh, tais elementos metaficcionais “não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a *possível ficcionalidade do mundo fora do texto*” (1984, p. 2, tradução nossa<sup>25</sup>, grifo nosso). A câmera que é vista durante a simulação e a televisão que transmite a ação aos convidados do seminário (fig. 8) são dados particularmente sintomáticos do entrelaçamento que existe, no filme, entre ficção e realidade.



**Figura 8:** participantes do seminário assistem à simulação com Manuela.

Assistimos, assim, à narrativa desdobrar-se em mais de um nível, à ficção voltar-se sobre si mesma; e os acontecimentos de *Tudo sobre minha mãe* são inicialmente mostrados como simulacros antes de se converterem em realidade diegética.

<sup>25</sup> Tradução de: “[...] not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

Logo na cena seguinte, na noite do aniversário do adolescente, vemos Esteban aguardando Manuela em um restaurante antes da apresentação da peça *Um bonde chamado Desejo*. A mulher chega à calçada do teatro instantes depois, e avistamos, num plano geral, sua figura diminuta ante o gigantesco cartaz da atriz Huma Rojo, que estrela *Um bonde* (fig. 9). A câmera mantém-se parada, estática, por alguns segundos enquanto Manuela procura seu filho, sem encontrá-lo: a perda iminente de Estéban já se faz presente no desencontro, e o enquadramento antecipa a grandiosidade trágica que Huma vai adquirir na vida da outra mulher.



**Figura 9:** a imagem de Manuela apequenada ante o cartaz gigantesco de Huma denuncia a relação de poder que se estabelece entre ambas.

Logo em seguida, Estéban, vislumbrando a mãe do outro lado da rua, sai do restaurante e corre para ir ao seu encontro. Distraído, ele não percebe um carro que seguia pela via e quase é atropelado; o filme corta para a figura de Manuela, que grita de susto com a situação. Esteban vai ao encontro da mãe após o veículo retomar seu caminho e Manuela o repreende por não prestar atenção enquanto atravessava a rua.

Ora, fica claro, após o desenrolar dos eventos que culminam na morte do jovem, que a cena também antecipa o acidente que vai de fato levar à morte do personagem apenas algumas horas depois. O dado pode passar inicialmente despercebido à primeira expectativa do filme e parecer irrelevante a quem assiste, mas é posteriormente ressignificado, adquirindo valor narrativo.

Ainda nesta sequência, encontramos outro elemento que sugestiona ao espectador o destino de Estéban. Antes do quase atropelamento, vemos o adolescente no restaurante, emoldurado pelas grades que cercam a janela do estabelecimento enquanto

escreve (fig. 10). Tal escolha reflete metaforicamente a iminente condenação da personagem, a privação de sua liberdade; e parece-nos remeter, ainda, à condição de autoflagelação e autoisolamento do escritor mencionada por ele quando Manuela lê o trecho de *Música para camaleões*.



**Figura 10:** Esteban é cercado por grades momentos antes de sua morte.

Aqui, é importante considerar que "há o redimensionamento do aspecto semântico e a tentativa de encontrar outras vias para fazer a ficção olhar para si mesma" (BARBOSA, 2017, p. 110): as prolepses presentes em *Tudo sobre minha mãe* indicam ao mesmo tempo a manipulação narrativa de que fala Gardnier e o poder da ficção sobre a vida comum e cotidiana.

Essas cenas demonstram o jogo dialógico que a obra constrói consigo mesma, numa elaboração fílmica de sentidos que fornecem ao espectador as pistas para as situações e reflexões futuras – quando o filme, como bem destaca Gardnier (toda essa discussão reforça, ainda, o poder da recepção crítica como ator que questiona ou aponta para demais direções interpretativas distintas das nossas; sugere sentidos outros; dialoga com a teoria e com o objeto para fornecer ferramentas de análise mais poderosas), “entrega-se à narrativa” (aqui *narrativa* está se referindo a enredo, trama; no texto, utilizamos o termo para designar o conjunto da obra; o texto, o discurso), e o texto se deixa levar pela série de acontecimentos, nos quais os aspectos temáticos e o desenvolvimento das personagens se sobressaem. A imagem da fita da encenação de Manuela sendo rebobinada (fig. 11) reforça esse caráter de construção e montagem que domina a primeira parte da obra: a “realidade” é tão manipulável quanto um rolo de

filme, e o indivíduo “transforma sua pessoa em imagem e, paradoxalmente, contamina-se de ficção” (BERNARDO, 2010, p. 184).



**Figura 11:** a dramatização na qual Manuela atua como uma mãe que acabou de perder um filho é rebobinada: demonstração da manipulação autoral da narrativa fílmica.

Como vimos, somos constituídos por uma miríade de discursos, inclusive ficcionais – e, como atores no palco do cotidiano, desempenhamos papéis que são carregados de ideias, projeções e reconstituições do outro. Manuela é personagem ativa em sua trajetória, sem dúvida; mas é também espectadora do teatro (ou do filme) que se desvela diante de si.

Se *Tudo sobre minha mãe* dialoga consigo mesmo – em consonância com Bakhtin, que ressalta a impossibilidade de um engessamento eterno dos discursos –, há uma conversa, também, com esses outros de que tanto já falamos.

### 3.3 As conexões dialógicas em *Tudo sobre minha mãe*

Discutimos, até o momento, alguns aspectos do texto fílmico de Almodóvar, como o entrelaçamento das categorias personagem e espaço e a resignificação da ficção possibilitada pelas prolepses e mecanismos metaficcionais que identificamos no início do longa. Tais considerações, espera-se, ajudaram a explicitar o diálogo (no sentido bakhtiniano do termo) e o caráter autorreflexivo que são inerentes ao filme; podemos, enfim, passar às relações dialógicas que a obra estabelece com outros textos ficcionais.

### 3.3.1 *A malvada*

Em *A malvada* (1950), Margo Channing, uma conhecida atriz de longa carreira vivida por Bette Davis, recebe em seu camarim Eve Harrington (Anne Baxter), uma fã de seu trabalho; mais tarde, Eve torna-se assistente de Margo e, aos poucos, vai eclipsando a imagem da veterana como atriz de sucesso e tomando seu lugar na cena teatral e intelectual que as cerca, afastando a outra de seu pretendente, Bill (Gary Merrill), e do casal Lloyd Richards (Hugh Marlowe), roteirista de teatro, e Karen Richards (Celeste Holm), melhor amiga de Margo.

O longa é constantemente mencionado em *Tudo sobre minha mãe*: uma cena do filme é diretamente exibida e as personagens de Almodóvar parecem espelhar, em muitos aspectos, as de Mankiewicz. Além disso, há a questão do título: *Tudo sobre minha mãe* é claramente inspirado no título original de *A malvada*, *All about Eve*. Tais pontos deixam ver as convergências temáticas de cada obra e ajudam a entender, a partir de uma perspectiva intertextual, os sentidos produzidos a partir do entrelaçamento dos dois discursos que é promovido no filme de Almodóvar.

O primeiro indício explícito de contato intertextual entre *Tudo sobre minha mãe* e *A malvada* é perceptível já a partir do título do filme de Almodóvar – *Todo sobre mi madre* (*Tudo sobre minha mãe*), uma aparente estilização<sup>26</sup> do título original *All about Eve* (*Tudo sobre Eve*, em tradução livre). No filme de Mankiewicz, o título alude ao gradual desvelamento da personagem principal, que passa de uma despreziosa e tola admiradora a uma malévola e manipuladora atriz sedenta por sucesso. *Tudo sobre minha mãe*, por sua vez, encabeça tanto o filme de Almodóvar quanto a história metaficcional que Esteban, na narrativa, está escrevendo sobre Manuela.

É interessante perceber como a relação de diálogo estabelecida a partir dos títulos, embora possa parecer inócua inicialmente, revela as orientações narrativas distintas de ambas as obras. Em *A malvada*, o título original implica, a nosso ver, um movimento de desmascaramento de uma verdade perversa que estava inicialmente ocultada por uma cortina de candura. Tal interpretação é reforçada logo no início do filme, quando Eve é chamada ao palco para receber o Prêmio Sarah Sibbons por Melhor

---

<sup>26</sup> Affonso Romano de Sant’Anna, ao tratar dos processos de paródia, paráfrase e estilização, afirma que a estilização se refere à alteração formal, estética, de um texto pelo outro, mas sem alteração de significado do texto original. Diz o autor (1995, p. 39): “na estilização não ocorre uma ‘traição’ à organização ideológica do sistema como ocorreria na paródia, onde há uma perversão do sentido original”.

Atriz. Ouve-se, em voz *over*, as considerações do crítico Addison DeWitt ao comentar os eventos da premiação:

os prêmios menos importantes são entregues ao roteirista e diretor, já que sua função é apenas construir a torre para que o mundo possa aplaudir a luz que brilha em seu topo. E nenhum brilho incandesceu tanto os olhos quanto Eve Harrington. Eve... mas mais de Eve mais tarde. Tudo sobre Eve, na verdade (A MALVADA, 1950).

Enquanto o crítico fala, a câmera enfoca o troféu recebido pela jovem atriz. Desde o princípio do filme, portanto, a personagem é desassociada da imagem desinteressada e subserviente com a qual inicialmente se apresenta, e *Tudo sobre Eve* representa esse movimento previamente definido em direção à descoberta de sua verdadeira personalidade. O título (sugestionado no original, descaradamente escancarado na tradução para o português brasileiro) recorre ao estereótipo da megera e da vilania; uma perfeita Catarina shakespeariana em potência maleficiente. Na peça *A megera domada*, Catarina, ao audaciosamente dispensar seus pretendentes, anuncia: “na verdade, senhor, nada tendes a temer. Não estais ainda no meio do caminho de meu coração. De outro modo, não duvideis de que meu único cuidado seria pentear vossa cabeça com urna tripeça, borrar-vos a cara e tratar-vos como um idiota!”; ao que um dos interessados responde: “de demônios semelhantes, livrai-nos, ó bom Deus!” (SHAKESPEARE, 2003, p. 24).

A associação a uma figura perigosa e perspicaz também é utilizada em *A malvada* para designar Eve. Numa cena em um restaurante, após o encontro de Karen com a jovem atriz no banheiro, a “megera” e Addison DeWitt vão embora. Observando-os enquanto se afastam, Margo debocha: “Lá vai Eve. A malvada Eve, Pequena Miss Malvada” (A MALVADA, 1960). Em outro momento, quando Margo desce de um táxi, atrasada para uma audição, o anúncio de uma peça intitulada *O discípulo do demônio* é visto pairando logo acima dela (fig. 12): como afirmam Aumont e Marie (2013, p. 145), o filme deixa transparecer, “na própria forma de sua realização”, as ideias e subjetividades que guiam a narrativa, num “discurso dos olhares e dos enquadramentos”.



**Figura 12:** "O discípulo do demônio" paira, ameaçador, sobre Margo: a imagem como ferramenta de produção de sentidos.

Sob essa ótica, a personagem de Eve se assemelha ao vilão clássico do melodrama, do qual falamos em capítulo anterior: embora ele possa inicialmente esconder-se sob uma faceta de boas e sagradas intenções, seu caráter diabólico logo é revelado, e não existem barreiras que possam impedi-lo de alcançar o seu objetivo final às custas do pobre protagonista. O título *Tudo sobre Eve* remeteria, portanto, à própria caracterização e construção de uma personagem enquanto vilão.

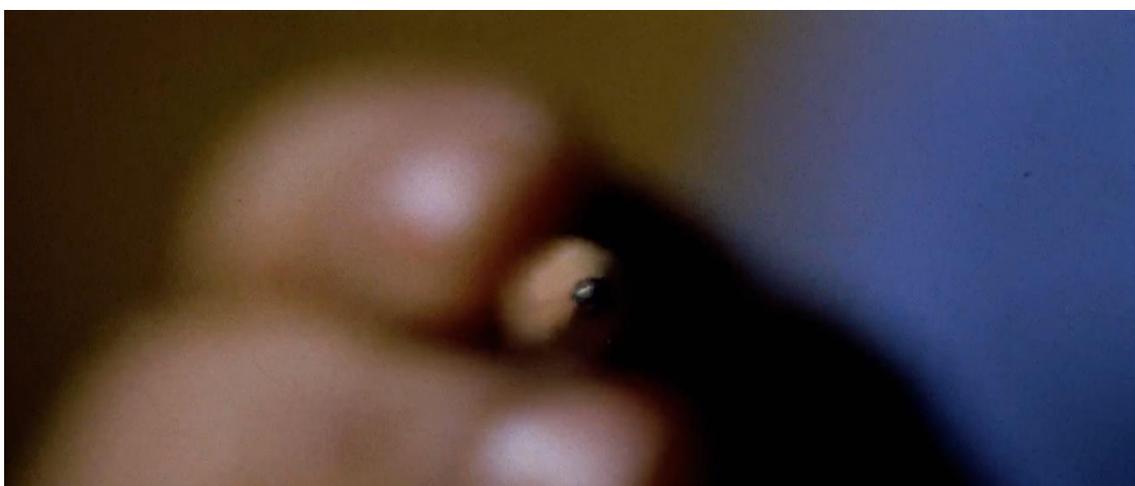
É interessante apontar, paralelamente, para os sentidos sociais produzidos a partir da vilania de Eve, tendo em mente o contexto sócio-histórico em que o filme foi produzido e o mapa de possibilidades interpretativas fornecido por *A malvada*. No seu ensaio *O riso da medusa*, a crítica, dramaturga e teórica feminista Hélène Cixous fala de como mulheres que ousavam não se conformar com os papéis sociais que lhe eram (são) atribuídos eram (e são) taxadas de histéricas, semelhantes à figura perigosa e peçonhenta do monstro mitológico grego Medusa:

que mulher efervescente e infinita, antes imersa em sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e autodesprezo pelo punho parental-conjugal-falocêntrico, não teve vergonha do seu poder? Que mulher, surpresa e aterrorizada pela comoção fantástica de suas pulsões (pois a fizeram acreditar que uma mulher bem comportada, normal, é de uma calma... divina), não já foi acusada de ser monstruosa? (CIXOUS, 2017, p. 130-131).

Pondo isso em consideração, parece ser proveitoso atentar para a possibilidade de que o “tudo sobre Eve” sugira a denúncia desse *ousar* da personagem, do atrevimento do desejar (artimanhas maquiavélicas à parte); da vontade de poder que Eve tanto almeja.

Em Almodóvar, por sua vez, *Tudo sobre minha mãe* é o título que Esteban coloca no projeto que está fazendo sobre Manuela, que reúne gravações sobre seu trabalho, anotações sobre o seu passado, etc. Embora tal história estivesse inevitavelmente fadada à rigidez e ao caráter definitivo e imutável do passado (ainda que considerando as influências do presente sobre o projeto de Estéban), não é ela, enfim, que configura-se como a narrativa do filme: com a morte do jovem, o projeto é esquecido, e *Tudo sobre minha mãe* se volta não para o passado, mas para o futuro de Manuela enquanto ela viaja a Barcelona para encontrar Lola e transmitir a notícia da morte do filho. Reside, aqui, a indefinição do ser que, destituído de sua própria vida, parte em busca do próprio passado, numa tentativa de recontrar aquilo que anteriormente lhe era familiar. Se, em *A malvada* (*All about Eve*), o título nos adianta uma revelação vilanizadora que define o melodrama clássico, no filme de Almodóvar ele aponta para uma dúvida e imprecisão que acrescentam diferentes camadas sobre a personagem.

Não é à toa que, no filme, o letreiro anunciando o título apareça logo após o momento em que a câmera emula a folha de papel sobre a qual Estéban escreve (fig. 13): é uma história de descoberta a cada nova palavra, incompleta e indefinida (não de forma literal, é claro), que sugere “o reflexo dos discursos que intervêm na nossa relação com o mundo” (BERNARDO, 2010, p. 181).



**Figura 13:** Estéban "escreve" o título do filme sobre a tela.

Nota-se, assim, ao invés de uma estilização neutra do título em relação a *A malvada*, um deslocamento de sentidos que aponta para os significados de *Tudo sobre minha mãe* como um todo: há uma relação paródica entre as duas obras, e neste caso Almodóvar cita o texto original para deturpar, ressignificar, apontar possibilidades outras de interpretação. Na paródia, conforme Affonso Romano de Sant’Anna (1995), há, em muitos casos, o estabelecimento de um novo paradigma, em que o novo é dito através do velho; “a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’” (SANT’ANNA, 1995, p. 29).

Bakhtin considerava a paródia um fenômeno dialógico. A paródia só pode ocorrer a partir da apropriação, e posteriormente inversão, do discurso do outro, em um movimento que “deve recriar a linguagem, parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial *indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada*” (BAKHTIN, 2002, p. 161, grifo nosso). Na paródia, o discurso do outro deve estar claro, bem-estabelecido, para que possa ocorrer o contraponto, a chacota, o antagonismo que pode refutar ou homenagear – ou os dois ao mesmo tempo. Desde o título, portanto, Almodóvar estabelece as linhas que evidenciam a relação paródica entre seu filme e *A malvada*; revirando os significados narrativos já a partir de elementos extradieгéticos.

Essa inversão de significados é perceptível também diegeticamente, no momento em que Lola e Esteban se juntam para assistir *A malvada* na televisão. O filme de Mankiewicz é diretamente citado, e uma cena é exibida por completo. Tratam-se dos instantes que precedem a entrada de Eve no camarote, a *hamartia*<sup>27</sup> de Margo, à convite da amiga da atriz, Karen. Na cena exibida em *Tudo sobre minha mãe*, Margo e Karen falam sobre fama e a relação do artista com seus fãs:

KAREN: você é talentosa, famosa, rica. As pessoas ficam esperando noite após noite apenas para vê-la. Até mesmo sob a chuva.

MARGO: caçadores de autógrafos. Eles não são pessoas. São pequenas bestas que andam em grupos como coiotes.

KAREN: eles são seus fãs, seu público.

MARGO: eles não são fãs de ninguém, são delinquentes juvenis. Não são o público de ninguém. Eles nunca assistem a um filme ou uma peça, pois nunca ficam tempo o suficiente para isso (*A MALVADA*, 1950).

---

<sup>27</sup> O erro trágico cometido pelo herói.

A escolha desse diálogo em específico remete à cena em que Estéban e Manuela, logo após a apresentação de *Um bonde chamado Desejo*, aguardam na chuva a saída de Huma do teatro para que Estéban consiga um autógrafo da atriz. Mais tarde, ao lembrar da ocasião, Manuela diz que “era uma loucura esperar sob a chuva, mas era aniversário dele e não tive coragem de negar” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

É interessante notar como o discurso de Margo sobre os fãs é incorporado no personagem de Estéban em *Tudo sobre minha mãe*. O jovem assume o mesmo comportamento de Eve, que aguardava noite após noite a saída de Margo do teatro depois das encenações da montagem de *Aged in wood*. Mas parece existir, aqui, uma apropriação paródica ou ao menos uma reacentuação da personagem de Mankiewicz: se Margo considera os fãs seres menores, indignos do teatro, Estéban, ao contrário, insiste em sua busca pelo autógrafo tanto por um interesse genuíno pela peça e pela atuação de Huma quanto pela importância de *Um bonde chamado Desejo* na vida de sua mãe.

Eve – em sua jornada de vilania que de certo modo corrobora a opinião de Margo – e Estéban revelam discursos distintos sobre o estado da arte e os fenômenos de espetatorialidade. No filme de Mankiewicz, a ida de Eve para Hollywood é mais um atestado da pobreza de espírito e da ganância da jovem atriz; e Margo se refere ao lugar como um antro de corrupção, em oposição à grandeza do teatro, externando suas preocupações de que Bill jamais retorne de lá. O discurso de Margo e de *A malvada* como um todo, a nosso ver, pode ser lido à luz das concepções de Max Horkheimer e Theodor Adorno em *Dialética do esclarecimento*. Os autores denunciam uma suposta depravação da cultura num contexto alemão nazista e de expansão do consumismo norte-americano, e manifestações como o cinema, a rádio e o jazz seriam produtos de “indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57). Em um gesto que também é autorreflexivo, *A malvada* descreve Hollywood como um lugar de corrupção que deturparia a verdadeira criação artística que pulsa no teatro; “ao atrair tão fortemente as massas populares, o cinema tornava-se suspeito de ser elementar, e portanto inapto para a complexidade e o artificialismo da criação cultural”, diz Martín-Barbero (2009, p. 268), ao explicar a visão de que o cinema, durante seu período de popularização nos anos 1960, era comumente encarado como um instrumento de ilusão e infantilização. Eve e Estéban representam certa parcela do público – os “fãs”, que remetem à popularização do

cinema e à cultura de massa – e são eles, enquanto espectadores, que apontam para um olhar das obras sobre si mesmas e sobre a função da arte.

Seja na construção de Eve como uma vilã melodramática clássica; ou na concepção do fã como mero “consumidor”, sinônimo da depravação e queda da cultura, percebemos diferenças de aproximação dos dois filmes em relação às figuras femininas e do espectador, por exemplo. Vale ressaltar como, em *A malvada*, esses sujeitos são silenciados ou distorcidos; e “as complexas relações de reciprocidade com a palavra do outro em todos os campos da cultura e da atividade” (BAKHTIN, 2017, p. 38) parecem ser, se não ignoradas, diminuídas na narrativa fílmica. Em *Tudo sobre minha mãe*, parece existir uma postura mais empática, de percepção de um indivíduo (traduzida nas personagens) humano em sua incompletude, no qual “a alteridade tem um papel constitutivo fundamental – o ‘eu-para-mim’ se constrói a partir do ‘eu-para-os-outros’” (FARACO, 2011, p. 25).

Os filmes transmitem, como já mencionamos, determinados ideais, opiniões intrínsecas à narrativa, olhares distintos sobre a realidade mais ou menos determinados pelo contexto de produção no qual se inserem. Tais diferenças de aproximação, em *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe*, parecem ficar mais claras à medida que um olhar mais cuidadoso é posto sobre as obras.

### 3.3.1.1 Jogos entre personagens

Se é construído um paralelismo entre Eve e Estéban (sendo ela representativa de um discurso que será posteriormente questionado e invertido no filme de Almodóvar), é verdade que outros personagens de *Tudo sobre minha mãe* também se configuram como “pontos de encontro” sobre os quais se percebem o tensionamento e a distorção de discursos e significados.

A personagem de Manuela pode ser assim encarada. Ambas, Manuela e Eve, possuem uma veia maternal destacada nos dois filmes: em seu próprio nome, Eve remete a Eva, a primeira mãe bíblica, e atua como uma figura materna para Margo, cuidando de todos os seus afazeres. Manuela, como veremos, assume, para além de Estéban, posições maternas diversas no filme de Almodóvar.

Inicialmente, a trajetória da mulher combina aspectos de Eve e de Stella, de *Um bonde chamado Desejo* (tais aspectos serão abordados mais adiante). No que concerne a Eve, Manuela se aproxima de uma grande estrela do teatro (Huma/Margo) com

motivações dúbias que são ocultadas em um primeiro momento: Manuela é levada pelo impulso provocado pela morte do filho, e Eve pelo desejo de promover sua carreira teatral. Ambas conseguem o posto de secretária junto às atrizes, e ambas conhecem as peças que estão sendo encenadas pelas mentoras e acabam substituindo Margo e Huma em uma apresentação. Após Manuela revelar que conhece de cor as falas de *Um bonde chamado Desejo*, Nina acusa: “você é igual a Eve Harrington” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Aqui, é importante abrir breves parênteses para nos determos em certas considerações sobre as personagens numa obra de ficção. Tanto na literatura quanto no cinema, a personagem é, na maior parte dos casos, o elemento ficcional que externa o discurso de forma mais imediata e aparente, que produz para o leitor/espectador o sentido almejado pela obra; não é à toa que as “personagens, ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira” (ROSENFELD, 2002, p. 21).

Antonio Candido acrescenta a essa questão ao tratar da personagem do romance. De acordo com o autor, o enredo e a personagem são dois elementos intrinsecamente unidos: “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2002, p. 51). Segundo ele, esses dois elementos representam a matéria do romance; e as ideias, que decorreriam dessas duas instâncias, seriam sinônimas ao significado da obra. Tais constatações fazem-nos perceber que a personagem se situa como uma ponte que “conecta” o enredo e as ideias; uma ponte multifacetada, que o leitor/espectador deve atravessar partindo do ponto inicial da ignorância e do desconhecimento por completo para organizar os sentidos desprendidos da ficção no “outro lado”.

Ora, a representação fílmica de ambas as personagens nos oferece pistas sobre esses valores de que fala Antonio Candido (análogos à concepção de que todo discurso é ideológico, de que nos alerta Bakhtin). Depois da morte do filho, Manuela é constantemente retratada diminuída, sozinha, como que amputada (vale retomar aqui a imagem vazia do quarto de Estéban). Ao chegar em Barcelona, encontramos seu novo apartamento vazio, bagunçado e sem vida, em oposição ao espaço que ela ocupava anteriormente com Estéban. A gritante diferença entre os dois locais deixa ver mais do que a leitura ordinária de alguém que acabou de mudar-se para uma nova casa e só pode aos poucos reconstruir o ambiente e a vida; o novo apartamento, vazio, é reflexivo da interioridade de sua personagem, representação da sua perda, a dor tornada imagem;

novamente, como já vimos, o entrelaçamento entre as categorias de espaço e personagem na narrativa fílmica, numa retomada da ideia de topicalização espacial, da qual já falamos.

Esse isolamento inicial de Manuela vai sendo superado à medida que ela fortalece outros relacionamentos para além do filho. No momento da reunião com Rosa, Agrado e Huma, já avistamos o apartamento mais bem mobiliado, retomando as mesmas cores vibrantes que a antiga morada com Esteban possuía. No fim do filme, quando a mãe de Rosa vai visitar a filha que lá está hospedada, o local está completamente reconfigurado, mobiliado e preenchido.

A *malvada* apresenta uma trajetória inversa. No início do filme, Eve nos é apresentada como uma mulher solitária, viúva, vítima das circunstâncias; mas, ao ganhar a confiança de Karen e Margo, a jovem é rapidamente admitida no seletivo grupo de atores, roteiristas, diretores e produtores teatrais de Nova Iorque, eclipsando, inicialmente, a outra funcionária de Margo, Birdie. A vertiginosa ascensão social da mulher e sua imediata aceitação no meio teatral é traduzida imagetivamente em cenas nas quais Eve aparece cercada de pessoas, comumente participantes do círculo íntimo de amigas de Margo; paralelamente, a veterana é retratada cada vez mais isolada, destacada dos demais, decadente enquanto a outra silenciosamente usurpa seu lugar no teatro e nos eventos sociais (fig. 14). A festa de aniversário de Bill é o ponto da queda definitiva da veterana, quando ela é encarada como a razão para o fracasso da celebração e como motivo de vergonha para os convidados.



**Figura 14:** Eve cerca-se dos antigos amigos de Margo enquanto a outra mulher é destacada dos demais.

Entretanto, a partir do momento em que as reais intenções de Eve vão ficando mais claras (e, no filme, esse gradual desmascaramento é atrelado ao crescente ciúme que Margo nutre pela jovem), o círculo que ela construiu em torno de si começa a minguar: Bill e Lloyd brigam continuamente durante os ensaios de *Footsteps on the ceiling*, e Karen e Margo afastam-se dela. A cena no restaurante é oposta à da festa; é o ápice do novo isolamento de Eve e da devolução de Margo a seu posto inicial: ao anunciar seu iminente casamento com Bill, a atriz mostra uma sabedoria e uma autoaceitação que lhe escaparam durante todo o filme.

Apesar de atingir seus objetivos, vemos Eve retornar ao ponto inicial de retraimento, e o rancor e ambição tomam conta da personagem: Mankiewicz a filma constantemente vestindo negro, cor relacionada “às trevas primordiais, à indiferença original” (CHEVALIER, 1986, p. 747), como que para destacar a revelação de sua alma obscura.

As trajetórias singularmente desiguais de Manuela e Eve, ainda que guardem superficiais semelhanças, apontam para a existência de concepções divergentes acerca das personagens, enfatizando o caráter dialógico que permeia diferentes discursos que, opostos ou paralelos, continuamente se influenciam, se questionam e se retroalimentam.

Margo Channing e Huma Rojo são, por sua vez, duas bem-sucedidas atrizes que, se alcançaram glória e riqueza em suas carreiras no teatro, passam por dificuldades e frustrações no que se refere a sua vida pessoal. Enquanto Margo sente-se cada vez mais insegura por causa de sua idade e alimenta um medo paranoico de que Bill vá abandoná-la a qualquer momento, Huma ressent-se com o pouco de completude que a fama trouxe à sua vida e teme que Nina a deixe ou sucumba às drogas.

Ambas as mulheres, a despeito de todo o poder e dinheiro que detêm, comportam-se de maneira semelhante em seus relacionamentos: as duas nutrem uma necessidade dependente, tóxica, do parceiro. É Bill a razão da maior parte das inseguranças de Margo, e somente quando o casamento dos dois fica acertado a personagem parece enfim encontrar alguma paz para si mesma; “glória, aleluia”, exclama ela ao Bill finalmente anunciar a união (A MALVADA, 1960). Semelhantemente, Huma persegue Nina e satisfaz seus desejos apenas para mantê-la por perto; ao procurá-la pela cidade quando a jovem some em busca de drogas, Huma lamenta que “Nina não pode viver sem as drogas, e eu não posso viver sem ela” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Fica claro, assim, que a personagem de Huma tem, em grande parte, em Margo a sua razão de ser. Ela própria diz que começou a fumar “por causa de Bette Davis”, num entrelaçamento entre aspectos ficcionais e a realidade extradiegética. Apesar disso, como vimos ao estabelecer um paralelismo entre Manuela e Eve, ambas guardam profundas divergências que deixam entrever o sentido maior dos dois filmes. Não é por acaso que é em um carro que as duas personagens revelam aspectos mais íntimos de sua personalidade. Quando Nina foge do teatro para comprar drogas e Manuela e Huma vão atrás dela, a atriz desabafa:

HUMA: comecei a fumar por causa de Bette Davis, para imitá-la; aos dezoito anos já fumava como uma chaminé. Por isso me pus o nome de Huma.

MANUELA: Huma é um nome muito bonito.

HUMA: o fumo é a única coisa que tenho na vida.

MANUELA: também conquistou sucesso...

HUMA: o sucesso não tem sabor nem cheiro, e quando você se acostuma é como se não existisse (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Margo, por sua vez, fica presa na estrada em um carro sem gasolina, fruto de uma maquinação para que Eve possa substituí-la em uma peça:

KAREN: você é a Margo. Apenas a Margo.

MARGO: e o que é isso? Além de algo anunciado em luzes brilhantes, eu quero dizer. Além de um conhecido temperamento, que consiste basicamente em voar em uma vassoura gritando o máximo que consigo. Crianças se comportam como eu, sabe. Elas se comportam mal, elas ficariam bêbadas se soubessem como, quando não podem ter o que querem. Quando se sentem indesejadas ou inseguras ou... mal amadas. [...] Daqui a dez anos, Margo Channing não vai mais existir. E o que vai restar? (A MALVADA, 1950).

É possível identificar, na fala das duas mulheres, um ressentimento, uma amargura com relação à fama e ao estado atual das coisas; uma senciência de que, em pouco tempo, tudo o que elas possuem se esvairá. Essas impressões de Margo são certamente refratadas em Huma, que tanto admira Bette Davis; como afirma Bakhtin (2017, p. 38), “todas as palavras se dividem nas suas próprias palavras e nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se, e nessas fronteiras desenvolve-se uma tensa luta dialógica”.

São nessas fronteiras que a apropriação do discurso de Margo – e, por consequência, de *A malvada* – se torna menos um fenômeno de reflexão e mais um

movimento de refração<sup>28</sup> de sentidos. Assim como ocorre quando é construído e analisado um paralelo entre Manuela e Eve, Huma e Margo são personagens sintomáticas de como o discurso do outro é continuamente apossado, retrabalhado e ressignificado – da fala cotidiana às manifestações artísticas e culturais, a impossibilidade da individualidade completa põe-se como um dos pilares da existência humana, em que "a palavra do outro deve transformar-se em minha-alheia (ou a alheia-minha)" (BAKHTIN, 2017, p. 40). Compreender e assumir a relevância do outro para, então, oferecer o contraditório: se Margo entra em conformidade com o relacionamento dependente na qual está inserida (que representa para ela o significado último de felicidade e realização), Huma se liberta, ainda que a contragosto, das amarras de Nina.

É notável, ao final de *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe*, a diferença valorativa no *locus* ocupado pelas duas mulheres: Margo, ainda que ressentida com o sucesso do empreendimento de Eve, encontra paz para suas inseguranças no matrimônio com Bill; Huma por, sua vez, ao ser questionada por Manuela sobre Nina, ignora a questão e retorna ao teatro. "Te vejo logo", diz ela, antes de sair para o palco: novamente, a ambivalência da escritura (e da vida) de que fala Kristeva (2005).

### 3.3.1.2 Sobre mulheres e sexualidade

O tratamento da figura da mulher e da sexualidade feminina é um dos pontos de encontro das duas narrativas; um dos cruzamentos com o contexto extradiegético que caracteriza a noção de ambivalência. Tomemos, como exemplo de partida, a cena final de *A malvada*, por nós já mencionada, na qual Eve e Phoebe se encontram pela primeira vez. Para Robert Corber (2011), como dissemos, a cena é um dos principais momentos onde é possível perceber a sexualidade oculta de Eve.

Outras cenas do filme parecem insinuar os desejos mascarados da personagem. Eve utiliza uma suposta vizinha para enganar Lloyd e fazê-lo ir visitá-la no meio da madrugada; após uma ligação em que a vizinha convence o roteirista de que Eve está trancada em seu apartamento sofrendo um ataque histérico, a mulher desconhecida faz um sinal de "ok" para a moça, indicando que tinha contado a história a pedido dela. Não há nenhum pagamento, nenhuma sugestão de que ocorreu uma troca de favores ou

---

<sup>28</sup> É fato que é improvável, na produção artística, *refletir* qualquer coisa, seja o discurso do outro, seja determinado aspecto da "realidade": o discurso sempre será mais ou menos afetado por aquele que o (re)escreve, e há sempre uma *refração* de enunciados, como nos dizem Shohat e Stam (2006). Esse trecho, portanto, deve ser encarado de forma mais simbólica que literal.

qualquer retribuição ou agradecimento por parte de Eve; ao invés disso, as duas se abraçam, sorridentes, e sobem as escadas juntas para o quarto. Em outro instante do filme, Margo sugere, sarcasticamente, que Eve deveria acompanhá-la ao quarto para ajudá-la a trocar de roupa. A jovem responde que o faria, se fosse o desejo da outra; “não gostaria de forma alguma” (A MALVADA, 1960), retruca Margo.

Corber cita, ainda, outros fatores que corroborariam tal interpretação, como a constante obsessão de Eve por Margo; sua feminilidade exagerada e performática; e a atração ambígua que Margo nutre pela moça. Em determinado momento, a veterana declara que ficou “muito sensibilizada com o fato de que ela [Eve] é tão jovem, tão feminina e indefesa; todas as coisas que eu queria ser para o Bill” (A MALVADA, 1960). O filme, assim, destacaria aos poucos os aspectos negativos da vilã ao mesmo tempo em que “continuamente enfatiza as diferenças entre Margo e sua protegida” (CORBER, 2011, p. 41).

Para além da sexualidade de Eve, *A malvada* tem uma representação bastante específica da figura da mulher – que obviamente está relacionada, deve-se ressaltar, ao contexto sociocultural em que o filme estava inserido durante sua produção. Retomando a cena em que Margo fica presa na estrada em um carro sem gasolina: a atriz discorre, em um momento de epifania, sobre a natureza da feminilidade e qual seria o verdadeiro papel da mulher:

é engraçada a carreira de uma mulher, as coisas que você abre mão pelo caminho para ascender mais rápido. Você esquece que vai precisar delas novamente quando voltar a ser uma mulher. É uma vocação que todas as fêmeas têm em comum, gostemos ou não: ser uma mulher. Cedo ou tarde, temos que nos dedicar a isso, não importa quantas outras carreiras tenhamos ou desejamos ter. Em última análise, nada vale a pena a não ser que você possa procurá-lo antes do jantar ou se virar na cama – e lá está ele. Sem isso, você não é uma mulher (A MALVADA, 1950).

Em *A malvada*, as mulheres existem em posição de neutralidade, como satélites que orbitam ao redor dos astros masculinos. As experiências das personagens, no filme, parecem ser bastante reveladoras da posição social que ocupam, como comumente ocorre com as personagens de ficção; e possibilitam uma leitura extrafílmica de um estado de coisas em que as mulheres, “num nível cultural, são primariamente assexuais ou neutras, a não ser quando são submetidas às normas da arena sexual no sentido

estrito e nos estereótipos familiares<sup>29 30</sup> (IRIGARAY, 1993, p. 21). Existe, aqui, uma conformidade e um alinhamento com certa visão do ser mulher, uma tentativa de “rearticular feminilidade e heterossexualidade” (CORBER, 2011, p. 42).

Fica claro, assim, que *Tudo sobre minha mãe* redireciona certos aspectos das personagens femininas de *A malvada*, apesar das semelhanças que guardam, em diversos níveis, Manuela e Eve. Almodóvar comumente desconstrói conceitos aparentemente cristalizados em relação a sexualidade e gênero (e é justamente sobre esse tema que versa grande parte dos estudos acadêmicos acerca do diretor). Na sala de espera antes da realização dos exames de gravidez de Rosa, Manuela, ao rememorar sua história com Lola, exclama: “como é possível ser machista com aquele par de peitos?” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999). É fato que as mulheres de *Tudo sobre minha mãe* ainda convivem em um meio machista, mas isso não é o suficiente para subjugar-las; no filme, conforme a crítica de Amanda Pontes (2007), a “figura feminina [existe] como centro de uma trama que envolve os já conhecidos elementos patológicos” que vão desde a doença num sentido estrito ao contexto desfavorável à existência feminina.

Sônia Maluf, em *Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*, traça um comentário sobre como a abordagem de figuras normalmente marginalizadas na sociedade e na cultura (a mulher, a travesti, a prostituta) é, no filme de Almodóvar, realizada de forma a preservar e celebrar as diferenças: “a experiência corporificada de *tornar-se outro* dramatiza os mecanismos de construção da diferença e se apresenta como um empreendimento anti-hierárquico desestabilizador de políticas dominantes de subjetividade” (MALUF, 2002, p. 143, grifo nosso). Baseando-se principalmente na personagem de Agrado, a pesquisadora delinea um breve histórico sobre a representação da transexualidade e do travestismo no cinema e visualiza, no filme de Almodóvar, um esforço no sentido de destacar, de trazer à tona o que é ocultado: se, historicamente, a identidade dessas personagens são diminuídas, relativizadas ou apagadas, em *Tudo sobre minha mãe* “não há um desvendamento, porque não há nada para ser desvendado. Não existe identidade oculta, motivada por circunstâncias externas ao sujeito (conquistar um determinado emprego, construir uma carreira, etc.)” (MALUF 2002, p. 146).

---

<sup>29</sup> Tradução nossa: “on a cultural level that they are first and foremost asexual or neuter, apart from when they are subjected to the norms of the sexual arena in the strict sense and to family stereotypes”.

<sup>30</sup> Eve, ao fugir desse padrão, é retratada como uma destruidora de lares, ameaçando as uniões sagradas entre Bill e Margo; e Karen e Lloyd.

Na cena em que sobe ao palco para anunciar o cancelamento de *Um bonde chamado Desejo* e “contar a história da minha vida” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999), Agrado anuncia-se como o ser construído e fabricado que é – e, justamente por isso, autêntico; “é a partir das transformações feitas em seu corpo, e principalmente da fala sobre esse corpo, que só ganha existência enquanto corpo do qual se fala, que Agrado aparece como sujeito”, diz Maluf (2002, p. 146). Susan Friedman (2017, p. 524) fala de uma *nova geografia de gênero* que aqui se faz presente: uma não mais baseada no binarismo homem/mulher, mas onde as diferentes identidades que constituem um mesmo sujeito *dialogam* “como um sítio historicamente entranhado, uma posicionalidade, uma localidade, uma intersecção, uma rede, um cruzamento de múltiplos conhecimentos situados”.

Retomando a cena em que a apresentação de *Um bonde chamado Desejo* é cancelada e Agrado sobe ao palco, a personagem discorre sobre como o seu corpo permitiu-lhe chegar ao ideal de “autenticidade” que tanto almejava:

AGRADO: Chamam-me de Agrado porque, a vida inteira, só pretendi tornar a vida dos outros agradável. Além de ser agradável, sou muito autêntica. Olhem só que corpo! Tudo feito sob medida. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Jogados no lixo, no ano seguinte ficou assim depois de outra surra. Sei que me dá personalidade, mas, se soubesse antes, não mexeria nele. Vou continuar. Peitos: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada um, mas eles já estão superamortizados. Silicone em...

ESPECTADOR: Onde?

AGRADO: Lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa umas cem mil. Calculem vocês, porque eu já perdi as contas. Redução da mandíbula: 75 mil. Depilação definitiva a laser – as mulheres também vêm dos macacos, até mais do que os homens –, 60 mil por sessão. Depende da cabeluda que se é. O normal é entre duas e quatro sessões. Mas, se é uma diva do flamenco, precisará de mais, claro. Bem, como eu estava contando... sai muito caro ser autêntica. E, nestas coisas, não se deve ser avarenta, porque nós ficamos mais autênticas quanto mais nós nos parecemos com o que sonhamos que somos (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

O corpo, aqui, faz-se presente como próprio constituinte da identidade; como matéria indissociável da subjetividade. Agrado sobe ao palco não para encarnar uma personagem, mas para oferecer a real-ficção de si mesma enquanto construção deliberada que é: “uma *apresentação*, em lugar de uma *representação*” (BRANCO, 1991, p. 22). Seria proveitoso associar à discussão, ainda que brevemente, o conceito de

*performatividade*, de Judith Butler: a identificação de gênero não é algo imposto ou natural, no sentido biológico do termo, mas um *ato intencional*:

se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p. 195).

Esta outra versão de si construída por Agrado oferece, assim, alternativas outras à inscrição bilateral *masculino/feminino* que é comumente atribuída aos corpos.

Celebram-se, assim, nas personagens essas vozes tão rotineiramente fadadas ao silenciamento ou ao grito surdo e ignorado: uma polifonia que faz-se ver não somente através dos discursos, mas dos corpos que demarcam sua existência enquanto sujeitos e que recusam-se a ser ocultados ou (re)colocados à margem.

Em sua crítica, Reinaldo Gliuche (2011) fala que a representação da transexualidade, no filme, funciona “como elemento de libertação”. A esse respeito, vale dizer que a mera presença de personagens transexuais como Agrado e Lola, que confundem o espectro homem-mulher, denota uma diferença de *entonação* entre os dois filmes que aqui comentamos. O conceito de entonação desenvolvido por Bakhtin está relacionado ao dialogismo de que já falamos. Junto com o tato – que “tem a ver com as relações entre interlocutores” (STAM, 1992, p. 62) – a entonação

constitui um canal e um conformador sutil de relações sociais (...) Qual a relação entre os sujeitos falantes do filme, em termos de posição discursiva, grau de intimidade, relação com outros personagens? Qual a sua relação implícita com o autor do texto, ou com o espectador, nos mesmos termos? (STAM, 1992, p. 63).

Percebem-se, desta maneira, entonações distintas em *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe* acerca de personagens semelhantemente construídas. No filme de Almodóvar, o discurso de Rosa-mãe parece ser reminiscente daquele verificado em personagens de *A malvada* – a diferença reside justamente em como as duas narrativas renegam ou reforçam essa visão. Citamos, quando tratávamos de alteridade, o exemplo de como a mãe de Rosa utiliza a palavra “puta” pejorativamente, deixando expressar seu asco por Manuela no primeiro encontro. A construção dessa barreira que impede a empatia e a consideração da voz do outro é o mecanismo existente em *A malvada* na

construção de Eve como vilã, como força desestabilizadora da harmonia. A desumanização e mutação de Eve em um símbolo de maleficência (estratégia comum na construção da vilania na ficção) torna possível a aceção de que “cada um é o bárbaro do outro, basta, para sê-lo, falar uma língua que esse outro ignora: para ele, será apenas um burburinho” (TODOROV, 1988, p.162). O diálogo é propositadamente impossibilitado, e reina uma monofonia hierarquizante, que impede a aproximação do espectador para com a antagonista. Em *Tudo sobre minha mãe*, ao contrário, mesmo a “vilania” de Lola é posta à prova, como dissemos no capítulo 1.

Podemos recorrer à analogia de que se utiliza Lucy Irigaray para evidenciar essas diferenças no tratamento do outro em *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe*. A autora (1993) se baseia em preceitos biológicos para desconstruir a ideia simbólica de que a placenta, durante a gravidez, é uma espécie de formação mista entre a mãe e o feto. Segundo ela, a placenta deve ser encarada como um órgão regulatório, um instrumento independente que age como uma ponte entre mulher e filho. Irigaray utiliza a placenta como ponto de partida para desenvolver a ideia de uma “ordem maternal” e familiar que perpassa (ou pelo menos deveria perpassar) as relações humanas, especialmente as maternais: a relação de troca entre mãe e filho é simbolicamente transferida para o âmbito sócio-cultural. Num meio em que a “ordem maternal” vigorasse, diz Irigaray, as relações entre os sujeitos acontecem como que mediadas através da placenta, onde “necessita haver um reconhecimento do outro, do não-eu, pela mãe (...). A diferenciação entre o “eu” e o outro é, por assim dizer, continuamente negociada”<sup>31</sup> (IRIGARAY, 1993, p. 41).

A ordem maternal de que fala a autora é, a nosso ver, a ordem presente em *Tudo sobre minha mãe*, onde a(s) maternidade(s) é (são) posta(s) no centro. Esta ordem maternal que rege a narrativa é a ordem do dialogismo e da polifonia, em que a placenta, o texto fílmico, serve como “um mundo espacial” onde “sempre se encontra o outro” (BAKHTIN, 2017, p. 43); a “economia da placenta” existe em estado de tensão entre forças e discursos sem reforçar opressivamente a um ou a outro, mas respeitand-os (IRIGARAY, 1993). A crítica jornalística também aponta para a existência dessa força feminina/maternal que permeia a tessitura fílmica: no filme, diz Gardnier (1999, grifo nosso), não há

---

<sup>31</sup> Tradução nossa: “the has to be a recognition of the other, of the non-self, by the mother (...). The difference between the “self” and other is, so to speak, continuously negotiated.

nunca a culpabilização, nunca a pena (seja de morte ou em vida, tanto faz). A lógica dos personagens é a lógica da mãe, a lógica que permite tudo de seus filhos. (...) Almodóvar opõe tolerância a naturalidade ao falar sobre seu filme: a tolerância envolve um elemento moral de aceitação, mas com um fundo de preconceito embutido; a naturalidade, ao contrário, implica toda a positividade do ato humano, todo o aspecto feminino da lógica de Almodóvar. A lógica assume o papel do preconceito. A lógica, como ato social da reconhecimento dos valores estabelecidos, assume como seu o que se lhe parece e como outro aquilo que não se assemelha. *O feminino da lógica seria justamente aquela esfera onde entra tudo, a esfera da naturalidade.*

O crítico percebe, em seu texto, a propensão à empatia, à alteridade, à naturalidade que aceita o outro sem ressalvas característica do dialogismo e da ordem materna. É através dessa ordem, dessa polifonia desestabilizadora, dessa disposição ao diálogo e à compreensão que *Tudo sobre minha mãe* retrabalha aspectos da narrativa de *A malvada*, apropriando-se de elementos do outro filme para, como vimos, manuseá-los sob uma ótica distinta.

O contato dialógico entre as duas obras se constrói nessa tensão, em que perspectivas diferentes sobre um tema comum estão vivas e atuantes sobre a realidade; elas podem, dessa maneira, ser sobrepostas, discutidas e transformadas.

### 3.3.2 *Um bonde chamado Desejo*

“O que dizer da representatividade da ficção em nossas vidas? Questionamento tão bem acampado pelo sentido que Almodóvar dá à peça *Um bonde chamado Desejo* na trama”, questiona o crítico Reinaldo Gliuche, do *Claquete cultural*, em sua resenha crítica de *Tudo sobre minha mãe*. Vimos anteriormente, quando trabalhamos com a categoria espaço, como a presença de elementos metaficcional é recorrente em *Tudo sobre minha mãe*, especialmente no primeiro terço do filme, apontando para o anuviamento das fronteiras entre o real e o ficcional. Como afirma Linda Hutcheon no seu *Poética do pós-modernismo*, a noção bakhtiniana de dialogismo, posteriormente revisitada, ampliada e/ou reelaborada por autores como Julia Kristeva, pressupõe por si só certo grau de metaficcionalidade: o dialogismo de Bakhtin “questionou toda a noção de ‘texto’ como entidade autônoma, com um sentido imanente” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Não se construindo apenas como um discurso único; como uma “revelação” em um sentido pré-estabelecido, das mãos do escritor para a página, ou dos olhos do diretor para a tela; ao contrário, todo texto ficcional – um livro, um documentário e, no nosso

caso, um filme – é constituído através da “erosão” de textos de *outros* – resultando em camadas compostas por uma pluralidade de fontes que, juntas, passam apenas a impressão de homogeneidade.

É interessante, por isso, o questionamento que o crítico levanta: o que dizer da representatividade da ficção na “realidade concreta”? No universo diegético do filme de Almodóvar, a ficção desempenha um fator constituinte da interioridade das personagens. *Um bonde chamado Desejo* é especialmente relevante para Manuela, que se emociona durante a encenação da peça e é interrogada por Esteban sobre o motivo das lágrimas.

ESTEBAN: Nina Cruz te emocionou muito, não foi?

MANUELA: não, ela não. Stella. Há vinte anos, com o grupo da minha cidade, fazíamos uma versão de *Um bonde*. Eu interpretava Stella. Seu pai era Kowalski. (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Em *Um bonde chamado Desejo* (1947), do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, Stella Kowalski vive com o marido, Stanley, em uma modesta casa na cidade de Laurel, nos Estados Unidos. A chegada da irmã de Stella, Blanche DuBois, após a perda da mansão da família desestabiliza o relacionamento entre marido e mulher; Blanche, ao ver a maneira como Stella é tratada por Stanley, se opõe ao homem ao mesmo tempo em que Stella descobre que está grávida. A situação acaba levando Blanche à loucura.

Falamos anteriormente que a personagem Manuela combina características de Eve, de *A malvada*; e de Stella, de *Um bonde*. Assim como ela possui similaridades com Eve, podemos encará-la como uma “extensão” da personagem de Stella. A ligação entre Stella e Manuela não se resume apenas ao fato desta ter encenado aquela em uma adaptação teatral; Ruy Gardnier (1999) aponta, em sua resenha para a *Contracampo*, para o fato de que “basta ver o itinerário de Manuela, inicialmente emulado da peça de Tennessee Williams: ela foge de casa, grávida tal qual a Estela do *Bonde...*, para criar o filho longe do marido dominador”.

Podemos encarar, de fato, resguardadas todas as particularidades das duas obras, a história de Manuela como o percurso de Stella após fugir de casa. Já citamos Manuela descrevendo as atitudes de Lola durante seu casamento, e a personagem diz claramente que saiu de Barcelona para Madrid fugindo do marido, insinuando um ambiente doméstico insalubre e insuportável. Na peça de Tennessee Williams, o apartamento em

que vivem Stella e Stanley parece ser igualmente opressor à mulher. Durante uma noite de jogo de pôquer com os amigos, por exemplo, Stanley se refere a Stella e Blanche como “galinhas”, mandando-as calar-se durante a partida. Irritado com o som do rádio que as duas mulheres escutavam, o homem atira o aparelho pela janela e volta-se para a esposa:

STELLA: bêbado, bêbado, seu pedaço de animal! (*Precipita-se para a mesa de pôquer*). Todos vocês... por favor, vão embora! Se houver um pingão de decência em vocês...

BLANCHE (*rispidamente*): Stella, cuidado, ele está...

(*Stanley parece a ponto de atacar Stella*).

OS HOMENS (*timidamente*): tenha calma, Stanley. Calma, rapaz... vamos todos!

STELLA: ponha as mãos em mim e eu...

(*Volta para o lado, fora da vista. Ele avança e também desaparece. Há um som de um tapa. Stella chora. Blanche grita e corre para a cozinha. Os homens investem, e há o som de luta corpo-a-corpo e xingamentos. Algo é derrubado e se quebra ruidosamente*)” (WILLIAMS, 2008, pos<sup>32</sup>. 682-688).

Embora Manuela e Stella pareçam compartilhar de uma situação em comum, é a postura das personagens que nos interessa neste diálogo constituído entre as duas obras. Se, como afirma Anatol Rosenfeld (2002, p. 26), as personagens de ficção adquirem “um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida”, esse traço particular compartilhado entre as duas, tão destacado pelas obras é, a nosso ver, extremamente revelador das subjetividades produzidas por ambos os textos.

Em trabalho anterior de monografia, consideramos que o paralelo dialógico estabelecido entre a peça e o filme é constituído através do mecanismo de estilização – quando “ocorre um jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro” (SANT’ANNA, 1995, p. 24). Utilizamos o trecho final de *Um bonde chamado Desejo*, representado em *Tudo sobre minha mãe*, para reforçar nosso argumento. Na peça original, Stella decide ficar com Stanley após a partida de Blanche:

STANLEY (um pouco hesitante): Stella? (...) Ora, meu bem. Ora, amor. Ora, ora, amor. (*Ajoelha-se ao lado dela e seus dedos encontram a abertura da blusa dela*). Ora, ora, amor. Ora, amor...

---

<sup>32</sup> Foi utilizada para consulta uma versão digital da peça e, como é de praxe em *e-books*, utilizamos a referência *posição* ao invés de *página*.

*(O voluptuoso soluço e o murmúrio sensual desaparecem sob a crescente música do piano blue e do trompete em surdina)*  
(WILLIAMS, 2008, pos. 1976).

Na representação da cena em *Tudo sobre minha mãe*, uma Stella agressiva decide abandonar o marido:

STANLEY: vamos, garota, o pior já passou.  
STELLA: Não me toque. Não volte a me tocar, filho da puta.  
STANLEY: Cuidado com o que diz. Stella, vem aqui.  
STELLA: Não me toque. Nunca mais voltarei a esta casa, nunca!  
STANLEY: Stella! (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Na peça, Stella conforma-se com a partida de Blanche para uma instituição psiquiátrica e acaba deixando-se seduzir por Stanley, como insinuado em “seus dedos encontram a abertura da blusa dela” e “murmúrio sensual”. Na releitura de *Tudo sobre minha mãe*, entretanto, Stella decide abandonar o marido; para além de uma estilização, revisamos nossa constatação anterior para afirmar que, de fato, existe uma abordagem paródica por parte de Almodóvar em contraposição a *Um bonde chamado Desejo*; uma apreensão do texto original e sua posterior adulteração com vistas a produzir novos significados, à semelhança do que ocorre com *A malvada*. Ficam claros intuítos distintos entre as duas obras; se na ficção “o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2003, p. 265), percebem-se as diferentes intenções e entonações que deixam ver os significados produzidos pelas duas obras individualmente e no processo conversacional existente entre elas; tal qual o concebe, também, a hipertextualidade genettiana.

É, assim, interessante perceber como, em *Um bonde chamado Desejo*, as figuras femininas são aquele outro menor, submisso, de que fala Todorov (a assim elas *precisam* ser, considerando o olhar crítico<sup>33</sup> que a obra lança sobre o ambiente

---

<sup>33</sup> *Um bonde chamado Desejo* questiona muitas das normas morais e institucionais em vigor à época, como o casamento heterossexual e o ambiente familiar doméstico, conforme apontado por autores como Kenneth Krauss (2014), autor de *Male beauty: postwar masculinity in theater, film, and physique magazines*. Em carta para Joseph Breen, censor da Motion Picture Association of America (MPAA), concernindo a adaptação cinematográfica da peça realizada em 1951 dirigida por Elia Kazan, Williams explica que *Um bonde* é uma peça com uma “moral peculiar”, acrescentando que o estupro de Blanche por Stanley era essencial à história (Breen classificou o filme como “imoral”) e que o significado da peça reside no “arrebamento dos gentis, dos sensíveis, dos delicados pelas forças selvagens e brutais da sociedade moderna” (tradução nossa). Fonte: <https://www.nytimes.com/1993/09/16/movies/for-a-less-restrained-era-a-restored-streetcar.html>). Ora, é continuamente discutido em teoria da literatura e do cinema qual o papel da intenção do autor para o significado final de uma obra; e embora seja consenso que as intenções autorais não devem ser tomadas como norte interpretativo (como mencionamos na Introdução deste trabalho), deve-se ter em mente que “as considerações sobre as posicionalidades da/o

doméstico do sul norte-americano dos anos 1940<sup>34</sup>). As próprias Stella e – particularmente – Blanche, vítimas do abuso de Stanley, demonstram um “temor ante a falta de proteção masculina, o que leva a uma profunda dependência dos homens. Elas internalizaram as regras da sociedade patriarcal, e consideram os homens como a totalidade de suas vidas”<sup>35</sup>, como explana Wei Fang (2008, p. 105) em *Blanche’s Destruction: Feminist Analysis on A Streetcar Named Desire*. Em mais de um momento, Stella sofre agressões verbais, físicas e psicológicas de Stanley; não obstante inicialmente ela se revolta e ameaça abandonar o marido, o homem sempre consegue apaziguá-la, como uma besta a ser domada com mimos e compensações. Após Stanley estapear a esposa pela primeira vez na peça, ela foge para o apartamento da vizinha apenas para retornar horas depois; o retorno da moça à casa, seu enclausuramento doméstico, é coroado com a imagem da mulher carregada pelo homem, em imagem que evoca a dependência coxeante do rito matrimonial que Williams procurava questionar.

*([...] Stella começa a descer as frágeis escadas, vestida com seu roupão. Seus olhos estão cheios de lágrimas e seu cabelo está solto sobre sua garganta e ombros. Eles se olham fixamente um ao outro. Em seguida, abraçam-se ansiosos, com gemidos baixos, semelhantes ao de animais. Ele se ajoelha nos degraus e aperta seu rosto contra a barriga dela, que começa a apresentar a curva da maternidade. Os olhos dela se cegam de ternura enquanto ela toma a cabeça dele entre as mãos e o levanta até a altura em que ela está. Ele abre a porta de tela e a levanta do chão, carregando-a em seus braços para dentro do apartamento escuro)* (WILLIAMS, 2008, pos. 738).

Situação semelhante ocorre durante discussão entre Steve e Eunice, o casal vizinho: “ouve-se o ruído de alumínio atingindo uma parede, seguido pelo urro irritado de um homem, gritos e mobília revirada” (WILLIAMS, 2008, pos. 950); Eunice, aos gritos, acusa Steve de tê-la agredido e ameaça chamar a polícia, saindo do apartamento. Entretanto, Stanley passa pelo casal instantes depois e revela o desfecho do imbróglio:

---

escritora/o formam um elemento importante na interpretação dos processos e problemáticas da autoridade narrativa” (FRIEDMAN, 2017, p. 540). Na obra ficcional, assim, “o sujeito do discurso – neste caso, o autor de uma obra – aí revela sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra” (BAKHTIN, 2003, p. 279). As intenções autorais, apesar de não configurarem uma “sentença interpretativa” ou uma limitação do olhar, devem ser consideradas, refletidas ou ao menos apontadas em tais casos.

<sup>34</sup> Wei Fang delinea o panorama geral da estrutura social da qual Blanche e Stella provêm, essencial para uma compreensão mais acurada das personagens: o Sul norte-americano pré-guerra era “baseado na mansão; sua civilização, permeada por um cavalheirismo idealizado; sua classe dominante se comporta como uma aristocracia, seja na figura de um cavalheiro ou de uma adorável dama. (...) O independente e autossuficiente Sul é a epitome da sociedade patriarcal” (tradução nossa, 2008, p. 103).

<sup>35</sup> Tradução nossa: “fear on the deficiency of men’s protection which leads to the deep dependency on men. She internalized the rules of patriarchal society, and considers men to be the whole of life”.

STANLEY: que é que há com a Eunice?

STELLA: ela e Steve brigaram. Ela chamou a polícia?

STANLEY: não. Está tomando um drinque.

STELLA: é muito mais prático (WILLIAMS, 2008, pos. 955).

Depois, o casal retorna da rua; “o braço de Steve está em volta dos ombros de Eunice, e ela está soluçando copiosamente; ele está murmurando palavras de amor” (WILLIAMS, 2008, pos. 997).

Na peça de Tennessee Williams, como dissemos, as mulheres orbitam, tal qual satélites, as figuras masculinas: para Blanche, a solução de seus problemas é o ex-namorado Step Huntleigh, que vai salvá-la da penúria; quando ele não responde, seus pedidos se voltam para Mitch, um amigo de Stanley; quando o relacionamento com Mitch também fracassa, Blanche cria uma ilusão na qual Step vai levá-la para um cruzeiro no Caribe; “sem exceção, a sua vida luxuosa é novamente construída sobre o suporte masculino, mesmo em delírio”<sup>36</sup> (FANG, 2008, p. 104).

Além disso, elas frequentemente demonstram atitudes que revelam essa introjeção de elementos patriarcais mencionada por Fang. Ao comentar as esposas dos homens que jogavam pôquer com Stanley, Stella e Blanche debocham, entre risadas: “mulheres grandes e gordas, suponho” (WILLIAMS, 2008, pos. 598). Quando a briga de Steve e Eunice faz-se ouvir no andar de baixo e a mulher corre para chamar a polícia, Stella e Blanche “riem levemente” (WILLIAMS, 2008, pos. 955). Williams constrói suas personagens de maneira a introjetar um código moral socialmente imposto que impede o desenvolvimento de uma real e completa empatia entre elas, que são justamente reconhecidas como o outro inferior, tal qual o índio ante Colombo mencionado por Todorov; e que pressupõe a “existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo” (TODOROV, 1988, p. 40).

Em *Tudo sobre minha mãe*, é latente o peso da peça de Tennessee Williams sobre a vida de Manuela, que reúne em si elementos de Stella que são reacentuados. No filme de Almodóvar, a presença masculina parece ser não apenas desnecessária, mas também desprezada. Se Williams escreveu *Um bonde* como uma crítica ao contexto engessado no sul norte-americano do início do século XX, o filme de Almodóvar reflete

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: “without exception her luxurious life is again built on the support of men, even in an illusion”.

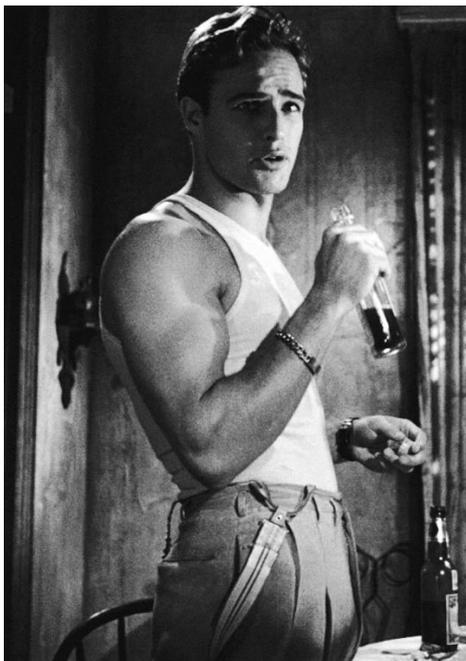
a contracultura anarquizante da Espanha pós-Franco. As mulheres residem em um universo próprio, “universo mítico onde o feminino vence” (GARDNIER, 1999), e são “revestidas de humanidade e solidariedade que parecem faltar aos personagens masculinos”, como avalia Reinaldo Glioche (2011) em sua crítica do filme. A resenha de Rodrigo Cunha (2005), por sua vez, aponta para o fato de que “tirando o falecido Esteban, todos os personagens principais são femininos, sejam homens ou mulheres”. Além de Esteban, os poucos personagens masculinos que povoam o filme ou servem como empecilho às suas companheiras femininas, como o pai de Rosa – a mãe abandona a filha no hospital horas antes do parto para checar o idoso, que se comporta “como uma criança” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999) – ou são relativizados, como Mario, ator que interpreta Stanley na montagem de *Tudo sobre minha mãe*. E é justamente sobre Stanley onde agora nos deteremos.

### 3.3.2.1 Masculinidades e carnaval

Stanley é, a nosso ver, um interessante ponto de intersecção entre *Tudo sobre minha mãe* e *Um bonde chamado Desejo*. Na peça de Williams, o personagem remete à figura clássica do macho dominador, descrito pelo dramaturgo como “um galo emplumado de ricas penas em meio às galinhas” (2008, pos. 288); um ser que esbanja “seu gosto pelo humor grosseiro, seu amor por bebida, comida e jogos, seu carro, seu rádio, tudo que lhe pertence, que traz seu emblema de macho rompante” (2008, pos. 287-293); evoca-se, na peça, a imagem de “homens que se encontram no auge de sua masculinidade física, tão rudes, diretos e poderosos como essas cores primárias [*em alusão às cores das camisas que os amigos de Stanley usam*]” (WILLIAMS, 2008, pos. 522). Tais descrições nos parecem estreitamente ligadas ao que Lucy Irigaray se refere quando menciona o privilégio masculino do “direito de fazer barulho, materialmente ou espiritualmente. (...) A maioria deles [*homens*] só está finalmente satisfeita quando podem se vangloriar com suas máquinas barulhentas na frente dos outros”<sup>37</sup> (1993, p. 63).

---

<sup>37</sup> Tradução nossa: “Take the right to make noise, materially or spiritually, which is a man’s privilege. Most of them are only finally satisfied once they can play about with noisy machines in front of other”.



**Figura 15:** Marlon Brando como Stanley Kowalski em *Uma rua chamada pecado* (1951).

Essa imagem de masculinidade inerente à peça original pode ser notada na adaptação cinematográfica *Uma rua chamada pecado* (1951), do diretor Elia Kazan. No filme, Stanley é interpretado por Marlon Brando (fig. 15) em uma “postura macho”<sup>38</sup> (1997, p. 244), como afirma Steve Cohan em *Masked men: masculinity and the movies in the fifties*; e em uma atuação representativa da “personificação da masculinidade”<sup>39</sup> (KRAUSS, 2014, p. 146). Ambos os autores, entretanto, também concordam ao declarar que o Stanley fílmico de Brando é mais ambíguo e menos cristalizado do que sua versão teatral.

Krauss utiliza a feminilidade exacerbada e performática de Blanche – “as luzes devem ser filtradas, a maquiagem e as roupas devem estar perfeitas”<sup>40</sup> (2014, p. 141) – para argumentar que a exibição da masculinidade grosseira de Stanley é tão construída e calculada quanto os modos afetados e sensíveis da mulher: a camiseta rasgada de Stanley, seus jeans apertados, seus pijamas de seda, sua jaqueta de boliche – seriam todos elementos paralelos, mas equivalentes, às tiaras, vestidos e casacos de pele de Blanche. Enquanto, acrescenta o autor, Blanche exhibe modos frígidos, contidos e polidos, Stanley é igualmente artificial em seus rompantes extravagantes, grosseria e violência:

<sup>38</sup> Tradução nossa: “macho posture”.

<sup>39</sup> Tradução nossa: “male impersonator”.

<sup>40</sup> Tradução nossa: “the lights must be filtered, the make-up and costuming must be perfect”.

(...) a caracterização de Brando claramente retrata um homem que é tão astuto e detalhista em sua performance quanto Blanche: seu figurino, gestos e ações, uso da linguagem e escolha de adereços são tão calculados quanto os dela, embora ele se utilize da sujeira e o suor em lugar das maquiagens e perfumes<sup>41</sup> (KRAUSS, 2014, p. 143).

Cohan acrescenta que, além da masculinidade artificial do personagem, o corpo de Stanley/Brando transforma-se, em *Um bonde chamado Desejo*, num “elemento central em sua personificação da sexualidade masculina jovem dos anos 50” (1997, p. 244). Na peça, também, Kowalski é frequentemente descrito com uma generosidade quase exultante, com Williams destacando sua “alegria animal” e “compleição robusta e compacta” (WILLIAMS, 2008, pos. 287); quando ele sai do banho, está com a “água escorrendo por seu corpo e ainda com suas ceroulas de bolinhas coloridas coladas” (2008, pos. 718). Sobre as mulheres de *Um bonde*, Stanley exerce um poder quase que contraditório: apesar de Blanche continuamente rechaçar sua figura como um ser primitivo e bruto, quase pré-histórico (WILLIAMS, 2008), ela reconhece o efeito que ele exerceu sobre Stella: “com um homem como Stanley, a gente sai uma, duas, três vezes quando está com o diabo no corpo” (2008, pos. 892). Stella, por sua vez, não hesita em demonstrar a atração que sente pelo marido:

STELLA: mal posso suportar que ele fique uma noite fora.

BLANCHE: por que, Stella?

STELLA: quando ele passa uma semana fora fico desesperada. E, quando volta, choro no colo dele, como uma criança... (*sorri para si mesma*) (WILLIAMS, 2008, pos. 224).

Estabelece-se, assim, um aparente paradoxo na representação de Stanley: conquanto seja tentador enxergar a personagem como a “quintessência do machismo” (KRAUSS, 2014, p. 140), em *Uma rua chamada pecado* – e aqui nos referimos especialmente à versão cinematográfica, considerando que o processo de adaptação de uma obra de um determinado meio para outro (do literário para o cinematográfico, por exemplo) se configura como uma

leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação,

---

<sup>41</sup> Tradução nossa: “Brando’s characterization clearly depicts a male who is as astute and detailed as performer as Blanche: his costumes, gesturing and actions, use of language, and choices of props are every bit as intentional as hers, although he substitutes grime and sweat for her makeup and perfume”.

transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição (STAM, 2006, p. 27) –,

há a subversão, ainda que limitada, do que Laura Mulvey (1983), em seu ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, chama de “olhar masculino” inerente ao cinema hollywoodiano: a linguagem cinematográfica, dominada por homens, refletiria o modo de ver masculino e implicaria em representações femininas distorcidas. No caso de *Uma rua chamada pecado*, Stanley é o corpo a ser olhado e desejado no filme, tanto pelas mulheres da diegese quanto pela audiência – feminina ou masculina, o que complica e questiona a imagem de heterossexualidade viril do antagonista.

Stella não apenas objetifica Stanley a cada vez que o observa em *Uma rua chamada pecado*, mas ele mesmo reconhece o olhar feminino e usa seu corpo para solicitá-lo<sup>42</sup>; arriscando, dessa forma, as convenções de Hollywood pelas quais um filme tipicamente assegura a sexualidade de seu protagonista masculino<sup>43</sup> (COHAN, 1997, p. 247).

Tanto Blanche quanto Stanley, no teatro ou cinema, seriam símbolos de uma feminilidade e masculinidade compulsórias e impostas. De tudo isso resulta que, embora em *Um bonde chamado Desejo* já seja possível distinguir certa justaposição de elementos masculinos e femininos, “Williams aqui foca nas maneiras pelas quais os machos como homens e as fêmeas como mulheres são, até certo ponto, prisioneiros de seu gênero”<sup>44</sup> (KRAUSS, 2014, p. 143).

Essa prisão silencia e reduz as falas da peça a dois *locus*: o masculino e o feminino, e um exerce seu poder sobre o outro. Em *Tudo sobre minha mãe* – e na filmografia de Almodóvar como um todo –, as barras que sustentam essa prisão são retorcidas e quebradas para que novas vozes possam ser acrescentadas a esse dualismo, produzindo “um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem, do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 2005, p. 66). Assim como Huma pode ser encarada como uma Margo carnalizada, Nina é igualmente uma

<sup>42</sup> Aqui, nos parece, a argumentação de Cohen perde certa força ao reconhecer que Stanley ativamente utiliza a objetificação de seu corpo em seu próprio favor – manobra essa que se configura como um luxo raro às mulheres do cinema hollywoodiano, como bem aponta Mulvey (1983). Por isso falamos em uma subversão apenas limitada provocada pela personagem de Stanley.

<sup>43</sup> Tradução nossa: “Stella not only objectifies Stanley whenever she looks at him in Streetcar, be he himself acknowledges the female gaze and uses his body to solicit it, thereby jeopardizing the conventions by which a Hollywood film typically secures the heterosexuality of its leading man”.

<sup>44</sup> Tradução nossa: “(...) Williams focuses hereon the ways that males as men and females as women are to some degree prisoners of their gender”.

Stella invertida: lésbica, drogada, revoltada. O Stanley de *Tudo sobre minha mãe* também não se sustenta em performar meras imagens de masculinidade, e outras posicionalidades, outras vozes que estão oprimidas – a feminilidade no homem, o desejo homossexual – são trazidas à tona, através da personagem, de maneira comum e banal. Reveladora é a cena entre Mario, que vive Stanley na peça de *Tudo sobre minha mãe*, e Agrado no camarim:

AGRADO: você chegou cedo hoje.  
 MARIO: sim... o que está fazendo?  
 AGRADO: nada, passando roupa. Aconteceu alguma coisa?  
 MARIO: ontem à noite não dormi muito bem. Passei o dia todo nervoso... você me daria uma chupada?  
 AGRADO: não entra na cabeça de vocês que eu me aposentei?  
 MARIO: bem, não quero que pense isso. Como passei o dia todo nervoso, achei que uma chupada me relaxaria.  
 AGRADO: pois faça você em mim, também estou nervosa.  
 MARIO: seria a primeira vez que chuparia o pau de uma mulher, mas se for necessário... (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999)<sup>45</sup>.

*Tudo sobre minha mãe* se apropria de Stanley – de seu machismo, sua ambiguidade, sua violência e poder (físico e sexual) – e o subverte recorrendo ao baixo e ao chulo (do corpo e da linguagem): o desejo explícito, vocalizado por um homem, de performar sexo oral em uma mulher com pênis (desrespeitando completamente as normas de gênero que não chegam a ser superadas em *Um bonde chamado Desejo*) é dito de forma grosseira e se torna representativo dos discursos carnavalescos, que se configuram como “uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiquetas, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc.” (BAKHTIN, 1987, p. 162) e indicam “um alívio da hipocrisia social e do medo do corpo” (STAM, 1992, p. 45); um retorno ao nível material, corpóreo, sexual, fonte de prazer e meio de negação e transposição dos limites socialmente estabelecidos. Quando Agrado sobe ao palco do teatro após o cancelamento da encenação de *Um bonde chamado Desejo*, Mario, o Stanley almodovariano, olha a travesti com reverência e sorri, abobado, de seus gracejos (fig. 16).

---

<sup>45</sup> Deve-se abrir um parêntese, aqui, para destacar que o potencial carnavalesco do trecho reside na subversão da figura de Stanley, invertendo sua imagem macho ou dúbia em um discurso escrachado e revelador de um desejo homossexual. De forma alguma pretende-se inferir que o assédio a que Agrado está exposta no filme é um elemento carnavalesco (muito pelo contrário); a própria Agrado aponta a contradição desse fato ao questionar “as pessoas param você na rua pedindo para que você as chupe?” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).



**Figura 16:** Mario (à direita) aplaude a apresentação de Agrado.

Existem ainda outras fontes que indicam esse espírito carnavalesco de *Tudo sobre minha mãe*. Em outro momento do filme, na reunião de Manuela, Rosa, Huma e Agrado no apartamento de Manuela, as mulheres brincam com os nomes comumente utilizados para designar o pênis: caralho, pau, etc., e riem-se, achando as palavras “muito engraçadas”. O falo, símbolo máximo do poder do homem sobre a mulher, é ridicularizado, diminuído, e brocha ante o riso feminino, que “supõe que o medo foi dominado” (BAKHTIN, 1987, p. 78). É tentador associar o Stanley subvertido e o riso feminino que debocha do homem como sintomas de um cômico que pressupõe “uma inversão de papéis, e de uma situação que se volta contra quem a criou” (BERGSON, 1983, p. 47). Esse *modo de olhar* está presente em toda a tessitura fílmica de *Tudo sobre minha mãe*, que valoriza a quebra de tabus, a queda de hierarquias e a incapacidade do medo e da morte de vencer sobre a vida. Quando Manuela e Agrado vão procurar o abrigo de freiras em busca de emprego e a travesti é questionada acerca da autenticidade da sua roupa Chanel, ela responde: “claro que não, mulher, como vou comprar um Chanel autêntico com tanta fome no mundo?” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999). A própria jornada de Manuela, que não se entrega à depressão que ameaça a consumir logo após a morte de Esteban (mais sobre isso quando tratarmos do melodrama), é reveladora de uma concepção de vida idealizada segundo as regras do carnaval.

Tomemos ainda como ilustração a soropositividade de Lola, de Rosa e do seu filho. É interessante perceber como o filme associa – apesar do processo de humanização da personagem de Lola –, no encontro derradeiro entre Lola e Manuela, a figura de Lola à destruição e à morte através da representação imagética (fig. 17); fica aqui visível o que Aumont e Marie (2013, p. 157-158) apuram acerca do enquadramento

e da composição pictórica no cinema: “um filme é *também* uma obra plástica, que busca, pelo menos parcialmente, um certo tipo de prazer aos olhos; e a seguir, estender à forma fílmica a noção de uma dependência do tema em relação à forma”.



**Figura 17:** Lola aparece no cemitério durante o enterro de Rosa.

Logo após o encontro, Manuela anuncia: “você não é um ser humano, Lola, é uma epidemia” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

A despeito de seus pais terem sucumbido ao vírus e a uma gravidez de risco, o bebê Esteban emana como um sopro de esperança que compensa a morte de forma quase milagrosa – e pode ser encarado como uma antítese à figura de mau agouro de Lola. Após o enterro de Rosa, Manuela foge com a criança de volta a Madri, retornando dois anos depois: inexplicavelmente, Esteban havia “negativizado o vírus em um tempo recorde” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999) e seu caso inédito seria apresentado em um congresso sobre AIDS.

É interessante pensar essa abordagem acerca da AIDS à luz do que Lucy Irigaray defende em seu ensaio *I won't get AIDS*, presente em *Je, tu, nous*. Segundo a autora, o início da epidemia de AIDS nos anos 1980 veio acompanhada da ascensão de uma certa opinião pública que encarava a doença como um mecanismo de purificação e punição das sexualidades desviantes, representativa de uma ética sexual repressora. Em contraposição às práticas sexuais pecaminosas, “abençoada seja a AIDS, que supostamente nos afasta da tentação, nos guia à sabedoria, e sorrateiramente previne

alguns nascimentos”<sup>46</sup> (1993, p. 61-62). Com isso em mente, nos parece uma imagem potencialmente subversiva a de um bebê, nascido de um relacionamento entre uma mulher e uma travesti, vencer a síndrome com total facilidade; uma negação dessa ética sexual que determina e limita comportamentos e prazeres; e o estabelecimento de uma nova ordem, perceptível em todo o cinema almodovariano, onde domina “a naturalidade com que o escândalo e a transgressão aparecem e vão se tornando eles próprios objetos de atração” (MALUF, 2002, p. 144).

Adotando uma postura que manda o realismo às favas e força a crença do espectador na história (um código melodramático com o qual o filme dialoga), Almodóvar incorpora, assim, o espírito carnavalesco a seu filme: não só Stanley, o homem no geral, as opressões de gênero, as sexualidades, o ambiente doméstico são invertidos e questionados – a própria morte é negada e relativizada, a doença já não tem mais importância; os acontecimentos são geridos por uma força utópica. E aqui vem em mente o trecho de Goliot-Lété e Vanoye (2002, p. 56) de que o cinema pode se comportar como uma “recusa” da realidade, “(ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’, etc.)”. Estabelece-se um padrão que não reconhece a tragédia<sup>47</sup>, e onde o riso é o antídoto máximo contra as vicissitudes da vida.

### 3.3.3 *Bodas de sangue*

No filme de Almodóvar, *Bodas de sangue* aparece durante uma homenagem feita ao dramaturgo espanhol Federico García Lorca pela companhia teatral de Huma. *Bodas de Sangue* é uma peça de 1932 que acompanha a disputa entre duas famílias inimigas da Espanha rural. O único filho restante de uma delas, o Noivo, está prestes a casar-se; as antigas disputas entre as famílias inimigas são reacesas quando a Noiva, no dia das bodas, resolve fugir com Leonardo Felix, membro do clã oposto à família do Noivo.

Em *Tudo sobre minha mãe*, um pequeno trecho de *Bodas* é encenado por Huma. Se trata do momento em que a mãe do Noivo e o pai da Noiva conversam sobre suas

---

<sup>46</sup> Tradução nossa: “blessed be AIDS, which is supposed to deliver us from temptation, led us to wisdom, and surreptitiously prevent a few births on the way”.

<sup>47</sup> Como diz Northrop Frye (1973 p. 170) em seu *Anatomia da crítica*, “os finais felizes não nos impressionam como verdadeiros, mas como desejáveis, e concretizam-se por manobra. O observador da morte e da tragédia nada tem a fazer senão sentar-se e esperar o fim inevitável; mas algo nasce no fim da comédia, e o observador do nascimento é membro de uma sociedade curiosa”.

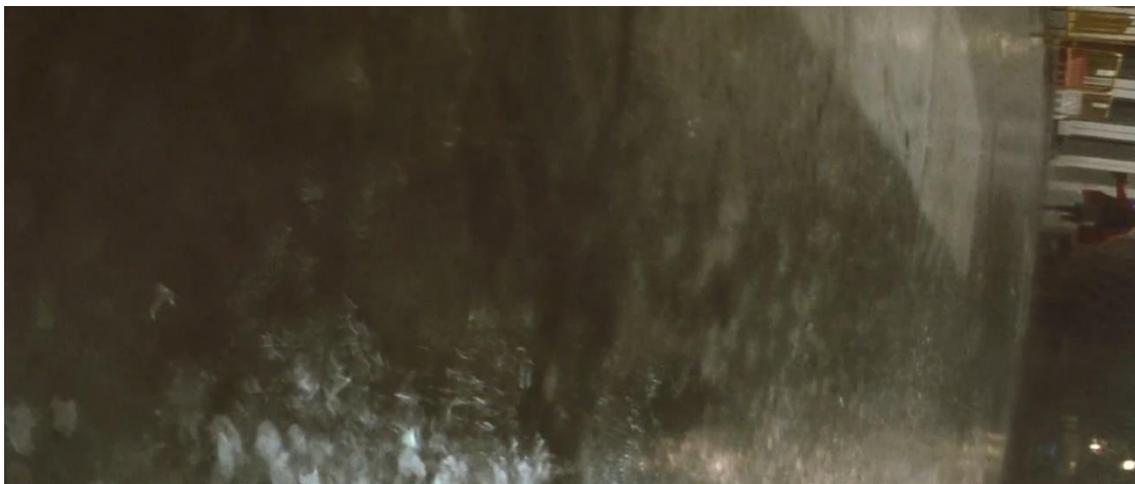
expectativas para o matrimônio e a esperança de netos. Quando o pai da Noiva diz que espera que os recém-casados os presenteiem rapidamente com crianças, a Mãe desabafa:

mas não é assim. Demora muito. Por isso é que é tão terrível ver o sangue da gente derramado pelo chão. Uma fonte que corre um minuto, e que para nós custou anos e anos. Quando cheguei para ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos no sangue e as lambi, com esta língua. Porque era sangue meu. Você não sabe o que é isso. Se eu pudesse, guardava a terra encharcada pelo sangue numa jarra de cristal e de topázios (LORCA, 2017, pos. 632).

O trecho pareceria significativo mesmo para olhares menos atentos e claramente evoca a imagem de Esteban na rua sob a chuva após o atropelamento enquanto Manuela corre a seu encontro – embora acompanhemos a cena do ponto de vista do jovem, em câmera subjetiva (fig. 18). O sofrimento da Mãe – que perdeu o marido e seu outro filho em uma briga familiar contra os Félix – ecoa a dor de Manuela pela morte de Esteban; ou, para sermos completamente justos, a dor de Manuela ecoa os males da Mãe. “Nem que eu vivesse cem anos, não falaria de outra coisa (...). Os meses passam e o desespero me perfura os olhos e pica até nas pontas do cabelo”, desabafa a Mãe de Lorca (2017, pos. 39). Em *Tudo sobre minha mãe*, Manuela viaja para a cidade de La Coruña para avistar, mesmo que à distância, o receptor do coração do seu filho, em tentativa desesperada de vê-lo ou de estar perto dele uma última vez. Quando retorna e escuta de uma amiga o pedido para se comporte com sensatez, retruca, frustrada: “*como?!?*”.

Aqui, o contato dialógico que Almodóvar costura com a peça tem a ver principalmente com o reforço de sentidos, com a adição, no texto fílmico, de mais uma camada de significados. Em *Bodas de sangue*, a dor materna é um dos temas e motivos centrais – daí a necessidade de uma reação ainda mais forte por parte da Mãe quando a noiva foge com Leonardo, da família dos Félix, inimiga imemorial do clã materno. A relação mãe e filho e a imensurabilidade dos sentimentos maternos adquire valor seminal nas duas obras. É o sentimento de vingança da Mãe, em ebulição controlada durante anos e finalmente desoprimido após a fuga da Noiva com Leonardo, o motor que move as engrenagens do último ato – e não apenas dele; desde a primeira cena, Lorca deixa claro o desgosto da Mãe pela morte de seus familiares e o rancor que ela guarda da família inimiga – rumo ao fatal confronto final: “*saiam todos daqui. Limpem o pó dos sapatos. Vamos ajudar meu filho. (O povo separa-se em dois grupos.)* Porque

ele tem sua gente: seus primos do mar e todos os de terra adentro. Fora daqui! Por todos os caminhos. Chegou outra vez a hora do sangue” (LORCA, 2017, pos. 807).



**Figura 18:** Manuela corre em direção ao filho caído no meio da rua [a imagem é mais clara quando vista em posição vertical].

Essa natureza puramente instintiva, essa força bruta que emana das personagens – além da vingança materna temos, por exemplo, a luxúria existente entre a Noiva e Leonardo – é reforçada pelo fato de que, com a exceção de Leonardo, todos os personagens de *Bodas de sangue* não possuem nomes próprios que lhes distingam – a Mãe, a Noiva, o Noivo, a Sogra; são todos designados por sua função social e representativos de estruturas simbólicas, “regem-se por impulsos vitais, conforme a natureza de cada uma, e nesse ponto o teatro lorquiano se aproxima do universal, visto que são características inerentes aos seres humanos e aos animais de uma maneira geral”, conforme elaboram María Mirtis Caser e Ana Catarina Oliveira em *A morte do outro em Bodas de Sangue, de Federico García Lorca* (2014, p. 6). Segundo nossa leitura, *Tudo sobre minha mãe* busca resgatar, em Manuela – mas não apenas nela; a resiliência de Agrado, por exemplo, nos parece característica de um poder de adaptação, de superação das adversidades inerente àqueles que ousam se desviar do conceito de normalidade –, essa força instintiva universal que seria natural à maternidade, “esse universo mítico onde o feminino vence, onde não se trata mais de tolerância burguesa, e sim de total aceitação materna”<sup>48</sup> (GARDNIER, 1999). Não é à toa que Manuela acaba

<sup>48</sup> Caser e Oliveira (2014) apontam para o fato de que *Bodas de sangue* denuncia e rejeita muitos dos valores burgueses moralistas que dominavam a sociedade rural espanhola do início do século XX. A própria Noiva, que rompe com as expectativas comumente jogadas sobre as mulheres em tais contexto; a

se transformando na “mãe” de várias das personagens do filme: de Agrado, quando a resgata em situação de assédio e violência (“não sei como sobrevivi sem você”, diz a travesti); de Huma, quando transforma-se em sua secretária e conselheira; de Rosa, quando a acolhe em seu apartamento após a descoberta da presença do vírus HIV na jovem; e, por fim, do “terceiro” Esteban.

Para além da concepção de maternidade intrínseca às duas obras, podemos pensar também a imagem de mulher que a personagem da Noiva adquire no texto lorquiano. Contra as expectativas do Noivo, das duas famílias e dos demais habitantes do vilarejo, ela decide fugir com Leonardo: “a ‘Noiva’ transgride o papel social das mulheres do vilarejo, verbaliza a insatisfação, e mais que isso, atua de modo a modificar a condição que o casamento ‘arranjado’ imporia a ela” (CASER; OLIVEIRA, 2014, p. 12).

Ainda que a incorporação do discurso de *Bodas de sangue* em *Tudo sobre minha mãe* não nos pareça provocar sentidos mais profundos no que se refere à representação da mulher nas duas obras, seria inócuo não perceber que a Noiva já reúne muitas das características que posteriormente se tornariam comuns nas mulheres almodovarianas: certo desprezo pelas convenções e regras sociais; uma vontade própria que contrasta com a figura de mulher sujeita à autoridade masculina; e uma força propulsora movida pelo desejo, pela busca por satisfação das vontades e dos impulsos amorosos e sexuais – como a Marina de *Áta-me!* que, em vias de ser resgatada das mãos de seu sequestrador, anuncia seu amor pelo homem e, embasbacando a irmã, foge com ele em direção ao horizonte.

Por meio da fuga da “Noiva” com “Leonardo”, logo após o casamento dela com o “Noivo”, mas antes da “consumação” do matrimônio, pode-se pensar na transgressão da mulher que se utiliza do corpo e da sexualidade para materializar uma ruptura social e afirmar a autonomia feminina, diante de uma sociedade rural e machista, que delimita o lugar que a mulher deveria ocupar – a esposa e mãe conformada, a religiosa obediente (CASER; OLIVEIRA, 2014, p. 11);

a Noiva, símbolo da figura da mulher que deve viver para ceder e obedecer, é justamente por isso perpassada por uma série de expectativas, de delimitações e orientações que a guiam ao casamento e ao marido. A ruptura desse padrão tem que ver com a autoafirmação enquanto ser de direito, com o estabelecimento de uma “nova

---

série de assassinatos resultante de lutas entre famílias poderosas; a hipocrisia dos habitantes do vilarejo, que condenam os amantes fugitivos, mas negam pão à Mendiga.

noção do feminino como ruptura, de um feminino dissociado de adjetivos como bondosa e compassiva” (FUNCK, 2016, p. 86).

O filme, assim, incorpora o discurso da peça num movimento de reforço de sentidos, em que a dor e angústia da Mãe de Lorca são transferidas, no texto fílmico, através do monólogo de Huma. Esse exemplo é simbólico da relevância dos estudos envolvendo as relações dialógicas entre obras, entre pessoas, entre culturas inteiras: certamente o espectador que não conhece *Bodas de sangue* vai compreender o significado atribuído por *Tudo sobre minha mãe* à maternidade e se identificar com a dor de Manuela; entretanto, a percepção de um ponto de ligação entre o texto do filme e o da peça proporciona um aprofundamento das significações possíveis; um enriquecimento da leitura; uma ampliação das possibilidades críticas e interpretativas.

O vínculo dialógico indicado entre as duas obras revela, ainda, que o dialogismo não se limita apenas à paródia e à carnavalização; mas também “se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias” (STAM, 1992, p. 73-74).

### 3.3.4 O melodrama

Pode parecer estranho falar de um jogo dialógico construído entre uma obra e um gênero inteiro. O melodrama, enquanto *gênero*, se encaixaria no Bakhtin denominado de gêneros secundários do discurso, algo que já abordamos no primeiro capítulo. Traçadas, no capítulo dois, as linhas gerais que ajudam a formar os principais elementos do melodrama clássico, é chegado o momento de analisar, após uma breve consideração introdutória, como o melodrama presente em *Tudo sobre minha mãe* dialoga e ressignifica as ferramentas e meios já consolidados do gênero.

Bakhtin (2003) afirma que os gêneros equivalem a situações típicas da comunicação discursiva; a uma série de elementos organizados de uma forma específica que, em conjunto, produzem determinado significado. O autor explica que os gêneros estão particularmente suscetíveis ao fenômeno dialógico – como já visto neste trabalho, inclusive –; “se prestam de modo bastante fácil a uma reacentuação: o triste pode ser transformado em jocoso-alegre, mas daí resulta alguma coisa nova” (BAKHTIN, 2003, p. 293). Stam (1992, p. 68) acrescenta a essa questão afirmando que uma “abordagem translingüística” dos gêneros discursivos do cinema se voltaria à relação entre os gêneros

primários – conversas em família, posicionalidades estabelecidas entre personagens, representação de individualidades, etc. – e os secundários através da mediação cinematográfica. É justamente sobre tais considerações que pretendemos nos debruçar.

O primeiro indício de uma ressignificação melodramática em *Tudo sobre minha mãe* já nos é dado pela recepção crítica. Quatro dos sete textos analisados fizeram pelo menos uma menção ao gênero. Rodrigo Carreiro afirma que “Almodóvar faz um melodrama de altíssima qualidade” (2005); Luiz Carlos Merten (1999) considera que o diretor é “atraído” pelo melodrama. Um dos únicos críticos que mais se aprofundou nas discussões sobre o tema, construindo um contexto histórico do melodrama, foi Paulo Camargo, da *Gazeta do Povo*:

o melodrama, por muito tempo, sempre foi menosprezado como um gênero popular demais, destinado ao público feminino que frequentava os cinemas à tarde, enquanto os maridos trabalhavam, para fugir da realidade, sonhar (e chorar) um pouco. Histórias dramáticas, caudalosas, marcadas por reviravoltas por vezes inverossímeis, sempre sob o compasso de trilhas sonoras feitas para emocionar (o tal melos, de melodrama), essas histórias não eram levadas a sério, salvo por suas fiéis espectadoras. [...] Por baixo do excesso formal, das vastas emoções esparramadas pelas tramas arrebatadas, feitas sob encomenda para emocionar o grande público, havia contundentes comentários sobre a condição da mulher, o patriarcalismo, a distinção entre classes e o racismo, entre outras mazelas varridas para baixo dos tapetes das confortáveis cidades da classe média americana do pós-Segunda Guerra Mundial (2015).

É interessante como os pontos apontados pelo crítico, colocados de forma a serem facilmente compreendidos pelos leitores, vão ao encontro das características que discutimos no capítulo dois: o sentimentalismo e sua linguagem exacerbada que escondem reflexões mais profundas sobre costumes sociais.

Verificamos que o menosprezo a que Camargo se refere está presente, mais implícita ou claramente, em textos de outros críticos. Em concordância com o jornalista da *Gazeta*, também vimos no segundo capítulo como o gênero melodramático ‘sofreu’ com os ataques e o desdém da crítica desde o seu surgimento no teatro francês até o cinema atual. Escrevendo para o *Cineplayers*, Rodrigo Cunha (2005) alerta que histórias como a do filme que estudamos, “em mãos erradas, poderiam se tornar meros melodramas fadados ao fracasso e ao escracho geral, tanto de público quanto de crítica”. Há, aqui, um juízo de valor precipitado em relação ao gênero: o melodrama, a não ser

que possua algo a mais que o distinga de sua fórmula original, é produto menor, longe de ser levado a sério pelos críticos e pelos espectadores.

No caso de *Tudo sobre minha mãe*, a recepção crítica foi positiva, com o viés melodramático do filme sendo classificado como “de qualidade”. A nosso ver, isso se deve justamente ao fato de Almodóvar transgredir, em seus filmes, as regras básicas do melodrama clássico – principalmente no tratamento que o diretor reserva às personagens –, que podem ser vistas com mais clareza nos filmes de Sirk, por exemplo. Ismail Xavier, ao tratar do melodrama presente nos filmes de Rainer Fassbinder em seu texto *Melodrama ou a sedução da moral negociada*, declara que

estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes nos quais prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção (2003, p. 87).

Creemos que tal afirmação cabe perfeitamente ao cinema de Almodóvar, que, como Fassbinder e outros artistas (Sirk incluso; mesmo seus filmes sendo menos ‘radicais’ na ruptura com as características clássicas do gênero, eles, como mencionamos, não são tão inocentes e desprovidos das críticas que um olhar desatento poderia ignorar) ultrapassa os códigos mais perceptíveis do gênero sem, contudo, negar a sua essência.

Falamos de como o maniqueísmo, uma polarização entre o Bem e o Mal, é intrínseco ao conflito narrativo do melodrama desde o seu surgimento; e como isso transforma os personagens melodramáticos em tipos representativos de valores morais universais sem grande profundidade psicológica ou características marcantes de individualidade. Mesmo os vilões não são dotados de uma riqueza interior, sendo movidos pelo desejo puro de realizar o mal (BROOKS, 1995).

Essa cisão parece não estar presente no filme de Almodóvar: já discutimos o processo de humanização de Lola no filme; ainda que nossa afeição recaia sobre personagens como Manuela e Agrado e nossa rejeição sobre Lola, todas as personagens possuem uma intensidade psicológica acentuada, e conhecemos suas motivações e as razões de seus erros e acertos. Mesmo Lola, em seu encontro final com Manuela, tem a chance de se explicar à ex-esposa e encontrar sua redenção ao conhecer o filho. Rodrigo Cunha afirma que “não existem heróis nem vilões, apenas pessoas que erram ou acertam em suas vidas” (2005). Cunha acrescenta que “todos os personagens que rondam a vida

de Manuela trazem algum significado novo, uma reflexão ou dão força para as suas ações” (2005): é um *melodrama carregado de alteridade*, sem a separação entre Bem e Mal que impede a identificação com os vilões (o caso de Eve em *A malvada*, como discutimos). É importante destacar que as demais personagens do filme *não* adquirem mero *status* de acessório nem são revertidas em estereótipos com a função única de permitir que Manuela siga sua jornada sem maiores dificuldades; elas, como no caso de Agrado e Lola, carregam importância e individualidade próprias, que dialogam com Manuela ao invés de apenas apoiá-la.

No melodrama clássico, as personagens são passivas ante o poder destruidor do vilão e do Destino – como não pensar na Lucy de *Palavras ao vento*, perdida em meio à vilania da cunhada, ao alcoolismo do marido, Kyle, e ao amor proibido de Mitch, um amigo da família? Ao contar para Kyle de sua gravidez, Lucy precisa ser resgatada por Mitch da fúria do companheiro, que acredita que ela o traiu. Em *Tudo sobre minha mãe*, Manuela constrói e delimita seu caminho ativamente ao decidir voltar para Barcelona para procurar por Lola. Margo, Lloyd e Karen, de *A malvada*, são inócuas vítimas das manipulações de Eve. Em *Deviant and dangerous behavior: women in melodrama*, Gabrielle Hyslop utiliza a imagem de mulher existente nas peças de Pixierécourt (como vimos, o precursor do gênero) para delinear as características mais universais da mulher melodramática. Segundo a autora, as personagens femininas da forma mais clássica do gênero tendem a traduzir o código de valores específicos do qual o melodrama nasceu, por nós discutido no segundo capítulo; seu papel é “primariamente doméstico” (HYSLOP, 1985, p. 67). As virtudes da mulher residiriam apenas em sua irredutibilidade moral: “ela combina a fraqueza física e emoções escancaradas com coragem e força moral” (p. 67).

Desta forma, verificamos, em *Tudo sobre minha mãe*, a prevalência de uma abordagem paródica em relação ao gênero melodramático. Já falamos de paródia quando tratamos do diálogo existente entre o filme de Almodóvar e *A malvada*; aqui, entretanto, vale acrescentar que

[na paródia,] como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes (BAKHTIN, 2010, p. 212).

Reside aqui, ainda, o conceito de polifonia de Bakhtin: as personagens de *Tudo sobre minha mãe*, ainda que melodramáticas, não se encaixam na estrutura do melodrama clássico. Elas falam com vozes que vão além da ingenuidade e da passividade, vozes carregadas de humanidade e não de princípios morais cristalizados.

### 3.3.4.1 Resignificações e essências

Apontar que Almodóvar quebra certas regras do melodrama, entretanto, não é o mesmo que dizer que o gênero não está presente no filme. O crítico Paulo Camargo, por exemplo, escreve que o filme possui o intuito inerentemente melodramático “de brincar com os caminhos narrativos e os sentimentos do espectador, uma impressionante autenticidade emocional. Como se o diretor quisesse dizer que, apesar de ridículas, as emoções não são menos, e talvez até mais, reais” (2015).

Esse sentimentalismo melodramático, como se vê no filme de Almodóvar, é sempre “uma atuação, uma representação plena diante de nossos olhos. [...] [As personagens] proferem umas às outras, e para nós, uma representação clara de suas almas, elas nomeiam, sem embaraço, verdades fundamentais” (BROOKS, 1995, p. 41).

É fato que, num primeiro momento, conhecemos uma Manuela hesitante em expressar suas emoções e segredos: ela reluta em contar ao filho a história de Lola e, mais tarde, evita falar sobre a morte de Esteban para Agrado e Huma. Ao longo do filme, apesar disso, a melancolia do luto vai dando lugar à expressão dos sentimentos, e Manuela fala sobre a morte do filho com Huma, com Rosa e com a mãe da freira:

*Um bonde chamado Desejo* marcou minha vida. Há vinte anos, interpretei Stella com um grupo amador. Lá, conheci o meu marido; ele interpretava Kowalski. Há dois meses, vi a sua versão da peça em Madri. Fui com meu filho... era a noite do aniversário dele. Embora chovesse muito, esperamos vocês na rua porque ele queria um autógrafo seu, Huma. Era uma loucura esperar sob a chuva, mas, como era seu aniversário, não disse que não. Vocês duas entraram em um táxi e ele correu atrás. Um carro que vinha por Alcalá o atropelou. E o matou (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999).

Manuela tem em seu rosto uma expressão de dor, e um *flashback* do ponto de vista de Huma mostrando Esteban tentando conseguir o autógrafo enfatiza o discurso da mãe, aproximando o espectador de sua dor e da culpa de Huma. A própria Huma, além

disso, despeja sua frustração com a vida sobre Manuela logo na primeira vez em que se encontram.

Além disso, o discurso de Agrado sobre autenticidade; a manifestação descarada dos preconceitos da mãe de Rosa, sem que a personagem se sinta envergonhada em momento algum de suas posições; o desabafo de Lola no cemitério – são todos discursos melodramáticos, que desvelam as personagens, que encarnam seus sentimentos para as outras peças da história e para o próprio espectador.

A expressão dos sentimentos leva à expressão dos desejos – e não só no filme que analisamos, mas em toda a filmografia de Almodóvar, os personagens não relutam em demonstrar, perseguir e satisfazer suas pulsões; Gardnier fala em um “desejo de uma agremiação que acolha o desejo” (1999) que perpassa os filmes do diretor.

Esse desejo é, como vimos, o irônico desejo de Mario, o ator que interpreta Stanley, por Agrado. Num encontro entre mulheres, Huma declara que há tempos “não chupa um pau”. Agrado, por sinal, torna-se um verdadeiro objeto de apetites: Nina também tenta seduzi-la, ao que ela, surpresa, exclama: “essa juventude não tem nojo de nada!” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999). Como explica Brooks, no melodrama “o desejo clama sua linguagem em identificação completa com as condições [das personagens]” (1995, p. 41).

O sentimentalismo exacerbado dá margem, ainda, às situações extremas e hiperbólicas características do gênero, que também mencionamos no capítulo dois. O tempo de *Tudo sobre minha mãe* é frenético, como que onírico, e os acontecimentos se sucedem sem grandes pausas: a morte de Esteban no dia de aniversário, a viagem de Lola para Barcelona, os encontros com Agrado e Rosa, o emprego junto a Huma, a descoberta da doença de Rosa – são pontos em que a narrativa “desenvolve-se para além do ordinário e toma consciência de seu próprio tecido” (BROOKS, 1995, p. 126). O frequente uso de elipses<sup>49</sup> no filme reafirma esta aceleração temporal.

A narrativa faz constante uso de coincidências para que essas hipérboles temporais ocorram. O encontro de Manuela com Agrado no exato momento em que esta estava sendo atacada e a conveniente aparição da protagonista para ajudar Huma a procurar Nina revelam a mão do Destino agindo sobre essas personagens e demonstram que, no melodrama – “ a coincidência é o destino, [...] e a realidade é sempre uma

---

<sup>49</sup> “Pulos” temporais da narrativa; “constitui toda forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados” (LOPES; REIS 1988, p. 242-243). Em *Tudo sobre minha mãe* vemos, por exemplo, momentos em que a história “pula” por semanas ou meses.

maquinação, uma verdadeira trama ligando a todos em uma armadilha constante” (BROOKS, 1995, p. 145); as peripécias, assim, sobressaem-se às motivações das personagens,

Outra característica do gênero melodramático presente em *Tudo sobre minha mãe* é a existência do que Brooks (1995) denomina *espaço de inocência*, um local de segurança de onde a trama geralmente começa e que protege a feliz protagonista. No melodrama clássico, esse espaço se caracteriza, na maioria das peças, por “um jardim enclausurado por muros” que, mais tarde, será “violado e espoliado” (1995, p. 29-30).

Em nossa leitura, o ‘espaço de inocência’ de Manuela é representado pelo apartamento no qual ela vive com o filho. Antes da morte de Esteban, só vemos o espaço uma vez, na sequência em que mãe e filho assistem a *A malvada* e, em seguida, quando Manuela presenteia o jovem com *Música para camaleões*, de Truman Capote. Logo em seguida, Esteban é atropelado. Quando Manuela retorna ao apartamento depois de viajar para conhecer o receptor do coração do filho, encontra o espaço obscuro e vazio. O espaço de proteção da protagonista, como no melodrama clássico, é violado, sua inocência e felicidade são “expulsas de seu terreno natural, suas identidades questionadas através de sinais ilusórios; elas devem divagar, aflitas, até o momento em que possam encontrar e estabelecer os sinais de sua natureza” (BROOKS, 1995, p. 30).

Falamos, quando tratamos do diálogo entre *Tudo sobre minha mãe* e *A malvada*, de como o apartamento de Manuela reflete a interioridade e o processo de cura da personagem. Sob a lógica dos significados produzidos a partir da relação específica do filme com o melodrama, podemos encarar o novo apartamento da mulher em Barcelona como símbolo da reconstrução desse espaço de inocência. O oco espaço inicialmente ocupado por Manuela vai se reconfigurando, ganhando novas cores e móveis, representativo da reconstrução de seu espaço de inocência, tão caro ao melodrama, e da retomada de sua vida abandonada após a morte do filho (figs. 19 e 20). À medida que Manuela permite que mais pessoas entrem em sua vida, o apartamento vai sendo preenchido com cores e com risos de mulher.



**Figura 19:** apartamento de Manuela vazio e desarrumado assim que ela chega a Barcelona.



**Figura 20:** Manuela reencontra seu estado natural – o apartamento está completamente cheio, reconfigurado e colorido. Seu ‘espaço de inocência’ é reconstruído.

A reconstrução de um espaço de inocência, onde a protagonista cerca-se de indivíduos que a amam e protegem, revela a formação de um núcleo familiar em torno de Manuela – o que fica especialmente claro durante a reunião das mulheres em sua casa. Ao fim do filme, a personagem retorna ao ponto em que simula a situação de Stella, fugindo com um filho ainda bebê para consolidar sua nova família. Esse *pathos* da personagem em direção à reconstrução do que foi perdido revela a importância que o melodrama delega aos fatos que nada têm de extraordinário, demonstrando que “o ordinário pode ser o local para a instauração da significância. Nos diz que, sob certa ótica, nossas vidas importam” (BROOKS, 1995, p. IX).

### 3.3.4.2 Vilão e moralidade

Embora a cisão maniqueísta entre mocinhos e vilões do melodrama clássico esteja ausente em *Tudo sobre minha mãe*, é fácil perceber como o filme possui uma moral própria, como apontado na crítica de Ruy Gardnier (1999). Sabemos como o melodrama carrega uma série de códigos morais que são sempre recompensados; no filme de Almodóvar, como afirma Gardnier, essa moralidade é a do feminino, da aceitação materna.

Personagens como Lola ou a mãe de Rosa, por exemplo, escapariam a essa moral que rege a vida das outras personagens. Lola abandona Manuela e depois rouba Agrado e foge. A mãe de Rosa, por sua vez, representaria uma visão de mundo mais conservadora e moralista (não confundir com a moral de que falamos), e revela sua hipocrisia ao falsificar quadros e seu preconceito ao rejeitar o neto, portador do vírus HIV.

Isso não nos permite, entretanto, encaixar as duas personagens na categoria de vilão; não é à toa que ambas têm seu momento de redenção: Lola conhece o filho antes da morte, e a mãe de Rosa passa a aceitar e a cuidar do neto nos momentos de ausência de Manuela em sua visita. Mas conhecemos pouco do íntimo de Lola e da mãe de Rosa; já discutimos como Lola é desvelada ao espectador através das palavras de Manuela pela maior parte do filme.

No que concerne a Rosa-mãe, podemos pensar no relacionamento que é estabelecido entre ela e a filha para ilustrar nossa afirmação de que ela não poderia ser considerada uma vilã no sentido clássico. Desde o início do filme é sugerida uma dinâmica complexa entre mãe e filha, que contrasta totalmente com a existente entre Manuela e Estéban e, posteriormente, entre a própria Rosa e Manuela. Rosa e sua mãe são estranhas uma à outra, e seu relacionamento é permeado por frases curtas e objetivas, por conversas restringidas ao irrisório e ao essencial. Quando Rosa, enfraquecida pela gravidez, recebe a visita da mãe e lhe comunica que ela não precisa fazer nada para ajudar, a mulher mais velha retruca, baixa e pausadamente, como que em choque: “não esperas nada de mim” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999). Há, aqui, um ruído de comunicação, um *diálogo de surdos*, como explica Lúcia Castello Branco. A nosso ver, a mãe de Rosa em *Tudo sobre minha mãe* revela traços de uma escrita que incomoda e polemiza “ou por calar, por se fazer silêncio, por insistir, como num diálogo de surdos, a nada dizer que faça sentido. Ou simplesmente: a nada dizer”

(BRANCO, 1991, p. 17). A maternidade não mais funciona como um mecanismo automático de carinho, como uma reprodução estereotipada da mulher que, como se fosse produzida e automatizada em fábrica, nasce com todas as habilidades necessárias ao cargo de mãe plenamente desenvolvidas – e gosta disso. Em outro momento, a mulher mais velha desabafa que Rosa, desde que nasceu, “era como se fosse um *alien*” (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999). A caracterização da mãe da freira como vilã seria natural em uma narrativa melodramática clássica: mas, ao invés disso, ela parece-nos representar, no filme que analisamos, o direito feminino de *não saber*, de *não ter* respostas, de silenciar ou retirar-se sem culpa; uma escrita que borra as dicotomias entre mocinha e vilã. O filme, assim, redimensiona a questão entre personagens e moralidade, colocando o papel do vilão sob uma ótica menos ingênua e definitiva em comparação com o melodrama clássico.

Por tudo que foi exposto, no capítulo dois, sobre o melodrama clássico e pelas considerações que aqui fizemos sobre sua ressignificação em *Tudo sobre minha mãe*, podemos afirmar que o elo que se estabelece entre o gênero e o filme é de diálogo. Mas cremos que a troca de visões e de interpretações que se influenciam mutuamente prevalece sobre a quebra de parâmetros; “explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em cheque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico” (XAVIER, 2003, p. 87). O melodrama de *Tudo sobre minha mãe*, portanto, edifica-se sobre a base construída pelos clássicos do teatro francês, atualizando-o e deslocando seu ponto de vista em alguns graus para a esquerda, para longe do conservadorismo e do moralismo intrínsecos ao melodrama clássico, para junto de um olhar mais empático para com quem me é diferente. Ao invés da donzela em perigo, uma mãe que busca um novo rumo para a vida; em contrário à reafirmação dos dogmas cristãos e da obediência ao Estado, um anarquismo do desejo, em que as pulsões e as relações (amorosas ou não) ditam as ações das personagens. Existe, aqui, uma rica camada de reflexões, releituras, interpretações e influências que fizeram agir sua força ao longo dos anos: tal camada “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências; mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (BAKHTIN, 2010, p. XXIX).

A essência está ali, renovada e ressignificada: o sentimento, a verborragia, a paixão, as cores, as situações absurdas e as surpresas – um melodrama por excelência.

### 3.4 A crítica da crítica

Estudadas as conexões dialógicas que *Tudo sobre minha mãe* constrói com outras obras artísticas, cremos ser premente nos debruçar sobre o outro aspecto, complementar mas paralelo, sobre o qual recai o interesse de nosso trabalho. Até o momento, os textos críticos foram utilizados enquanto fortuna crítica, considerados, como já explicamos, como atores discursivos com voz ativa no diálogo social provocado pelo filme – sendo, portanto, imprescindíveis ao trabalho.

Nesta seção, procuramos abordar os textos críticos enquanto objeto de estudo central, numa tentativa de realizar uma *crítica da crítica*. Como se estrutura e quais os sentidos produzidos pela crítica cinematográfica de *Tudo sobre minha mãe*, considerando-a como um recorte da produção de críticas jornalísticas no Brasil? Vale lembrar que, no capítulo 1, traçamos as principais características e funções da crítica cinematográfica de jornal, destacando sua relevância enquanto elemento organizador e contextualizador dos sentidos produzidos pela obra fílmica. Com base principalmente em Barreto (2005) e Braga (2006), elencamos fatores intrínsecos ao gênero, como a voz de autoridade; o vínculo com as relações de consumo; e os elementos estruturais como o “contar o filme” e as apreciações do crítico.

Em seu *Jornalismo cultural*, Daniel Piza divide as críticas cinematográficas de jornal em quatro categorias: a crítica de viés *estruturalista*, que avalia “os aspectos estruturais da obra, suas características de linguagem” (2004, p. 71); *focadas na autoria*, “mais concentrada em falar sobre o autor, sobre sua importância, seus modos, seus temas, sua recepção” (2004, p. 71); e *temáticas*, “de pegada mais sociológica, que veem um romance histórico, por exemplo, mais pela sua interpretação do período e menos por suas qualidades narrativas” (2004, p. 71). O autor cita, ainda, os textos *impressionistas*, de que já falamos; são críticas em que prevalecem as apreciações pessoais do crítico, geralmente caracterizadas por uma dualidade *filme bom/filme ruim*. Tais categorias não são autoexcludentes e podem estar presentes em uma mesma crítica (na maioria dos textos elas de fato estão).

É possível classificar os textos que compõem nosso objeto de estudo nas categorias descritas por Piza. Mais do que uma simples rotulação infrutífera, acreditamos que a categorização das críticas que aqui estudamos, ao mesmo tempo em

que levamos em consideração o veículo no qual o texto foi publicado e o público que ele pressupõe, é uma ferramenta valiosa de investigação e análise.

O caráter impressionista prevaleceu dentre os sete textos selecionados, estando presente em todas as críticas. De comentários como “[Almodóvar] faz uma obra-prima” (CAMARGO, 2013) a “em *Tudo sobre minha mãe*, o diretor conseguiu seu trabalho máximo” (CUNHA, 2005), os textos críticos expressaram, naturalmente, juízos de valor – que nem sempre foram justificados.

A crítica da jornalista Amanda Pontes, do portal de entretenimento *Cinema com rapadura*, sobressaiu-se nesse quesito. Ao longo do texto, a autora recorre a frequentes adjetivações para fazer valer sua opinião; ao comentar o roteiro do filme, Pontes (2007) afirma que Almodóvar constrói uma “trama envolvente, surpreendente e instigante. A *impressão* que o diretor deixa no espectador é que ele está no domínio total da obra”. Em outro momento, a jornalista discorre sobre as atuações de Cecília Roth e Marisa Paredes: “as duas *parecendo* extremamente à vontade em seus papéis”. A escolha das palavras *impressão* e *parecer*, por nós destacadas, remete a uma avaliação de cunho mais pessoal e generalista, pouco baseada no domínio e na utilização de ferramentas de análise cinematográfica. Embora a autora de fato escape, em certos momentos, das avaliações de gosto e chegue a mencionar as relações ambíguas que o filme mantém com os gêneros drama e a comédia (“o diretor faz com que um roteiro potencialmente denso ganhe ares cômicos, como se desejasse mostrar que nada é tão grave assim”), mesmo as considerações sobre os elementos estéticos da obra soam superficiais e se restringem a lugares-comuns já exaustivamente explorados na filmografia de Almodóvar: “quanto à fotografia, faz-se presente novamente aquela que é uma das marcas registradas de Almodóvar: as cores fortes” (PONTES, 2005). Não há, por exemplo, qualquer menção à função narrativa ou estética da utilização de uma certa paleta de cores, ou alguma consideração sobre os elementos metaficcionalis do filme (o que poderia justificar o “domínio total da obra” a que Pontes se refere); acréscimos de tal natureza, a nosso ver, incorporariam ao texto maior riqueza interpretativa.

Outras duas críticas que analisamos apresentam abordagens distintas. A peça do jornalista Paulo Camargo para o periódico *Gazeta do Povo* dedica mais linhas ao gênero melodramático do que a *Tudo sobre minha mãe*, evidenciando uma crítica de caráter estruturalista, conforme as classificações de Piza. Ao tratarmos do melodrama em *Tudo sobre minha mãe*, neste capítulo, destacamos um trecho da crítica em que o autor versa sobre as características e a recepção histórica do gênero; na verdade, os cinco primeiros

parágrafos do texto têm a função de contextualizar o leitor leigo com as principais motivações e implicações socio-históricas do melodrama. Quando o jornalista finalmente se debruça sobre o filme que propõe resenhar, é apenas para fazê-lo sob a ótica do gênero textual:

na trama de *Tudo sobre minha mãe*, tudo, como nos melhores (e piores) melodramas, parece subvertido à mão inclemente do destino. As situações se encadeiam de forma aparentemente forçada, com a evidente intenção de emocionar, o que, no cinema de Almodóvar, sempre coloca as histórias no limite do ridículo, do tragicômico: ele é capaz de fazer o público morrer de rir e se emocionar em questão de minutos (CAMARGO, 2013).

O filme é, aqui, avaliado em termos de “excelência melodramática”; Camargo está menos interessado em discutir o que faz da película um “bom filme” e dedica seu texto aos fatores que a tornam um “bom melodrama”: ao mesmo tempo em que enumera as características do melodrama clássico – a premência da narrativa, os eventos movidos por coincidências, o sentimentalismo –, o jornalista destaca um traço particular do diretor que se sobressai em *Tudo sobre minha mãe*: a inserção, aparentemente contraditória se considerarmos as formas mais clássicas do gênero, de elementos de humor no melodrama.

O texto de Paulo Camargo nos mostra como a crítica cinematográfica de jornal, ainda que destinada, em grande parte, a um público leigo e orientada pela lógica de consumo, pode produzir peças não apenas baseadas em impressões gerais e por diversas vezes injustificadas, como verificamos na crítica de Amanda Pontes. O autor constrói, em termos simples e compreensíveis àqueles que não possuem algum conhecimento prévio sobre gêneros textuais e cinematográficos, um panorama do melodrama no cinema e o relaciona com o filme em questão, fazendo uma leitura em recorte, construída a partir do gênero da obra (o interesse em um aspecto específico do filme é explicitado desde o título da crítica, *Genialmente melodramático*). Seria interessante perceber esse nível de aprofundamento teórico – que não soa academicista – nos demais textos que estudamos – a resenha de Camargo mostra-nos que é possível produzir críticas jornalísticas com considerações mais amplas e verticalizadas acerca de determinados aspectos de um filme sem descaracterizar o texto ou torná-lo técnico em demasia.

Além dos textos de Amanda Pontes e Paulo Camargo, a crítica de Ruy Gardnier para a revista *Contracampo* também nos ajuda a refletir sobre a dualidade impressionismo/verticalização teórica nas críticas cinematográficas jornalísticas. Diferentemente das resenhas de Pontes – baseada primordialmente em gostos e considerações pessoais e em uma leitura mais imediata da obra – e de Camargo – em que é realizado um recorte quase didático de determinado aspecto do filme –, a crítica de Gardnier é repleta de termos técnicos e conceitos de teoria do cinema e de literatura, pressupondo um leitor mais instruído, que já possua de antemão certo nível de familiarização com o tema. A começar pelas referências que enumera ao longo do texto: Gardnier menciona o cineasta britânico Peter Greenway e filmes como a *Noite do caçador*, de Charles Laughton. Certo trecho da crítica torna-se praticamente ininteligível àqueles que não possuam algum conhecimento em linguagem, literatura e do cinema do diretor espanhol:

todo o alardeado “pós-modernismo” de Pedro Almodóvar não diz respeito a outra coisa: sua agilidade em citar, em criar metanarrativas para comentar seu próprio filme. Mas se formos retomar a divisão de Jakobson das funções da linguagem, a função metalinguística, função privilegiada por todos os teóricos formalistas do século XX e por escritores que vão de Joyce a Faulkner a Burroughs e Pynchon, não desempenha um papel preponderante. Ao contrário, ela está em seus filmes explicitamente para se submeter à grande função almodovariana, a função emotiva.

Pressupõe-se, aqui (independentemente do autor da crítica emitir posições corretas sobre os conceitos que trata), que o leitor saiba do que se trata o movimento pós-modernista; em como ele se aplica ao cinema de Almodóvar; que tenha conhecimento do conceito de metalinguagem e dos meios pelos quais ele se manifesta; que esteja familiarizado com as funções da linguagem de Jakobson e com os pressupostos defendidos pelo formalismo; que já tenha lido Joyce ou Faulkner ou Burroughs ou Pynchon, ou ao menos possua certa consciência de sua literatura. Podemos verificar, na crítica de Gardnier – e com uma fluência quase que excessiva nesse trecho – a presença da noção de competência recepional de que trata Stierle, por nós mencionada no capítulo 1: o autor da crítica consegue organizar metodologicamente seus conhecimentos teóricos e aplicá-lo no texto, aliando-os aos inevitáveis julgamentos de valor que acompanham a apreciação da obra. É interessante notar como, ao contrário de Paulo Camargo, Gardnier não se dá ao trabalho de explicar ou pontuar conceitos,

movimentos, gêneros literários, expressões e termos técnicos: ele apenas os cita, um após outro, para conferir autoridade e densidade teórica aos seus argumentos, assumindo um público leitor já erudito em tais temas.

Essas distinções entre as três críticas que agora destacamos podem revelar tanto o nível de “competência recepcional” dos críticos quanto uma outra questão essencial ao estudo da recepção crítica cinematográfica, melhor entendida quando inserida no sistema de resposta social de José Luiz Braga: todo texto, longe de percorrer um trajeto rigorosamente traçado no esquema *produção* → *recepção*, se insere em um determinado contexto que o (re)trabalha e age sobre ele. O contexto – aqui, no caso, midiático – de uma crítica de jornal envolve o veículo onde o texto será divulgado e o público que consome aquele produto. Como afirma Braga (2006), toda informação é produzida numa lógica de consumo, assumindo um público que vai refletir e reagir sobre aquela proposição – o “participante-interlocutor” bakhtiniano. Bamba (2013), como vimos, considera que a recepção não é una, não constrói um todo homogêneo; os *locus* recepcionais variam; entre países, entre classes sociais, entre indivíduos, os espaços de recepção podem ser continuamente segmentados e particularizados.

Com essa recapitulação em mente, podemos pensar nas especificidades nos três veículos de comunicação onde essas críticas foram publicadas. A crítica de caráter mais impressionista, com menos conceituações teóricas, foi publicada no *Cinema com rapadura*, um portal *online* de entretenimento que cobre notícias de cinema e cultura pop em geral, além de produzir colunas críticas e *podcasts*. A proposta do portal é atingir o público leigo, a “massa” para qual o cinema é uma forma de entretenimento, inserindo-se num esquema capitalista de produção e consumo característico da indústria cultural que, conforme Martín-Barbero (2009), emerge a partir dos anos 1960.

Por sua vez, a peça de Paulo Camargo foi veiculada na seção *Guia* (ou *Caderno G*) do jornal *Gazeta do Povo*. Os cadernos de cultura nos jornais brasileiros, como explica Barreto (2005, p. 19) surgem a partir dos anos 1950 “como lugar de experimentação e renovação do texto e da apresentação gráfica”, um espaço que se propunha, muitas vezes, a ser um produto cultural *per se*. Os cadernos de cultura, embora não se configurem como publicações especializadas, são voltados para um leitor específico, que está inserido em um conjunto menor destacado dos leitores do caderno principal do jornal; um público interessado por críticas literárias e cinematográficas, programações teatrais e musicais, o cenário cultural local, nacional e internacional, gastronomia, etc. (BARRETO, 2005). É neste contexto que a crítica *Genialmente*

*melodramático* se insere, oferecendo ao leitor uma elaboração quase pedagógica de um determinado aspecto da obra (neste caso, o gênero melodrama), permitindo certa verticalização teórica e um nível de reflexão maior do que aquele observado no texto do *Cinema com rapadura*.

A resenha de Gardnier, por fim, foi escrita para a revista de cinema *Contracampo*; que, em cada edição (a última, de número 100, foi publicada em abril de 2013), trazia um dossiê sobre um tema ou cineasta específico e um conjunto de críticas dos últimos lançamentos do cinema, em uma seção denominada *Circuito comercial*. Os textos da *Contracampo*, como no caso do de Gardnier, com frequência se utilizam de ideias, conceitos e termos advindos de teoria do cinema e literatura, e muitos deles, como vimos, não são explicados ou elucidados ao leitor. A especificidade da revista e seu direcionamento a um determinado tipo de audiência se fazem notar.

É importante considerar tais questões quando estudamos recepção crítica; igualar um texto a outro significa incorrer em um erro que ignora os distintos espaços de produção e recepção nos quais cada crítica está inserida.

Seria desejável, entretanto, em nível nacional (deve-se considerar que partimos aqui de uma pequena amostra, que se refere a um único filme) a produção de críticas mais sensíveis aos temas e implicações estéticas das obras fílmicas. Alguns dos textos críticos estudados citam diretamente ou ao menos aludem às referências com as quais Almodóvar polvilha *Tudo sobre minha mãe*, tratando-as, na maior parte das vezes, como inspirações que o diretor utilizou para compor seu filme. Vejamos: “o diretor faz a narrativa girar em torno de duas produções da indústria cinematográfica dos anos 1950, *Um bonde chamado Desejo* (tanto o filme de Elia Kazan quanto a peça de Tennessee Williams) e *A malvada*, de Joseph Mankiewicz” (CARREIRO, 2005); “o diretor faz duas belíssimas homenagens a obras já clássicas” (CUNHA, 2005); “o título e a própria essência do filme vêm de Joseph L. Mankiewicz” (MERTEN, 1999). Apesar dessas menções, percebem-se, nas resenhas, leituras que não consideram as possibilidades interpretativas erigidas nos pontos de encontro do filme com as obras de Williams, Mankiewicz e outros; Merten, da *Folha de Londrina*, por exemplo, perde a oportunidade de destacar que essência é essa de *A malvada* que permeia o filme do espanhol, retornando ao assunto em seguida para sugerir apenas que ambas as obras tratam de um genérico “universo feminino”.

Essa “superficialidade analítica” foi verificada mesmo nos textos com um distanciamento temporal considerável em relação ao lançamento do longa. Críticas

como a de Merten foram publicadas logo após a estreia de *Tudo sobre minha mãe* no Brasil, o que poderia justificar – ao menos em parte – uma leitura moldada pelos aspectos mais imediatamente perceptíveis da obra. Entretanto, mesmo peças mais recentes, como a de Rodrigo Cunha para o portal *Cineplayers*, analisam o filme de maneira genérica e até mesmo pueril:

em *Tudo sobre minha mãe*, o diretor consegue o seu trabalho máximo, com características marcantes de toda sua filmografia, como por exemplo o seu amor declarado pelas mulheres, o drama íntimo e pessoal de cada personagem trabalhado de maneira única e tudo recheado com as melhores referências cinematográficas possíveis, nunca beirando o plágio ou o oportunismo (2005).

Cunha recorre a expressões inespecíficas (o autor não explica, por exemplo, qual a “maneira única” que Almodóvar encontra para trabalhar as personagens) e às mesmas generalizações verificadas no texto de Amanda Pontes, como quando afirma que “Almodóvar usa e abusa das cores fortes nos cenários, nos figurinos e das mais belas canções latinas, características fortes de toda sua filmografia” (CUNHA, 2005).

Em contrapartida à superficialidade analítica, abundaram nos textos menções às premiações conquistadas por *Tudo sobre minha mãe* no circuito internacional, especialmente ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano de 2000; mas também ao Globo de Ouro e ao prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cannes. Reinaldo Glioche, do *Claquete cultural*, escolhe começar seu texto destacando os louros entregues ao filme, como que para embasar e conferir autoridade à sua própria opinião, atestando logo de início a qualidade artística do longa:

talvez seja interessante inventariar os prêmios conquistados por essa película de 1999; uma das poucas do espanhol a produzir consenso crítico na ocasião do lançamento. O Oscar de Melhor Filme Estrangeiro salta à vista. Mas *Tudo sobre minha mãe* também recebeu o prêmio de direção em Cannes, os BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro e Direção, os prêmios de filme, direção e atriz no European Film Awards, o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro, entre outras premiações de sindicatos e associações de críticos (GLIOCHE, 2011).

Embora as recorrentes menções a premiações sejam uma característica da crítica jornalística, como assinala Braga (2006), deve-se questionar até que ponto elas são supervalorizadas numa tentativa de enquadrar o filme numa lógica ainda mais restrita de consumo, vendendo-o como um produto que vale a pena ser adquirido. Pode-se

argumentar que a própria crítica cinematográfica se encaixa neste esquema de *bom/ruim* com fins meramente capitalistas; mas essa é apenas uma parte da produção crítica; é totalmente possível, como já vimos ao longo desta discussão, a concretização de um fazer crítico inevitavelmente atrelado à indústria cultural, mas que não carece de reflexões temáticas e teóricas e mesmo de valor literário.

As premiações, mais do que um mero reconhecimento (também direcionado, ao menos parcialmente, por interesses comerciais), tornam-se um verdadeiro norte que não apenas segrega as obras fílmicas entre merecedoras ou não, mas *seleciona aquelas que merecem ser discutidas*. O resultado disso é que diversos filmes – bem recebidos pela crítica ou não – acabam caindo no esquecimento por não possuírem apelo comercial ou por falta de acesso ao poderio promocional dos grandes estúdios (*Tudo sobre minha mãe* parece ser um caso em que o nome do diretor, vinculado a um certo tipo de “cinema de arte” com apelo popular, já garante ao filme uma maior capilaridade nos cinemas e nas cerimônias), num jogo puramente consumerista que

pode até mesmo obliterar os valores artísticos do cinema, vistos apenas como “valor agregado” a certos filmes. Isso não significa que não existam produções mais ou menos artísticas, comerciais ou de entretenimento, mas que a organização dessas diferentes produções segue uma lógica de mercado, onde se inserem como diferentes produtos a disposição do consumidor. O consumidor se coloca nesse mercado, escolhendo o que consome, se inserindo em um nicho com suas regras e valores próprios. Esse consumidor pode buscar no cinema o entretenimento ou a reflexão, a arte ou a indústria, mas encontra todos eles no circuito de exibição, como nas prateleiras de um supermercado, onde os diferentes produtos se oferecem (BARRETO, 2005, p. 160).

Não se defende, aqui, a exclusão das menções a prêmios da crítica cinematográfica; mas um olhar mais crítico (é de *crítica*, afinal, que estamos tratando), principalmente em um país ainda à margem nos âmbitos de produção e recepção de cinema, à indústria e aos meios pelos quais certos filmes são elevados ao cânone enquanto outros, por bem recepcionados que sejam (ou não), são relegados ao ostracismo.

É imperativo ressaltar a natureza e as condições de produção da crítica jornalística de cinema: os críticos produzem, na maioria das vezes, em escala industrial, sob a pressão de jornais, revistas e portais. Como afirma Joly, “o discurso que se tem sobre um filme é necessariamente um discurso da recordação [...]. Trata-se de um discurso necessariamente afastado no tempo, sobre um objeto necessariamente ausente,

doravante invisível, inaudível, inverificável” (2002, p. 32). O crítico, que normalmente assiste ao filme que deve analisar uma única vez, se defronta com uma série de fatores e imposições do gênero que podem abalizar sua interpretação da obra no texto. Portanto, quando assinalamos que as críticas não consideraram determinados aspectos do filme ou não perceberam as relações dialógicas existentes entre as obras, o fazemos não na intenção de diminuir o gênero ou o trabalho dos jornalistas; mas como uma possibilidade de, *a partir* do texto crítico, ampliar suas reflexões e sugerir o aprofundamento de questões que, nas críticas, são sugeridas ou mais rapidamente abordadas.

Crítica jornalística e teoria, longe de se antagonizarem, podem beneficiar-se com uma abordagem mútua, que possibilitasse ao leitor certo nível de aprofundamento reflexivo sem a necessidade de recorrer a um texto que lhe seja ininteligível. Essa abordagem que una os elementos de informação, entretenimento e teoria deve ser realizada, obviamente, considerando as particularidades e limitações dos *locus* de produção e recepção de cada texto crítico.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A premissa básica deste trabalho foi encarar a obra artística, a narrativa cinematográfica neste caso, como um organismo vivo que continuamente colide, abarca, tensiona e reage a outros discursos. Longe de atingir uma completude em si mesma, qualquer obra de arte – um filme, uma pintura, um livro, uma música – situa-se em um permanente estado de suspensão, aberta a (re)leituras, a objeções e suportes; em um estado, portanto, de reinvenção constante, dialogando incessantemente com os discursos que a precederam e com aqueles que lhes sucedem. A partir desta ideia – quase um ideal –, nos propusemos a estudar a película *Tudo sobre minha mãe*, os atores discursivos com os quais o filme dialoga e, mais do que isso, as significações produzidas a partir destes pontos narrativos de encontro – qual o “assunto” da conversa. Ficou claro (ao menos esperamos), ao longo do texto, que o discurso artístico encontra caminhos outros de diálogo que não apenas a citação direta: a paródia, a alusão, a estilização, as tonalidades e as ressonâncias do discurso são alguns dos meios através dos quais a palavra se recusa a fechar-se em si mesma.

Após as fundamentações teóricas que embasaram nossas reflexões – noções sobre teoria do cinema, dialogismo, alteridade, teoria da recepção e melodrama –,

analisamos alguns aspectos das categorias personagem e espaço em *Tudo sobre minha mãe*, percebendo um certo entrelaçamento entre elas e sua utilização narrativa com propósitos metaficcionais: a narrativa fílmica fala de si mesma, Manuela vive seu próprio eu ficcional ao encenar, no início do longa, uma mãe que acabou de perder o filho, em um aceno doloroso do filme à importância e ao poder que a ficção, por várias vezes encarada apenas como mero escapismo, adquire na vida cotidiana.

Esta enormidade da ficção sobre a vida faz-se ver justamente nos pontos de encontro dialógicos que o longa de Almodóvar constrói com *A malvada*, *Um bonde chamado Desejo* e *Bodas de sangue*. Manuela é impregnada de Eve, a noviça deslumbrada com o teatro que usurpa o lugar da veterana; é uma imagem de Stella, a mulher grávida presa em um relacionamento abusivo; é uma releitura da Mãe da peça de Lorca, que encontrou o filho quebrado no meio da rua e não teve nojo de beber seu próprio sangue. Semelhantemente, Agrado, Lola, Mario, Rosa são personagens carregadas de outros discursos, de outras vozes, personagens que renunciam à ideia mítica da criação puramente original, oriunda de um gênio, e apontam para o caráter eminentemente dialógico da narrativa. Muito se fala em *homenagens* e *referências* no cinema, e não se duvida que elas de fato existem: mas a narrativa fílmica é mais do que um monólogo que enumera influências despretensiosamente. Muitas dessas citações que encontramos diariamente nos filmes representam respostas, debates, reflexões e inflexões postas sobre a voz de outros. Estar atento a este fenômeno – às vezes claro na tessitura fílmica, outras vezes mais sutil e quase imperceptível – enriquece e verticaliza a interpretação da obra, possibilitando a percepção de leituras que de outro modo seriam apenas aludidas ou mesmo ignoradas. Não se nega, aqui, a importância de se analisar a individualidade de uma obra, o que lhe faz única, seus aspectos internos somente, mas se reforça a disposição de adotar também uma “abordagem dialógica da cultura”, do cinema, de perceber esses pontos de ligação, de notar o que textos aparentemente tão distantes no espaço e no tempo têm de coletivo e comum.

No percurso de nossa análise, levantamos quais, a nosso ver, foram os principais “encontros temáticos” – eixos de ligação entre ficção e sociedade, nos moldes da concepção de ambivalência de Kristeva – de *Tudo sobre minha mãe* com as outras obras que citamos. A representação de personagens femininas (ou de uma determinada imagem de mulher construída pelas narrativas dos filmes e peças) e de sua sexualidade, os diferentes tipos de masculinidade e a maternidade foram os principais “assuntos” desse diálogo, o que justifica a abordagem desses temas ao longo do trabalho.

Percebemos que o filme de Almodóvar se utiliza do discurso das outras obras para promover ressignificações narrativas, como no caso de Manuela, que perde o caráter vilanizador de Eve; de Huma, que, ao contrário de Margo, não cede a uma dependência amorosa; de Lola, que é humanizada ao final do filme, revelando um olhar de alteridade sobre a personagem; de Mario, o Stanley de *Tudo sobre minha mãe*, que questiona a figura do macho alfa presente em *Um bonde chamado Desejo*. Não queremos dizer com isso que a obra de Almodóvar seja melhor, mais correta ou mais socialmente engajada que as outras: pode-se, afinal, concordar ou não com as significações provocadas por cada texto. O interesse, aqui, reside sobre os nós de contato entre essas obras, considerando as posicionalidades sócio históricas em que elas se inserem e a intencionalidade discursiva de cada uma. Nos debruçamos, ainda, sobre a relação ambígua que o diretor mantém com o melodrama: enquanto recorre a funções clássicas do gênero, como o sentimentalismo, a manipulação narrativa e o exagero, não cede ao maniqueísmo melodramático, à protagonista injustiçada ou a uma moral conservadora característicos do melodrama mais canônico.

O estudo da recepção crítica de *Tudo sobre minha mãe* complementou um tratamento dialógico que tentou ser aplicado ao trabalho, considerando as diversas instâncias discursivas que orbitam em torno do filme. Ao longo do texto, as resenhas foram utilizadas primariamente enquanto fortuna crítica, reforçando ou problematizando interpretações e leituras. Em seguida, nos propusemos a um olhar mais objetivo acerca do fazer crítico.

É inegável que a crítica cinematográfica se constitui enquanto gênero textual atrelado à lógica do consumo, da orientação mercadológica: em última análise, o espectador usual de cinema procura a crítica numa tentativa de decidir, ou de ao menos filtrar, as opções que lhe parecem atraentes nas salas de cinema. Negar o caráter capitalista e industrial da crítica cinematográfica jornalística é fechar os olhos para sua própria razão de ser. É um erro, também, exigir da crítica o mesmo nível de profundidade e abrangência analítica que comumente se encontra em trabalhos acadêmicos: o crítico de jornal, muitas vezes, tem apenas poucas horas para produzir seu texto. Na academia, o objeto é pensado, repensado, discutido *ad nauseum*, continuamente revisto.

Apesar dessa ressalva, acreditamos ser necessária certa reflexão sobre o papel que a crítica desempenha na série de discursos produzidos por causa de e a partir do filme, tendo em mente a noção de sistema de resposta social. Se as proposições

circulam, e se os filmes (ou ao menos uma parte deles), apesar de inseridos em uma lógica de indústria, não devem ser reduzidos apenas a produtos destinados ao consumo único e imediato mas, ao contrário, provocam reações e discussões, são interpretados e reinterpretados, qual deve ser o papel da crítica neste jogo de produção de sentidos? Espaços de discussão *online* como o Filmow revelam, em comentários que muitas vezes não ultrapassam a marca de cinco ou seis linhas, percepções analíticas que porventura faltam às resenhas críticas de jornal.

Textos como o de Amanda Pontes, do *Cinema com rapadura*, estão compreensivelmente inseridos em um meio voltado para o entretenimento e deixam explícita sua proposta, mas se beneficiariam de algum grau de instrumentalização, de organização metodológica, de suporte em teorias e conceitos dos estudos de cinema. Ao contrário, resenhas semelhantes à de Ruy Gardnier, da *Contracampo*, fogem ao padrão impressionista dos textos por nós estudados por se destinar a um nicho, um público até certo ponto conhecedor de concepções teóricas de literatura e consumidor assíduo de cinema. Por outro lado, encontramos na peça de Paulo Camargo, do periódico *Gazeta do Povo*, uma espécie de meio termo: uma crítica que assume sua orientação fugaz, voltada para o consumo e para um público amplo, ao mesmo tempo em que promove algum nível de aprofundamento didático sobre um aspecto do filme que resenha. Talvez este equilíbrio entre impressão e análise seja um ponto a ser almejado pela produção crítica; um texto que permaneça adequado às plataformas que o veiculam, mas que também forneça ao espectador material para trabalhar sobre o filme além de meros comentários avaliativos.

Enquanto podemos discernir na crítica certas limitações analíticas (muitas delas intrínsecas ao gênero), é importante reconhecer igualmente o papel social que ela desempenha. Objeto construído com base em impressões iniciais, imediatas, mas valiosas, a crítica faz-se imprescindível, em muitos casos, como instância mediadora entre a indústria cinematográfica e o espectador; como instrumento de construção e popularização de uma cultura fílmica na sociedade e de disseminação de repertório e conhecimento acerca do cinema; como meio que oferece a possibilidade de elaboração de uma relação afetiva e dialógica entre público e filme.

Esperamos que a presente análise possa ter contribuído para os estudos de cinema, de narratologia, das diversas manifestações do dialogismo bakhtiniano, de teoria da recepção. Cientes de que muito ficou a ser dito, nutrimos esperanças de que

não faltem acréscimos, refutações, contestações e reforços – e assim o trabalho sobrevive na voz de outros textos.

### Referências bibliográficas

A FLOR DO MEU SEGREDO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1995. 103 min. Cópia digital.

A MALVADA. Direção: Joseph Mankiewicz. Estados Unidos: 20th. Century Fox. 138 min. Cópia digital.

ABBADE, M. Uma sátira depravada aos costumes. In: COUTINHO, A; LIRA GOMES, B. **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**, p. 60-61. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ÁTA-ME. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1990. 101 min. Cópia digital.

AUMONT, J.; MARIE, M. A análise do filme como narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A análise do filme**, p. 117-151. Edições Texto & Grafia: Lisboa, 2013.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São. Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2006. Disponível em: <[http://fecra.edu.br/admin/arquivos/MARXISMO\\_E\\_FILOSOFIA\\_DA\\_LINGUAGEM.pdf](http://fecra.edu.br/admin/arquivos/MARXISMO_E_FILOSOFIA_DA_LINGUAGEM.pdf)>. Acesso em: 14 fev. 2018.

BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/110785421/Problemas-na-poetica-de-Dostoevski>>. Acesso em 25 fev. 2018.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAMBA, M. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? In: BAMBA, M. (org.) **A recepção cinematográfica: teoria e estudo de casos**, pp. 19-64. Salvador: EDUFBA, 2013.

BARBOSA, A. F. S. **Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: Saneamento básico** e outras obras. 2017. 154 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/06/Tese-Afonso-Barbosa-Versão-final.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

BARRETO, R. C. **Crítica ordinária: A crítica de cinema na imprensa brasileira**. 2005. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-6W9MNT/dissertacao\\_rachelbarreto\\_criticaordinaria.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-6W9MNT/dissertacao_rachelbarreto_criticaordinaria.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 16 abr. 2018.

BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BAUMAN, Z. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BELTRÃO, W.; WAECHTER, H. Eu amo kitsch: uma análise da atitude kitsch na obra de Pedro Almodóvar. **Infodesign**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 36-44, jan./abr. 2008. Disponível em: <[http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1Vol.5-2008/ID\\_v5\\_n1\\_2008\\_36\\_44\\_Beltrao\\_et\\_al.pdf?download=1&phpMyAdmin=H8DwcFLLEmv4B1mx8YJNY1MFYs4e](http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1Vol.5-2008/ID_v5_n1_2008_36_44_Beltrao_et_al.pdf?download=1&phpMyAdmin=H8DwcFLLEmv4B1mx8YJNY1MFYs4e)>. Acesso em: 02 abr. 2018.

BERGSON, H. **O riso: Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. São Paulo: Tinta negra, 2010.

BETTON, G. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRADSHAW, P. The Skin I Live In. **The Guardian**, 25/08/2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2011/aug/25/the-skin-i-live-in-review>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Paulus, 2006.

BRANCO, L. C. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRITO, J. B. **Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. 2ª ed. New Haven, Londres: Yale University Press, 1995.

BUSSOLETTI, D.; MOLON, S. I. Vygotsky e Bakhtin/Volochinov: Bakhtin, Benjamin e Vygotsky. **Cadernos de Educação**, Pelotas, v. 37, n. 1, p.69-91, set./dez. 2010.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAMARGO, P. Genialmente melodramático. In: **Gazeta do Povo**, 16/08/2013. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/genialmente-melodramatico-bhrvezhrfgossowzqylnb4w9a/>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

CAMARGO, R. C. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix: revista de História e estudos culturais**, Uberlândia, v. 3, n. 4, out./dez. 2006. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson\\_Correa\\_%20de\\_Camargo.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf)>. Acesso em: 2 jan. 2018.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**, p. 51-80. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASER, M. M.; OLIVEIRA, A. C. P. S. A morte do outro em *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca. **Hispanista: Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil**, [s. l.], v. 15, n. 56, p.1-22, mar. 2014. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/447.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

CHEVALIER, J. (org). **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIXOUS, H. O riso da medusa. In: BRANDÃO, I. *et al* (org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**, p. 129-155. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

COHAN, S. **Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties**. Bloomington: Indiana University Press, 1997

CORBER, R. **Cold War Femme: Lesbianism, National Identity, and Hollywood Cinema**. Durham: Duke University Press, 2011.

COUTINHO, A. Um jogo de espelhos e amarrações. In: COUTINHO, A; LIRA GOMES, B. **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**, p. 98-99. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

CUETO, J. Tudo sobre minha mãe. In: **El País**, 04/12/2004. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/22/cultura/1413983223\\_405723.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/22/cultura/1413983223_405723.html)>. Acesso em: 12 fev. 2018.

CUNHA, R. Tudo sobre minha mãe. In: **Cineplayers**, 03/02/2005. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/critica/tudo-sobre-minha-mae/337>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

EAGLETON, T. **Ideologia**. São Paulo: Unesp, 1997.

EBERT, R. All About My Mother. In: **Chicago Sun Times**, 22/12/1999. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/all-about-my-mother-1999>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

FALE COM ELA. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 2002. 116 min. Cópia digital.

FANG, W. Blanche's destruction: feminist analysis on *A streetcar named Desire*. **Canadian Social Science**, Quebec, v. 4, n. 3, p.102-108, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.cscanada.net/index.php/css/article/view/j.css.1923669720080403.013/374>>. Acesso em: 05 jul. 2018.

FARACO, C. A. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p.21-26, jan./mar. 2011.

FERREIRA, L. L. Um olhar cinematográfico. In: COUTINHO, A; LIRA GOMES, B. **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**, p. 166-167. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

FILHO, K. M. A arte como reflexo e refúgio. In: COUTINHO, A; LIRA GOMES, B. **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**, p. 142-144. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

FRIEDMAN, S. S. "Além" do gênero: a nova geografia da identidade e o futuro da crítica feminista. In: BRANDÃO, I. *et al* (org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**, p. 519-574. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNCK, S. B. **Crítica literária feminista: uma trajetória**. Florianópolis: Insular, 2016.

GARDNIER, R. Tudo sobre minha mãe. In: **Contracampo**, 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/66/tudosobreminhamae.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. Volver. In: **Contracampo**, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/82/festvolver.htm>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GLIOCHE, R. Claquete repercute: Tudo sobre minha mãe. In: **Claquete cultural**, 22/11/2011. Disponível em: <<http://claquetecultural.blogspot.com.br/2011/11/claquete-repercute-tudo-sobre-minha-mae.html>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**, p. 103-120. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GOMES, R. Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama. In: **Livro de Actas – 4º SOPCOM**, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

GUERRA, R. Os amantes passageiros. In: **Cineclick**, 25/06/2013. Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/criticas/os-amantes-passageiros>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

HIDALGO, João Eduardo (Ed.). Docudramas de La Movida madrilena: “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón” e “Laberinto de pasiones”, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. **Conexão**: Comunicação e cultura, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p.165-184, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/120/111>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

HOLLAND, J. Film review: ‘I’m so excited’. In: **Variety**, 08/03/2013. Disponível em: <<http://variety.com/2013/film/reviews/film-review-im-so-excited-1200005221/>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

HOWE, D. Pepi, Luci, Bom. In: **The Washington Post**, 24/07/1992. Disponível em: <[http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/pepilucibomnrhowe\\_a0aee5.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/pepilucibomnrhowe_a0aee5.htm)>. Acesso em: 05 mar. 2018.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HYSLOP, G. Deviant and Dangerous Behavior: Women in Melodrama. **The Journal Of Popular Culture**, [s.l.], v. 19, n. 3, p.65-78, dez. 1985. Wiley. [http://dx.doi.org/10.1111/j.0022-3840.1985.1903\\_65.x](http://dx.doi.org/10.1111/j.0022-3840.1985.1903_65.x).

IRIGARAY, L. **Je, Tu, Nous**: Toward a Culture of Difference. Londres: Routledge, 1993.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção, p. 83-132. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JEFFERSON, Ann. "Mise en abyme" and the Prophetic in Narrative. **Style**, State College, v. 17, n. 2, p.196-208, mar./maio 1983. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/42945467?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/42945467?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 10 dez. 2018.

JOLY, M. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002.

KRAUSS, K. **Male beauty**: postwar masculinity in theater, film, and physique magazines. Nova Iorque: SUNY Press, 2014.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LECLERC, G. F. E. Os intelectuais da Idade Média. **Revista Brasileira de História da Educação**, Maringá, v. 1, n. 9, p. 263-269, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://rbhe.sbhe.org.br/index.php/rbhe/article/download/188/196>>. Acesso em: 15 maio 2018.

LEVY, E. Women on the Verge of Nervous Breakdown (1988): Almodovar's First Masterpiece. In: **Emanuel Levy**: Cinema 24/7, 23/02/2010. Disponível em: <<http://emanuellevy.com/review/women-on-the-verge-of-nervous-breakdown-1988-7/>>. Acesso em: 09 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. High Heels (1991). In: **Emanuel Levy**: Cinema 24/7, 20/07/2011. Disponível em: <<http://emanuellevy.com/review/high-heels-1991-2/>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, A. C; REIS, C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

LORCA, F. G. **Bodas de sangue**. São Paulo: Martin Claret, 2017. Edição digital.

LYRA, B. Dos labirintos do proibido às avenidas do trânsito comum. In: COUTINHO, A; LIRA GOMES, B. **El deseo**: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar, p. 54-55. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

MAGALHÃES, M. C. C.; OLIVEIRA, W. Vygotsky e Bakhtin/Volochinov: dialogia e alteridade. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n.5, p.103-115, 1º semestre 2011.

MALUF, S. W. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p.143-153, jan. 2002. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2002000100008>.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MASCARELLO, F. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. In: JACKS, N.; SOUZA, M. C. J. **Mídia e recepção**: televisão, cinema e publicidade, pp. 74-99. Salvador: EDUFBA, 2006.

MASLIN, J. A Mother, A Daughter And a Murder. In: **The New York Times**, 20/12/1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D0CE7DE1030F933A15751C1A967958260>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

MEDEIROS, R. **Ficção e sociedade**: espaço e personagem em *O céu de Suelly*. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2015/04/Dissertação-RAYSSA-MEDEIROS-versão-digitalização-17-06-2015.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

MELO, A. M. B. A presença feminina no cinema de Almodóvar. In: CAÑIZAL, E. P. **Urdidura de sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar, p. 223-297. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 1996.

MERTEN, L.C. 'Tudo sobre minha mãe' mostra um Almodóvar maduro: o filme estreia amanhã em todo o país. **Folha de Londrina**. Londrina, p. 1-1. 07 out. 1999. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/tudo-sobre-minha-mae-mostra-um-almodovar-maduro-o-filme-estreia-amanha-em-todo-pais-br-font-size-209252.html>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

MIRANDA, A. Apertem os cintos... Almodóvar sumiu. In: **O Globo**, 26/06/2013. Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/os-amantes-passageiros-8544.aspx>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

MOLES, A. **O kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MORIN, E. A alma do cinema. In: **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia, p. 105-139. Moraes Editores: Lisboa, 1970.

MOUSINHO, L. A. O cinema e a dinamite de seus décimos de segundo: aspectos da recepção crítica de Fernando Meirelles. In: CÁNEPA, L. et al. **XIII estudos de cinema e audiovisual**: vol. 1, p. 110-124. São Paulo: Socine, 2012.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**: antologia, p. 437-453. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PIZA, D. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

PONTES, A. Tudo sobre minha mãe. In: **Cinema com Rapadura**, 04/01/2007. Disponível em: <<http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/83559/tudo-sobre-minha-mae-1999-83559>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

RIBEIRO, R. O segredo do feminino. In: COUTINHO, A; LIRA GOMES, B. **El deseo**: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar, p. 124-125. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

ROMA. Direção: Federico Fellini. Itália: Les Productions Artistes Associés; Ultra Film, 1972. 128 min. Cópia digital.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: In: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**, p. 5-38. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALES, G. M. A. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Entrelaces**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p.44-56, ago. 2007. Disponível em: <<http://www.entrelaces.ufc.br/germana.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e companhia**. São Paulo: Ática, 1995.

SHAKESPEARE, W. **A megera domada**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, M. R. P. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Acta Scientiarum: Human and Social Sciences**, Maringá, v. 25, n. 2, p.211-220, mar. 2003. Disponível em: <[periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/download/2172/1354](http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/download/2172/1354)>. Acesso em: 03 jun. 2018.

SNOW, M. **Into the abyss**: a study of the mise en abyme. 2016. 251 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, London Metropolitan University, Londres, 2016. Disponível em: <[http://repository.londonmet.ac.uk/1106/1/SnowMarcus\\_IntoTheAbyss.pdf](http://repository.londonmet.ac.uk/1106/1/SnowMarcus_IntoTheAbyss.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2018.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, L. C. (org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

STRAUSS, F. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TAYLOR, C. A distorção objetiva das culturas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 14-15. 11 ago. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1108200209.htm>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

THOMASSEAU, J. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TODOROV, T. **A conquista da América**: a questão do outro. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

TRIGO, L. Reencontro com o espírito rebelde. In: COUTINHO, A; LIRA GOMES, B. **El deseo**: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar, p. 152-153. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1999. 104 min. Cópia digital.

WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Routledge, 1984.

WILLIAMS, T. **Um bonde chamado Desejo**. São Paulo: L&PM, 2008. Edição digital.

XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: \_\_\_\_\_. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues, p. 85-100. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

## ANEXOS

### Anexo A – Crítica de Amanda Pontes para o *Cinema com rapadura*

Almodóvar é sinônimo de divergência de opiniões. Não porque seus filmes em si sejam o motivo principal de estranhamento do público não-simpatizante de seu estilo, mas a escolha de temas, por vezes "desconfortáveis" e a abordagem peculiar que o diretor exerce sobre eles acaba por gerar tantos fãs quanto críticos severos de sua obra. No entanto, até os que torcem o nariz diante dos filmes e roteiros do cineasta têm que admitir que seu nome já é um tópico da história do cinema, e *Tudo Sobre Minha Mãe* é, definitivamente, um exemplar notável de sua admirável filmografia.

Novamente se faz presente a figura feminina como centro de uma trama que envolve os já conhecidos elementos patológicos, por assim dizer, frequentemente escolhidos pelo diretor para habitar suas tramas. Esteban é um jovem que ganha como presente de aniversário uma ida ao teatro com sua mãe. Ao esperarem a atriz principal na saída para pedir um autógrafo, Esteban é atropelado e morre, justamente após sua mãe prometer que contaria a verdade sobre o pai que o jovem nunca chegou a conhecer. Após o acontecimento trágico, Manuela, a mãe do garoto, parte em busca de seu ex-marido, procurando uma espécie de catarse pela morte do filho ao mesmo tempo em que procura resolver pendências do passado.

Logo de cara, uma das características principais de Almodóvar se faz notar. Uma sinopse que possui todos os preceitos para ser desenvolvida como um verdadeiro drama é classificada de comédia. Não é erro. O diretor faz com que um roteiro potencialmente denso ganhe ares cômicos, como se desejasse mostrar que nada é tão grave assim. Dessa forma, se desenvolve mais uma vez nesse filme, assim como em inúmeros outros da carreira do diretor, uma trama envolvente, surpreendente e instigante. A impressão que o diretor deixa no espectador é que ele está no domínio total da obra, talvez justamente porque é ele a assinar também o roteiro. Almodóvar parece o único capaz de poder materializar as cenas que escreve com tanta maestria.

Outro ponto destacável do longa está na escolha do elenco – que, como na maioria dos filmes do diretor, conta com grandes atrizes em papéis de destaque. Para começar, dois nomes de peso do cinema espanhol: Cecília Roth e Marisa Paredes. A primeira como a protagonista Manuela, mãe do jovem atropelado; a segunda como a atriz da peça assistida por Manuela e seu filho, que acaba por ganhar mais espaço à

medida em que o filme se desenvolve. As duas parecendo extremamente à vontade em seus papéis. Penélope Cruz, em sua segunda parceria com Almodóvar, também exerce bem sua função na trama.

A espanhola Antonia San Juan, no entanto, é quem constitui um episódio à parte em relação ao elenco. Na pele da travesti Agrado, a atriz dá simplesmente um show de interpretação, tornando seu personagem um ponto forte do filme. O único pecado do diretor em relação a esse papel talvez tenha sido transformá-lo em algo um tanto quanto caricato. De qualquer forma, a competência da atriz faz com que isso seja apenas um detalhe menor.

Quanto à fotografia, faz-se presente novamente aquela que é uma das marcas registradas de Almodóvar: as cores fortes. Tanto no figurino quanto no cenário, esse é um aspecto que costuma chamar bastante atenção em seus filmes e com *Tudo Sobre Minha Mãe* não poderia ser diferente. O resultado é a peculiar atmosfera almodovariana, resultado da fotografia casada com a trilha sonora carregada de ritmos hispânicos.

Ganhador de vários prêmios em festivais pelo mundo todo, *Tudo Sobre Minha Mãe* é parada obrigatória para qualquer fã de cinema, seja admirador de Almodóvar ou não. Um filme que, definitivamente, vale a pena ser conferido.

#### ANEXO B – Crítica de Luiz Carlos Merten para a *Folha de Londrina*

Ao grande filme de Stanley Kubrick em cartaz, *De Olhos bem Fechados*, vem somar-se, a partir de amanhã (08), o novo Pedro Almodóvar. *Tudo sobre Minha Mãe* é extraordinário. O outro grande filme do ano. Foi-se o Almodóvar *kitsch*, que, de brinco e meia-arrastão, bancava o cabareteiro em *Labirinto de Paixões*. Em seu lugar está agora um cineasta maduro, no auge de sua arte. Não por acaso, recebeu o prêmio de direção no Festival de Cannes, em maio. Merecia mais, a Palma de Ouro. Mas agradeceu polidamente o prêmio que recebeu: "sou diretor, como não ficar sensibilizado por ser o melhor?"

Lamentou apenas que suas atrizes, Marisa Paredes e Cecilia Roth, tenham sido esquecidas pelo júri de Cannes. Acha-as maravilhosas. Elas são. Almodóvar já colocou sua mãe (que morreu há menos de um mês) para cantar. Ela cantava um bolero em *Átame!*. Mas, ao contrário do que o título sugere, *Tudo sobre Minha Mãe* não é sobre a mãe dele. Almodóvar não virou Mauro Rasi. É muito mais denso e contundente. O título e a

própria essência do filme vêm de Joseph L. Mankiewicz, o diretor americano que foi um dos maiores criadores de personagens femininas da história do cinema.

Almodóvar também é suscetível ao universo feminino. As mulheres, na sua obra, são melhores e mais fortes do que os homens. *Tudo sobre Minha Mãe*, o título, remete a *All about Eve (Tudo sobre Eva)*, que no Brasil se chamou *A Malvada*.

Blanche - Começa como a história de um rapaz que vive indagando da mãe sobre a figura do pai. O rapaz tem fixação numa atriz de teatro que interpreta Blanche Dubois em *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. Numa noite de chuva, a noite de seu aniversário, o rapaz, tentando conseguir o autógrafa da diva morre atropelado. Não é tirar a graça revelar esses detalhes. Eles acontecem logo nos primeiros cinco, dez minutos.

Morto o rapaz, sua mãe parte numa viagem em busca do pai. Surpresa: ele é um travesti. De Madri a Barcelona, a mãe liga-se à estrela de teatro. Há outro travesti na história (interpretado por uma mulher). Almodóvar continua trabalhando com o universo de outsiders que sempre o atraiu, mas agora não brinca mais de cafonice. A extrema maturidade de seu estilo transparece numa narrativa densa, que remete à origem do melodrama (que também o atrai). Mas ele não deixa de exercitar seu estilo inconfundível de humor na cena em que o travesti faz o show no teatro.

Há referências à política. A personagem de Cecilia Roth é argentina e boa parte da narrativa concentra-se no período em que o general Videla foi preso na Argentina. Há mesmo uma citação às Mães da Praça de Mayo. Mas onde Almodóvar é mesmo político nem é nesses detalhes que estão longe de ser irrelevantes. É no olhar que ele lança sobre a confusão amorosa no fim do milênio. *Tudo sobre Minha Mãe* mostra um travesti que é pai, uma freira que está grávida e é aidética. Nada disso para escandalizar, mas para discutir, séria e honestamente, um novo conceito de família surgido dos escombros da moral tradicional.

Depois de *Carne Trêmula*, no ano passado, e agora de *Tudo sobre Minha Mãe*, não há mais espaço para dúvida: o diretor irreverente de *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* virou um dos maiores autores do cinema na atualidade.

#### ANEXO C – Crítica de Paulo Camargo para a *Gazeta do Povo*

Embora o mais recente longa-metragem de Pedro Almodóvar, *Amantes Passageiros*, seja uma comédia rasgada, que marca um certo retorno do diretor a seus

primeiros filmes, é impossível dissociar seu cinema de outro gênero, que mesmo em seus títulos mais engraçados se faz presente seja como referência estética ou na própria construção da trama: o melodrama.

Cinéfilo ávido e de gosto tão eclético quanto democrático, Almodóvar tem conexões com o cinema clássico norte-americano, sobretudo produções das décadas de 30, 40 e 50, mas também dialoga como os dramalhões mexicanos e argentinos, e até mesmo com a telenovela latina. Sem falar da literatura pulp, desbragadamente romântica, homenageada em *A Flor do Meu Segredo* (1995), em que Marisa Paredes, uma das atrizes-fetice do cineasta espanhol, vive uma escritora de segundo time, cujas tramas mirabolantes, de contornos folhetinescos, se confundem com a própria vida da autora.

### Feminino

O melodrama, por muito tempo, sempre foi menosprezado como um gênero popular demais, destinado ao público feminino que frequentava os cinemas à tarde, enquanto os maridos trabalhavam, para fugir da realidade, sonhar (e chorar) um pouco. Histórias dramáticas, caudalosas, marcadas por reviravoltas por vezes inverossímeis, sempre sob o compasso de trilhas sonoras feitas para emocionar (o tal melos, de melodrama), essas histórias não eram levadas a sério, salvo por suas fiéis espectadoras.

Até que os acadêmicos e pesquisadores de cinema nos anos 1960 e 1970, na esteira do movimento crítico iniciado pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*, começaram a olhar para esses filmes de outra forma. Um diretor como Douglas Sirk, por exemplo, foi elevado da condição de artesão, pau mandado, a grande criador, e observador crítico da sociedade norte-americana de seu tempo, quando títulos como *Tudo o Que o Céu Permite* (1955), *Palavras ao Vento* (1957) e *Imitação da Vida* (1958) passaram a ser vistos com outros olhos.

Por baixo do excesso formal, das vastas emoções esparramadas pelas tramas arrebatadas, feitas sob encomenda para emocionar o grande público, havia contundentes comentários sobre a condição da mulher, o patriarcalismo, a distinção entre classes e o racismo, entre outras mazelas varridas para baixo dos tapetes das confortáveis cidades da classe média americana do pós-Segunda Guerra Mundial.

*Tudo sobre Minha Mãe*

Antes de Almodóvar, Reiner Werner Fassbinder, em filmes como *O Casamento de Maria Braun* (1978), já havia revisitado o melodrama de Sirk e de outros mestres hollywoodianos enquanto forma cinematográfica popular e acessível, para discutir temas muito sérios, ao exagerar nas cores dramáticas da trágica história da sua protagonista.

Em *Tudo sobre Minha Mãe*, filme que deu a Almodóvar o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2000, a premissa não poderia ser mais melodramática: o jovem Esteban (Eloy Azorín) quer descobrir, a todo custo, a identidade paterna, escondida pela mãe, Manoela (Cecilia Roth, outra habituée dos filmes do diretor). O rapaz acaba morrendo aos 17 anos, tentando pegar o autógrafo de uma atriz famosa, Huma Rojo (Marisa Paredes, de novo) sem saber quem é, afinal, seu pai – mais tarde vamos descobrir que ele é hoje um travesti soropositivo chamado Lola (Toni Canto).

Desesperado com a perda do filho, Manuela parte para Barcelona em busca de Lola e lá se torna, por força do acaso, assistente de Huma, a mulher que Esteban idolatrava.

Na trama de *Tudo sobre Minha Mãe*, tudo, como nos melhores (e piores) melodramas, parece submetido à mão inclemente do destino. As situações se encadeiam de forma aparentemente forçada, com a evidente intenção de emocionar, o que, no cinema de Almodóvar, sempre coloca as histórias que conta na fronteira do ridículo, do tragicômico: ele é capaz de fazer o público morrer de rir e se emocionar em questão de poucos minutos.

Há sob essa artificialidade formal, esse intuito de brincar com os caminhos narrativos e os sentimentos do espectador, uma impressionante autenticidade emocional. Como se o diretor quisesse dizer que, apesar de ridículas, as emoções não são menos, e talvez até mais, reais. E assim, no caso específico de *Tudo sobre Minha Mãe*, Almodóvar discute a maternidade, a dor da perda, a aceitação do outro, a possibilidade de recriar uma família a partir de paradigmas nada convencionais, alternativas, e a solidariedade entre as mulheres. Não é pouco. E faz uma obra-prima, uma entre tantas, que passam por esses mesmos caminhos. Genialmente melodramáticos.

ANEXO D – Crítica de Reinaldo Glioche para o *Claquete cultural*

É no mínimo curioso revisitar *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, ESP 1999) após assistir *A pele que habito*. Voltar ao filme mais premiado de Almodóvar e aquele que finalmente lhe valeu consagração internacional permite uma perspectiva arrojada da capacidade de reinvenção do cineasta espanhol e de sua incrível força criativa. Mais acachapante, ainda, é a constatação de como Almodóvar preserva a essência de sua obra diagramada no trânsito de gêneros que realizou desde *Tudo sobre minha mãe* até *A pele que habito*.

Talvez seja interessante inventariar os prêmios conquistados por essa película de 1999; uma das poucas do espanhol a produzir consenso crítico na ocasião do lançamento.

O Oscar de melhor filme estrangeiro salta à vista. Mas *Tudo sobre minha mãe* também recebeu o prêmio de direção em Cannes, os Bafta de melhor filme estrangeiro e direção, os prêmios de filme, direção e atriz no European Film Awards, o globo de ouro de melhor filme estrangeiro, entre outras premiações de sindicatos e associações de críticos.

A trama sintetiza toda a fauna almodovariana. Cores vibrantes, arquétipos femininos bem delineados e sombras das figuras masculinas, o transexualismo como elemento de libertação, as referências cinematográficas (embutidas até mesmo no título, como brinca Almodóvar na abertura de seu filme), entre outras coisas.

Enfermeira, após um acidente fatal que vitima seu filho, viaja de Madri a Barcelona em busca do pai do rapaz, um travesti chamado Lola, de quem não tem notícias desde que partiu fugida daquela cidade. A jornada de Manuela, uma inspirada Cecília Roth, será de cura interna e externa. Do contato que busca com a atriz Huma Rojo (Marisa Paredes), a quem o filho admirava, serão catalisadas benesses para ambas as partes. Nessa equação também está Rosa (Penelope Cruz), uma freira com jeito de menina que deixou-se engravidar pela mesma Lola que Manuela procura. As fronteiras emocionais dessas três mulheres se confundem e Almodóvar, talvez em seu filme mais solar, demonstra todo o seu apreço pelo feminino. São personagens fortes, irrefreáveis, transbordantes em sentimento materno e revestidas de humanidade e solidariedade que parecem faltar aos personagens masculinos. Em um dado momento, o travesti Agrado (Antonia San Juan) indaga, e o close de Almodóvar sugere que a pergunta se dirige na verdade ao público e não a Manuela, como alguém com seios poderia ser tão machista – em uma referência a Lola.

Mas a graça de *Tudo sobre minha mãe*, definitivamente o melodrama que patenteou de uma vez por todas o estilo de filmar de Almodóvar, está mais na concepção desse universo poeticamente surreal do que na singela busca por alguma paz da personagem central.

A beleza também pode estar no absurdo, sugere o diretor. Como o homem transformado em mulher que mantém um comportamento associado ao pior tipo de homem, mas é capaz de seduzir uma jovem freira. Ou na enfermeira que tem uma nova chance de ser mãe, mesmo sem conceber, e a criança sendo do mesmo pai. O que dizer da representatividade da ficção em nossas vidas? Questionamento tão bem acampado pelo sentido que Almodóvar dá à peça *Um bonde chamado Desejo* na trama.

As sutilezas de Almodóvar apaixonam em *Tudo sobre minha mãe*. Não à toa, o cineasta abandonou – ainda que temporariamente – a alma feminina e foi falar do homem em *Fale com ela*. Com o consenso crítico gerado por *Tudo sobre minha mãe*, o espanhol teria alcançado o nirvana de seu cinema. Foi revisar a si mesmo nos filmes da década passada.

*Tudo sobre minha mãe* continua sendo o mar vermelho do cinema almodovariano. E a travessia foi mais do que bem sucedida.

#### ANEXO E – Crítica de Rodrigo Carreiro para o *Cine Repórter*

“Tudo Sobre Minha Mãe” (Todo Sobre Mi Madre, Espanha/França, 1999) é uma unanimidade. Todo mundo adora, todo mundo fala bem. O Oscar de melhor filme estrangeiro em 2000 foi importante, mas o longa-metragem de Pedro Almodóvar já era unanimidade antes do prêmio. Talvez o filme não seja um êxito absoluto de bilheteria mundial porque lida com alguns temas polêmicos, em especial com questões de identidade sexual que são uma das marcas registradas do trabalho de Almodóvar. Mesmo assim, fez grande sucesso entre os críticos e na comunidade mais alternativa de cinéfilos. Muita gente comemorou o que se chamou de maturidade tardia do pequeno gênio espanhol.

É um pouco estranho, e paradoxalmente coerente, abordar “Tudo Sobre Minha Mãe” sob esse prisma. Tudo bem sob a superfície o longa-metragem é mais suave, mais tranquilo, mais confiante que seus trabalhos anteriores. Mas, visto atentamente depois do choque eletrizante que percorreu as plateias entre 1999 e 2000, a coprodução espanhola-francesa não parece assim tão deslocada dentro do universo colorido e

esfuziante do diretor. É verdade que Almodóvar alcançou um registro menos histérico, do que o visto em filmes como “Kika” ou “Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos”. Só que “Tudo Sobre Minha Mãe” ainda consegue reunir, em um enredo original e repleto de personagens exóticos, os temas prediletos do cineasta: maternidade, desejo, ambiguidade sexual.

Pedro Almodóvar é ótimo diretor, mas é melhor ainda roteirista. Apaixonado pelos antigos melodramas de Douglas Silk e Rainer Werner Fassbinder, hipnotizado por velhas divas de Hollywood como Bette Davis, ele sempre consegue dar um jeito de encaixar essas paixões nas tramas dos filmes que dirige. No caso de “Tudo Sobre Minha Mãe”, faz isso duas vezes, uma literal e outra metafórica. Literal, porque o diretor faz a narrativa girar em torno de duas produções da indústria cinematográfica dos anos 1950, “Um Bonde Chamado Desejo” (tanto o filme de Elia Kazan quanto a peça de Tennessee Williams) e “A Malvada”, de Joseph Mankiewicz. Metaforicamente, porque há diversas alusões às duas obras dentro do próprio enredo. É o caso do pseudônimo usado pela atriz Huma Rojo (Marisa Paredes). Ela escolheu a palavra “Huma” como nome artístico porque fumava como uma chaminé, influenciada pela personagem de Bette Davis em “A Malvada”. “Fumo”, em espanhol, é “Huma”.

Quem assiste a “Tudo Sobre Minha Mãe” pode pensar que criar tantas conexões, para conseguir encaixar suas paixões em enredos interessantes, dá muito trabalho ao roteirista Almodóvar. Se dá mesmo esse trabalho todo, não parece. O texto do espanhol é rico, simples e espontâneo como poucos. Almodóvar é um dos raros roteiristas em atividade cujo texto tem a simplicidade e a urgência dos grandes poetas. Suas frases substantivas, sempre divertidas e que evocam imagens aparentemente banais, fazem lembrar um Walt Whitman menos solene. Dê uma olhada no diálogo abaixo, travado entre duas personagens de “Tudo Sobre Minha Mãe”, e diga se não é uma obra-prima:

- Vou te contar uma história. Eu tinha uma amiga que se casou muito jovem. Depois de um ano, seu marido foi trabalhar em Paris, para ganhar dinheiro. Combinaram que ele a levaria quando estivesse bem de vida. Passaram-se dois anos. O marido economizou e veio a Barcelona para abrir um bar. Ela veio para cá, para ficar com ele. Dois anos não é muito tempo, mas o marido havia mudado.

- Ele não mais a amava?

- A mudança era mais física. Ele voltou com um par de seios bem maiores que os dela.

- Oh...

- Minha amiga era muito jovem. Estava em uma terra estrangeira. Não tinha ninguém. Além dos seios, o marido não havia mudado muito...
- Ela acabou o aceitando.
- As mulheres fazem qualquer coisa para não ficarem sós.
- As mulheres são mais tolerantes, mas isso é bom!
- Somos burras...
- ...e um pouco lésbicas.
- Sim, mas escute o fim da história. Minha amiga e o seu marido com grandes seios montaram um bar aqui, em Barcelona. Ele passava o dia em um minúsculo biquíni, agarrando tudo que podia, e brigando com ela se ela usasse biquíni, ou mesmo mini-saia. O bastardo! Como pode alguém agir como macho com aqueles par de seios?

O diálogo acima acontece entre Manuela (Cecilia Roth) e Rosa (Penélope Cruz). Manuela é a mulher cuja amiga (na verdade, ela mesma) era casada com o travesti. Ela está em Barcelona devido a uma tragédia. Estéban (Eloy Azorín), seu filho de 17 anos, morreu atropelado. Sozinha, Manuela decidiu que Lola, o pai, que agora trabalha como prostituta em Barcelona, deve saber da notícia. Viaja para lá e cria um novo núcleo de amizade, que inclui o travesti Agrado (Antonia San Juan, que rouba todas as cenas), a atriz Huma e a freira Rosa.

Almodóvar faz um melodrama de altíssima qualidade, combinando doses iguais de tragédia e comédia. Seu filme emociona o tempo todo; faz rir e chorar em vários momentos, muitas vezes ao mesmo tempo. Impressiona, ainda, a maneira como ele coloca o problema da identidade sexual dentro do filme. Os personagens de Almodóvar, e não apenas nesse trabalho, parecem transitar com muita facilidade entre o feminino e o masculino, sem polaridades. Quase todas as personagens têm essa característica. Rosa é freira, mas faz sexo. Huma é lésbica, mas curte homens (“há muito tempo que não chupo um p...”, reflete, a certo momento).

Lola, o travesti machão que não pode ver uma mulher gostosa, é um exemplo fantástico. Seria fácil transformá-la em uma caricatura, uma piada, mas o tratamento carinhoso que o cineasta lhe reserva faz com que Lola seja um personagem de carne e osso, complexo, um ser humano do século XXI. Chamar Lola de homossexual seria simplificá-lo em excesso, um defeito que 100% dos cineastas possuem. Não Almodóvar. Seus filmes são simples, mas profundos. Eles refletem sobre a condição humana usando lentes cor-de-rosa, mas com ironia e sem um pingão de autocomiseração. Ver Lola como pansexual é mais adequado; só Almodóvar tem a coragem de fazê-lo.

Gilberto Freyre ficaria orgulhoso de seu rótulo se pudesse ver os filmes do diretor espanhol.

#### ANEXO F – Crítica de Rodrigo Cunha para o *Cineplayers*

Pedro Almodóvar tem um dom raro. Ele consegue transformar histórias bizarras em obras de arte únicas de sensibilidade extrema. Tais histórias, em mãos erradas, poderiam se tornar meros melodramas fadados ao fracasso e ao escracho geral, tanto de público quanto de crítica. Em *Tudo Sobre Minha Mãe*, o diretor consegue o seu trabalho máximo, com características marcantes de toda sua filmografia, como por exemplo o seu amor declarado pelas mulheres, o drama íntimo e pessoal de cada personagem trabalhado de maneira única e tudo recheado com as melhores referências cinematográficas possíveis, nunca beirando o plágio ou oportunismo.

Esteban (Eloy Azorín) é um precoce escritor de dezessete anos que, em seu aniversário, pede como presente a sua mãe, Manuela (Cecilia Roth), para ir a uma apresentação da peça "Um Bonde Chamado Desejo" (no cinema, *Uma Rua Chamada Pecado*, com Marlon Brando e Janet Leigh). Após o término, Esteban espera ansiosamente pela saída da estrela Huma Rojo (Marisa Paredes) dos camarins, a fim de pegar um autógrafo com ela. Em meio ao temporal, Esteban é atropelado, falecendo logo a seguir no hospital. Sozinha, sua mãe decide voltar para Barcelona, cidade de onde fugira há alguns anos atrás, para encontrar o pai do menino, que vive como travesti, e dar-lhe a difícil notícia.

No caminho de Manuela cruzam diversos outros personagens, como Agrado, sua grande amiga travesti interpretada por Antonia San Juan; Hermana Rosa, uma boníssima mulher que trabalha em uma instituição de ajuda às pessoas, interpretada pela bela Penélope Cruz (*Vanilla Sky*, *Profissão de Risco*); e a própria Huma Rojo, interpretada pela ótima Marisa Paredes, atriz em franca expansão no circuito internacional. Há ainda alguns personagens secundários, como os pais da irmã Rosa e a própria Lola, pai de Esteban, que aparece na história quase no fim, mas com sua importância justificada ao extremo.

O bacana é que nada é gratuito, tudo está em seu mais perfeito lugar. Todos os personagens que rondam a vida de Manuela trazem algum significado novo, uma reflexão ou dão força para as suas ações. Almodóvar vai costurando todas as pontas dos dramas individuais com seu tradicional modo de nos prender à história, por mais bizarra

que sua sinopse possa ser. Os acontecimentos estão lá, mas em nenhum momento soam artificiais ou gratuitos. Esse é seu grande mérito, nos fazer acreditar que todo o mundo que está construindo é verossímil, que podem existir pessoas com esses pensamentos e atitudes. Para construir esse seu grande e bizarro ambiente, Almodóvar usa e abusa das cores fortes nos cenários, nos figurinos e das mais belas canções latinas, características fortes de toda sua filmografia.

Apesar de soar meio absurdo para os menos acostumados aos seus trabalhos, o roteiro do Almodóvar é sempre coerente e com conteúdo. Ele não nos poupa das probabilidades que os rumos de suas histórias vão tomando, mas também não deixa que os acontecimentos soem em tons ofensivos. Quanto mais ele vai abrindo seu leque de situações com pequenas reviravoltas, mais vai construindo um background rico para seus personagens e humanizando seus dramas. Não existem heróis nem vilões, apenas pessoas que erram ou acertam em suas vidas. O roteiro reserva ainda espaço para discutir a força e admiração às mulheres que Almodóvar assumidamente tem, porque, tirando o falecido Esteban, todos os personagens principais são femininos, sejam homens ou mulheres.

Para recheiar ainda mais o conteúdo de seu trabalho, o diretor faz duas belíssimas homenagens à obras já clássicas. A mais óbvia é a peça que ambientaliza a personagem Huma, *Um Bonde Chamado Desejo*. A cada vez que via um dos personagens exercitando o seu potencial em cena, sentia um enorme prazer ao lembrar do belíssimo filme já citado no início desta matéria, *Uma Rua Chamada Pecado*. O mais interessante é que Almodóvar faz uma referência bastante explícita ao filme *A Malvada*, incluindo ainda uma cena do original em seu filme que, mais para a frente, se repetiria em atitude pelos personagens. Nina, que faz uma das protagonistas da peça com Huma, acusa Manuela de estar agindo com Huma exatamente como Eve estava agindo com Margo, resultado da cena exibida pelo diretor na obra original.

Uma obra tão rica e complexa não poderia passar despercebida pelas premiações ao redor do mundo. *Tudo Sobre Minha Mãe* faturou diversos prêmios, entre eles o Oscar e o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro, a Palma de Ouro de Direção para Almodóvar em Cannes e sete prêmios Goya, incluindo filme e diretor. Almodóvar voltaria a ser premiado no Oscar dois anos depois, só que dessa vez em uma outra importante categoria, a de Roteiro Original, com seu diferente, porém não menos esplêndido *Fale com Ela*. Neste mesmo ano, conseguiu também uma surpreendente

(porém justíssima) indicação ao prêmio de Melhor Direção, que acabou ficando com Roman Polanski e sua obra-prima *O Pianista*.

Para quem gosta de cinema diferenciado, que priorize a história e que não deixe de lado uma boa técnica, sabe que os trabalhos do diretor espanhol são mais do que obrigatórios. Considero *Tudo Sobre Minha Mãe* sua obra prima, mas fica o aviso dos temas pesados que Almodóvar aborda, que podem não agradar aos mais conservadores. Ele faz com que o incomum seja natural, que o escuro se torne claro, na mais bela poesia visual desse maestro sensível na arte de fazer cinema.

#### ANEXO G – Crítica de Ruy Gardnier para a *Contracampo*

Existe um prólogo estranho em *Tudo Sobre Minha Mãe*: nele, sabemos tudo o que acontecerá no filme, temos do filme todas as primeiras pistas para construí-lo na nossa cabeça antes que realmente vejamos a confirmação na tela. Temos de primeira uma dica: *All About Eve*, o filme de Joseph L. Mankiewicz, que passa na televisão; depois, a silhueta de Manuela (magnificamente interpretada por Cecilia Roth) em frente ao enorme rosto da atriz Huma (Marisa Paredes), que nos indica que Huma exercerá um papel enorme na vida de Manuela; Huma interpreta *Um Bonde Chamado Desejo*, peça de Tennessee Williams, que Manuela vai ver com seu filho Estéban: saberemos que o filme irá emular a peça; vemos, por um descuido, Estéban atravessar na rua e esbarrar num carro que freia rapidamente: saberemos que, por uma grande paixão, ele morrerá atropelado; no começo do filme, Manuela representa uma encenação em que ela faz uma mãe que tem que doar os órgãos de seu filho morto: não há dúvidas de que isso ocorrerá durante o filme. Todo o poder de narrativa de Pedro Almodóvar pode ser encontrado nesse começo de filme, nessa pequena tragédia de amor materno que acaba com a morte do jovem Estéban. Almodóvar cria uma rede de referências impressionante, juntando *A Malvada*, *Um Bonde Chamado Desejo* e *Noite de Estreia*, de John Cassavetes. Mas quem imagina que toda essa mestria narrativa servirá para fazer um filma asseptizado, como nos filmes recentes de um Peter Greenaway, em que a função referencial é o propulsor do filme, está redondamente enganado. Se Almodóvar tem compulsão a citar, é mais por amor de suas vivências de cinema do que por virtuosismo.

Todo o alardeado "pós-modernismo" de Pedro Almodóvar não diz respeito a outra coisa: sua agilidade em citar, em criar metanarrativas para comentar seu próprio filme. Mas se formos retomar a divisão de Jakobson das funções da linguagem, a função metalingüística, função privilegiada por todos os teóricos formalistas do século XX e por escritores que vão de Joyce e Faulkner a Burroughs e Pynchon, não desempenha em Almodóvar um papel preponderante. Ao contrário, ela está em seus filmes explicitamente para se submeter à grande função almodovariana, a função emotiva. O estudante aprende na escola o que é a função emotiva: é aquela que apresenta a maior ênfase no emissor, nos sentimentos que o emissor tem quando transmite a sua mensagem. E o filme de Almodóvar, se perfaz o percurso estético moderno (função poética) e pós-moderno (metalinguagem), é justamente para mostrar que a função emotiva é muito mais transbordante e rica de sentidos que as outras. Daí a submissão da primeira parte de *Tudo Sobre Minha Mãe* sobre a segunda: a primeira metade do filme é inteligente, mescla e desmescla de discursos, de jogos de linguagem (quando vemos o menino ser atropelado num dia de chuva ao tentar receber um autógrafo de sua atriz preferida, lembramos imediatamente de *Noite de Estreia*, mas a graça da cena reside principalmente na convergência de emoção que as duas cenas desencadeiam); a segunda é pura entrega à narrativa, completa agregação da mensagem à tela. Talvez seja esse o desejo profundo de Almodóvar: citar num primeiro momento para que não estejamos mais, num segundo momento, no cinema de Almodóvar, e sim no próprio mecanismo do cinema, num mecanismo puro de emoções onde pouco importa o autor, mas onde toda a atenção deve ser dada ao desenrolar dos acontecimentos e da vida dos personagens.

O desejo de cinema de Almodóvar, principalmente de *A Flor do Meu Segredo* em diante, chegando a *Má Educação*, indica uma crescente profissão de fé na lógica materna do autor de *A Lei do Desejo*: nunca a culpabilização, nunca a pena (seja de morte ou em vida, tanto faz). A lógica dos personagens é a lógica da mãe, a lógica que permite tudo de seus filhos: daí não acharmos nenhum absurdo quando Lola, a travesti que é responsável por grande parte das desgraças de *Tudo Sobre Minha Mãe*, é permitida colocar no colo um bebê (ou, mais tarde, em *Fale com Ela*, um aborto ser praticado como ressurreição por uma pessoa de nome Benigno). Se num filme tão adorado por Almodóvar como *A Noite do Caçador* (de Charles Laughton) o horror está em ver o monstro (Robert Mitchum) tentando chegar perto das crianças indefesas, em *Tudo Sobre Minha Mãe* o monstro é outro: é o preconceito e o orgulho da mãe de Rosa,

que atormenta a filha por ter decidido ser freira, depois por ir viajar para El Salvador, depois por trazer uma prostituta para a casa. Almodóvar opõe tolerância a naturalidade ao falar sobre seu filme: a tolerância envolve um elemento moral de aceitação, mas com um fundo de preconceito embutido; a naturalidade, ao contrário, implica toda a positividade do ato humano, todo o aspecto feminino da lógica de Almodóvar. A lógica assume o papel do preconceito. A lógica, como ato social da reconhecimento dos valores estabelecidos, assume como seu o que se lhe parece e como outro aquilo que não se assemelha. O feminino da lógica seria justamente aquela esfera onde entra tudo, a esfera da naturalidade. *Tudo Sobre Minha Mãe* é esse universo mítico onde o feminino vence, onde não se trata mais de tolerância burguesa, e sim de total aceitação materna. A verdadeira liberdade seria a instância onde o elemento da tolerância não mais entrasse; onde se pudesse dizer sim a tudo, a todos os atos concretos da vida.

Daí poder finalmente florescer um universo próprio do amor em Almodóvar. O amor é aquilo que pode ser partilhado numa comunidade, num ambiente ideal de convivência. Esse ambiente pode ser um quarto — lembre-se da bela cena em que Cecilia Roth, Penelope Cruz, Marisa Paredes e Antonia San Juan se encontram na casa de Manuela para discutir assuntos sérios e tudo que vemos depois são as moças conversando sobre as designações de chupetas, boquetes e pirus —, mas pode também ser um país: a linda fábula que é *Carne Trêmula* ou a alfinetada à prisão de um figurão espanhol em *Todo Sobre Mi Madre*. O desejo de uma agremiação que acolha o desejo é o reflexo da mais pura beleza moral — e mais uma vez aqui eis o esforço para incorporar a estética apenas como um ramo da ética — do cinema de Pedro Almodóvar. Quanto a isso, basta ver o itinerário de Manuela, inicialmente emulado da peça de Tennessee Williams: ela foge de casa, grávida tal qual a Estela do *Bonde...*, para criar o filho longe do marido dominador. Ela dá ao menino o nome do pai, Estéban (o pai, antes da saída de Manuela, já chama-se Lola, a travesti). Manuela cria o filho, e consegue uma estável posição de enfermeira. Depois da morte do filho, ela vai à procura de Lola, mas o que ela encontra é uma outra mulher que está grávida de Lola. A mãe está doente com o vírus do HIV e não se sabe se sobreviverá ao parto. Resta viva apenas Manuela com a nova criança, que mais uma vez se chamará Estéban. A maternidade por via transversa, eis um tema intimamente almodovariano, como também a noção de autenticidade dada pela travesti Agrado: "Uma pessoa é tanto mais autêntica quanto mais se parece com aquilo que ela sempre sonhou para si mesma".