

## Vozes de um feminino desprezado: dialogismo em *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, e em sua recepção crítica jornalística<sup>1</sup>

Marcelo LIMA<sup>2</sup>

Luiz Antonio MOUSINHO<sup>3</sup>

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### Resumo

A crítica cinematográfica jornalística se configura como um dos meios através dos quais a sociedade oferece uma resposta a produtos midiáticos, integrando o que José Luiz Braga (2006) chama de sistema de resposta social, essencial para a compreensão das relações entre mídia e sociedade. O presente trabalho analisa seis críticas jornalísticas do filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, buscando entender de que forma as críticas interpretam o filme e como repassam tais interpretações aos leitores. À luz dos estudos do filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin (2002; 2006; 2010), identificamos as relações dialógicas que as críticas apontam entre a película de Almodóvar e o filme *A malvada* (1950), a peça *Um bonde chamado desejo* (1947) e a obra de Federico Fellini.

**Palavras-chave:** cinema; dialogismo; Pedro Almodóvar; recepção crítica; *Tudo sobre minha mãe*.

### 1 Introdução

A intenção do presente artigo, retirado do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) submetido ao curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, é combinar a análise da narrativa fílmica com a análise da recepção crítica jornalística do filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), do diretor espanhol Pedro Almodóvar. O filme conta a história de Manuela, mulher que perde o filho em um atropelamento e que viaja para reencontrar o pai do menino, uma transexual de nome Lola, e transmitir as notícias.

Procuramos estabelecer ligações entre as falas dos críticos e os aspectos do filme a que eles se referem, e daí para reflexões teóricas e interpretativas mais abrangentes. Para tanto, foi preciso compreender que crítica, filme e teoria coexistem em uma relação de constante diálogo, de uma permuta em que um age sobre o outro, modificando-os e

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de graduação do 8º semestre do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Ex- bolsista PIBIC do Grupo de Pesquisa sobre Ficção e Produção de Sentido. Email: [marcelo\\_lf02@hotmail.com](mailto:marcelo_lf02@hotmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor Associado III do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre análise e recepção de ficção audiovisual. Coordena o Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido. Email: [lmousinho@yahoo.com.br](mailto:lmousinho@yahoo.com.br).

atribuindo-lhes novos significados. As reflexões de Mikhail Bakhtin (2002; 2006; 2010) são indispensáveis em qualquer estudo que perpassasse tais relações dialógicas.

A partir do estudo da crítica, percebemos três obras comumente citadas pelos críticos que se relacionam com o filme de Almodóvar: *A malvada* (1950), de Joseph Mankiewicz; *Um bonde chamado desejo* (1947), peça de Tennessee Williams; e os filmes do diretor italiano Federico Fellini. Baseando-nos principalmente no conceito de *dialogismo*, procuramos a) entender como a crítica trata a relação de *Tudo sobre minha mãe* com essas outras obras; e b) ampliar as reflexões dos críticos e aprofundar questões que, nas críticas, são sugeridas ou rapidamente abordadas. Selecionamos seis críticas da revista especializada *Contracampo*, dos jornais *El País* e *Chicago Sun Times* e dos portais jornalísticos de entretenimento *Claquete cultural*, *ReelView* e *Cineplayers*.

## 2 Estabelecendo as bases: recepção crítica e dialogismo

Procuramos, neste tópico, esclarecer os conceitos de *recepção crítica* e *dialogismo*, fundamentais para nossa análise posterior. Para tanto, nos baseamos nos escritos de José Luiz Braga (2006), Mikhail Bakhtin (2006) e Robert Stam (1992).

### 2.1 Recepção: reflexão, resposta e ação da sociedade

Antonio Candido, ao discorrer sobre os fatores que tornam uma obra literária relevante em *Literatura e sociedade*, elenca duas visões aparentemente opostas: 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 seus aspectos formais que lhe são intrínsecos e lhe conferem uma peculiaridade independente de qualquer condicionamento social. O autor vai argumentar (1980, pág. 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, assim, 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. O estudo da recepção abrange o sistema de resposta da sociedade sobre determinado produto; no caso do cinema, por exemplo, considera, como afirma Regina Gomes, que “a experiência de se assistir a um filme só pode efetivamente ser considerada levando-se em conta a relação interativa entre espectador e obra” (2005, pág. 1141).

Em *A sociedade enfrenta sua mídia*, José Luiz Braga desenvolve reflexões sobre o processo recepcional de produtos midiáticos. Braga desconstrói o tão conhecido sistema que envolve os processos de *produção* e *recepção* cultural. O autor afirma a existência de um terceiro sistema, denominado *sistema de resposta social*, que vai agir sobre o produto após a 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 (2006, pág. 28).

É essa resposta que, em nosso estudo, consideramos como recepção, como crítica. Ao utilizarmos o termo, nos referimos ao sistema de resposta e interação social proposto por Braga, e não numa concepção de recepção que se esgota com o contato do espectador (ou leitor, ou usuário) com a obra.

## 2.2 O dialogismo bakhtiniano

O conceito de *dialogismo* foi cunhado pelo filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin em sua análise sobre o processo constitutivo da linguagem. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, o autor (2006, pág. 117) afirma que

a verdadeira substância da língua 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.

Assim, segundo 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) destinatários(s). Pressupõe-se, assim, a relação entre um *eu* e um *outro* – uma relação tensional e intertextual que pressupõe influência mútua e constante que permeia toda a estrutura do diálogo ou da construção literária. Acreditamos que é esse o processo existente entre o nosso objeto fílmico e outros trabalhos artísticos que analisaremos. Robert Stam, ao aplicar a teoria bakhtiniana de dialogismo ao cinema, afirma que

esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, 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 (1992, pág. 34).

Levando em consideração esse diálogo, percebemos que *Tudo sobre minha mãe* estabelece relações dialógicas com instâncias diegéticas<sup>4</sup> e não-diegéticas, como abordaremos a seguir.

### **3 A *malvada* e *Um bonde chamado desejo*: o feminino detentor do diálogo**

No início de *Tudo sobre minha mãe*, Esteban e Manuela assistem ao filme *A malvada*. Na cena, a personagem Margo Channing, uma conhecida atriz de longa carreira vivida por Bette Davis, recebe 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.

A recepção crítica do filme de Almodóvar destacou o fato da relação entre Manuela e Huma assumir caráter semelhante à de Eve e Margo. Rodrigo Cunha, por exemplo, escrevendo para o *Cineplayers*, afirma que “Nina, que faz uma das protagonistas da peça com Huma, acusa Manuela de estar agindo com Huma exatamente como Eve estava agindo com Margo” (2005).

Ora, parece-nos que as associações entre os dois filmes vão além das relações interpessoais existentes entre as personagens apontadas pelos críticos. Em um estudo sobre

---

<sup>4</sup> Diegese: “o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história” (REIS & LOPES, 1988, pág. 26). Se, por exemplo, durante um filme ouvimos uma música que as personagens também ouvem, dizemos que ela é um elemento *diegético*; se a música é audível apenas para o espectador, é um elemento *extradiegético*.

a personagem Eve, Robert Corber (2011) afirma como a última cena de *A malvada* dá indícios de que a vilã aspirante a atriz era lésbica, fato não diretamente mostrado no longa. 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-club, 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”. 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 cena enfatiza os olhares entre as moças e o caráter de submissão que Phoebe vai gradualmente assumindo em relação a Eve; 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. [...] Sua performance do feminino mascara sua sexualidade “anormal” (2011, pág. 28).

O autor cita outros fatores que corroborariam tal interpretação, como a constante obsessão de Eve por Margo; sua feminilidade exagerada e performática; a atração incompreendida que Margo nutre pela moça. Em determinado momento, a atriz 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”. Para Corber, *A malvada* tem o intuito ideológico de “reincorporar Margo às instituições da heterossexualidade” ante os ‘perigos do lesbianismo oculto sob a feminilidade’ representados na figura de Eve e que assustavam as mulheres norte-americanas na época da Guerra Fria. O filme, assim, destacaria aos poucos os aspectos negativos da vilã na medida que “continuamente enfatiza as diferenças entre Margo e sua protegida” (CORBER, 2011, pág. 41).

Assim como a vilã de Mankiewicz, Manuela também apresenta comportamentos que poderiam relativizar sua sexualidade. A relação que se constrói entre ela e a personagem Rosa ultrapassa, em diversos momentos, o aspecto maternal que um olhar mais superficial sobre o filme poderia ressaltar. Quando Manuela lava uma Rosa já doente e acamada, a enferma declara que o bebê será de ambas, ao que a outra responde: “quem dera! Se pudéssemos estar sozinhas no mundo, sem compromissos. Você e seu filho só para mim”. Em outro momento, a protagonista declara que “todas as mulheres são um pouco

lésbicas”. A paixão mútua por Lola, figura feminina que não se encaixa no sistema binário de gênero, reforça o fato de que ambas compartilhavam um desejo em comum.

Manuela e Eve, assim, compartilham de uma atração reprimida (por motivos distintos). Entretanto, há juízos distintos para ambas as personagens. Tomando o desejo das personagens como base, visualizamos duas abordagens: Eve é retratada como uma força sensual e perversa, usurpadora, inescrupulosa; já em Manuela, vemos a conformidade silenciosa de alguém que percebe uma relação impossível. A diferença entre as duas mulheres, desta forma, reside no tratamento que as obras dispensam aos seus desejos – e é tal abordagem que revela a visão de feminilidade presente em ambos os filmes. Quando Margo fica presa na estrada em um carro sem gasolina, ela discorre, em um momento epifânico, sobre a natureza da feminilidade e o que seria o verdadeiro papel da 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.

Existe, aqui, uma conformidade e um alinhamento com certa visão de mulher, uma tentativa de “rearticular feminilidade e heterossexualidade” (CORBER, 2011, pág. 42).

A visão do feminino em *Tudo sobre minha mãe* vai de encontro às intenções de *A malvada*, apesar das semelhanças que guardam, em diversos níveis, Manuela e Eve. Essa visão do feminino no filme foi percebida e destaca pelos críticos; Ruy Gardnier, da *Contracampo*, destaca que a lógica do filme de Almodóvar é a do que chama de “esfera da naturalidade”<sup>5</sup> dos diversos aspectos do feminino, ao contrário do enquadramento julgador de *A malvada*:

---

<sup>5</sup> Há que se ter cuidado com o conceito de “naturalização” do feminino que desse trecho poderia desprender-se. Como verificamos em Terry Eagleton, o processo de naturalização corresponde a negar as influências históricas e tornar natural, biológico, o que é historicamente construído; em transformar *história* em *ideologia*. Segundo o autor, a ideologia torna “suas crenças naturais e auto-evidentes – fazendo-as identificar de tal modo com o ‘senso comum’ de uma sociedade que ninguém sequer imaginaria como poderiam chegar a ser diferentes. [...] A naturalização é parte da investida *desistoricizante* da ideologia, sua negação tácita de que as ideias e crenças sejam específicas de uma determinada época, lugar e grupo social” (1997, pág. 62). No contexto de nosso trabalho, o uso do termo poderia remeter aos comportamentos ditos ‘femininos’ que ainda são propagados em nossa sociedade como naturais: a mulher nasce, deve casar-se com um homem, gerar filhos, cuidar da casa etc. – qualquer coisa além disso vira *antinatural*. Consolida-se, assim, uma expectativa única de comportamento que talha personalidades desviantes: “somos obrigados a ficar na superfície de uma identidade, impedidos, pela própria sentimentalidade, de penetrar nessa zona posterior dos comportamentos nos quais a alienação histórica introduz essas ‘diferenças’ que aqui serão denominadas simplesmente ‘injustiças’” (BARTHES, 2009, pág. 176). O cinema de Almodóvar diverge totalmente de tal cenário, destruindo quaisquer naturalizações e comportamentos cristalizados, celebrando o desejo, força tão demonizada pelo moralismo imperante que nos cerca.

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. [...] O feminino da lógica seria justamente aquela esfera onde entra tudo, a esfera da naturalidade. (1999).

A figura masculina, presente no filme de Mankiewicz como elemento ‘restaurador’ da heterossexualidade feminina, também é destacado nas críticas, como no texto de Berardinelli para o *ReelView*:

Esteban morre logo e Agrado, ainda que nascida homem (e ainda que possua a genitália masculina), pensa e se comporta como uma mulher. A falta de homens permite que Almodóvar explore as relações interpessoais sem se preocupar com a influência da testosterona.

Ou no de Reinaldo Glioche, da *Claquete cultural*, que afirma que as mulheres do filme são “revestidas de humanidade e solidariedade que parecem faltar aos personagens masculinos” (2011). A mera presença de personagens transexuais como Agrado e Lola, que confundem o espectro homem-mulher denota uma diferença de entonação em comparação com *A malvada*; além disso, Almodóvar comumente desconstrói conceitos aparentemente cristalizados em relação a sexualidade e gênero<sup>6</sup>. Na sala de espera antes da realização dos exames de gravidez de Rosa, Manuela, ao contar sua história com Lola, exclama “como é possível ser machista com aquele par de peitos?”.

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, pág. 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? (1992, pág. 63).

Percebem-se, assim, entonações distintas em *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe* acerca de personagens semelhantemente construídas. A relação dialógica entre as duas obras se constrói nessa tensão, em que perspectivas diferentes sobre um tema comum estão vivas e atuantes sobre a realidade.

---

<sup>6</sup> Além de *Tudo sobre minha mãe*, filmes como *Matador* (1986), *Lei do desejo* (1987), *De salto alto* (1991), *Má educação* (2004) e *A pele que habito* (2011) trabalham questões relacionadas a sexualidade e gênero.

Isso posto, pode-se afirmar que a crítica do filme de Almodóvar, em sua totalidade, percebe a relação transgressora com a questão do feminino. Apesar disso, verificamos que esse aspecto poderia ser mais aprofundado se colocado à luz de *A malvada*, com uma abordagem que considerasse a visão da sociedade sobre o feminino, as representações da homossexualidade em diferentes momentos históricos, etc. –, em suma, a “teia social” de que fala Antonio Candido.

No que concerne a *Um bonde chamado desejo*, vemos menções à obra que são semelhantes entre si nas críticas que analisamos. Poderia fazer-se notar, aqui, certa “uniformidade dos sentidos depreendidos” (BARRETO, 2005, pág. 150), com exceção do texto de Gardner, que abordaremos adiante. Cunha (2005), em um texto representativo das demais críticas que mencionam *Um bonde chamado desejo*, escreve que

Almodóvar 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 [...] *Uma rua chamada pecado*.

Pela análise da peça encenada em *Tudo sobre minha mãe*, percebemos que Almodóvar combina elementos do texto de Tennessee Williams com a adaptação para o cinema *Uma rua chamado pecado* (1951), dirigida por Elia Kazan e estrelando Vivien Leigh como Blanche, Marlon Brando como Stanley e Kim Hunter como Stella. A relação dialógica que se constrói parece-nos peculiar, já que o *Bonde* almodovariano assume uma posição *parafrásica* com o filme de Kazan e realiza uma *estilização* da peça de Williams.

A paráfrase corresponde à confirmação, com a utilização de palavras mais ou menos distintas, do sentido de um texto original. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, “a paráfrase é uma continuidade (...), um discurso em repouso” onde “alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro” (1995, pág. 28-29). Na estilização, por sua vez, “ocorre um jogo de diferenciação em relação ao texto original se que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro” (1995, pág. 24).

A cena final da encenação de *Um bonde chamado desejo* no filme de Almodóvar denuncia essas duas relações que se constroem entre as obras. Na montagem de *Tudo sobre minha mãe*, Stella, após Blanche ser levada ao hospital psiquiátrico, decide abandonar o marido e ir embora com seu filho:

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!

O excerto é quase idêntico, em essência, ao filme de Kazan:

STELLA: Não vou voltar lá para dentro. Não desta vez. Nunca vou voltar.  
Nunca.  
STANLEY: Stella!

No texto original, entretanto, Stella permanece com Stanley e é consolada por ele 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... (*O voluptuoso soluço e o murmúrio sensual desaparecem sob a crescente música do piano blue e do trompete em surdina*) (WILLIAMS, 2008, pos<sup>7</sup>. 1976).

Tanto na peça quanto no filme de Kazan, Stella rende-se ao poder de Stanley ao concordar em internar a irmã em um hospital psiquiátrico. No filme, entretanto, ela arrepende-se de sua ação e abandona o marido: Stella conforma-se e acaba deixando-se seduzir por Stanley, como insinuado em “seus dedos encontram a abertura da blusa dela” e “murmúrio sensual”. Almodóvar, assim, estabelece uma paráfrase com o filme – Stella abandona o marido nas duas versões – e uma estilização com a peça de Williams – na medida em que vai além do texto original sem, contudo, modificar seu sentido.

Essa vinculação de *Tudo sobre minha mãe* com *Um bonde chamado desejo* e *Uma rua chamada pecado* é mais claramente demonstrada na história de Manuela. Assim como ela possui similaridades com Eve, podemos encará-la como uma ‘extensão’ de Stella. A ligação entre Stella e Manuela não se resume apenas ao fato desta ter encenado aquela em uma adaptação, como a maioria dos críticos assumiu. Entre os críticos, apenas Gardnier parece ter percebido que a associação entre ambas vai além da mera citação, apontando para o paralelo construído entre Stanley/Stella e Lola/Manuela: “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” (1999).

Podemos encarar, de fato, resguardadas as particularidades das obras, a história de Manuela como o percurso de Stella após fugir de casa. Tomando essa premissa como

---

<sup>7</sup> O trecho foi retirado de uma versão digital da peça e, portanto, foi utilizada a referência *posição* ao invés da página.

verdadeira, muito se pode assumir acerca da personagem Lola, essa versão almodovariana de Stanley. A transexual, ausente na maior parte do filme, é construída quase que inteiramente através das palavras de Manuela; como afirma Paulo Emílio Sales Gomes, “há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos” (2002, pág. 110). Ao contar sua história para Rosa, a protagonista afirma:

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 que apareciam, e fazia um escândalo se ela [*Manuela*] usasse um biquíni ou minissaia. Filho da mãe. Como se pode ser machista com aqueles peitos!

Conhecemos Lola através de Manuela. Quando vemos Lola no fim do filme, solitária e doente, já possuímos uma série de suposições e juízos de valor – *machista, dominadora, volúvel* – acerca de suas ações e sua personalidade construídas através da fala de Manuela, discurso que revela um “processo de luta com a palavra de outrem” e 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, pág. 147-148). Tomamos como nosso, ao longo do filme, o discurso de Manuela. A primeira aparição de Lola é construída de modo a reforçar esse sentido: um vulto negro à distância no meio de um cemitério – uma imagem de morte e doença (fig. 1).



**Figura 1:** Lola aparece no cemitério durante o enterro de Rosa.

Retomando a associação que fizemos entre Lola e Stanley, podemos inferir que Lola não é apenas machista e controladora, mas também violenta, emocionalmente instável e manipuladora como Stanley o é. É Manuela quem declara: “você não é um ser humano, Lola; é uma epidemia”. A ‘epidemia’, para além do sentido da AIDS inicialmente percebido, se refere a essas características que repelem e oprimem: Stella foge de Stanley, Manuela foge de Lola.

#### **4 A voz das silenciadas: o Fellini em Almodóvar**

Além das menções a *A malvada* e *Um bonde chamado desejo*, alguns críticos destacaram a presença da obra do diretor italiano Federico Fellini no filme de Almodóvar. Escrevendo para o periódico *El País*, Juan Cueto utiliza os comentários da atriz Catherine Deneuve – numa crítica essencialmente dialógica – durante o Festival de Cannes de 1999 para construir uma ponte entre *Cidade das mulheres* (1980) 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, 1999).

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)” (1999). 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” (1999).

A cena a que ambos os críticos se referem remete a *Roma* (1972). Em um dos passeios pelas ruas romanas, o filme retrata um campo de prostituição semelhante, ainda que menos povoado, ao que vemos na película de Almodóvar (fig. 2). Em outro momento da película, uma fila de prostitutas se exhibe, como produtos em uma vitrine, aos clientes luxuriosos de um bordel.



**Figura 2:** à esquerda, prostitutas cercam um carro em *Roma*; à direita, um ponto de prostituição já estabelecido em *Tudo sobre minha mãe*.

Para além da concepção estética, não é por acaso que é no ‘campo de prostituição’ que encontramos a *personagem* mais *felliniana* de *Tudo sobre minha mãe*. De acordo com Anabela Oliveira, “intensos, franzinos, improváveis e extravagantes, os corpos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético” (2015, pág. 460). Esta é Agrado: com características femininas exacerbadas, roupas extravagantes, maneirismos e humor, a personagem poderia estar muito bem alocada entre a dona de tabacaria avantajada e sexualizada em *Amarcord* (1973), a reprimida Julieta de *Julieta dos espíritos* (1965) ou a prostituta sonhadora que dá nome a *Noites de Cabíria* (1957). É em Cabíria que vemos uma maior aproximação das personagens fellinianas com a Agrado de Almodóvar. Não apenas pelo fato de ambas compartilharem a profissão; elas guardam em si, apesar das dificuldades em comum – a constante enganação dos homens, a falta de dinheiro, a violência das ruas – uma resiliência; uma visão, se não positiva, mas esperançosa, da realidade que as cercam.

É fato que, no cinema, a maior parte das 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” (GOMES, 2002, pág. 112). Fellini e Almodóvar, entretanto, utilizam de recursos distintos – ainda que passados num mesmo cenário, o palco – para desvelar parte da subjetividade de suas mulheres.

Cabíria revela sua solidão, mágoa e sonho ao suspirar, enquanto estava sob hipnose e pensava conhecer o homem de sua vida, “então você me ama de verdade. É maravilhoso. Está falando sério; não está tentando me enganar”. Agrado reafirma sua imagem e personalidade, tão estranha a muitos, ao enumerar as cirurgias pelas quais passou e se autodenominar “autêntica”. Ambas estão no palco, sob holofotes, local máximo da imitação aristotélica; mas elas não encenam, não vestem as máscaras de outrem. O palco é, para as duas, meio de transmissão de segredos, da subjetividade, um *despir-se* para então *mostrar-se*, nuas, à plateia: Cabíria o faz de forma inconsciente, ridicularizada pelos espectadores masculinos, enquanto Agrado derrama sua confiança e retórica para conquistar o público. As duas são, assim, humanizadas e retiradas da imagem estereotipada, da prostituta extravagante, sexualizada, desprovida de uma vivência interior significativa.

Agrado e Cabíria são verdadeiras representantes da *polifonia* de Bakhtin ao quebrar com discursos únicos e visões engessadas: suas palavras denunciam a(s) outra(s) voz(es) da prostituição, uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”

(BAKHTIN, 2010, pág. 29); que na maior parte das vezes é silenciada por um empurrão pelas costas em um rio ou pela violência face a face.

## 5 Considerações finais

Neste artigo, nos voltamos às relações dialógicas que *Tudo sobre minha mãe* estabelece com *A malvada*, *Um bonde chamado desejo* e a obra de Fellini, tomando por base as conexões iniciais realizadas pelas seis críticas escolhidas. Realizamos reflexões, a partir do que foi apontado ou sugerido pela crítica, sobre os elos que unem o filme de Almodóvar às películas de Mankiewicz e Kazan e à peça de Williams. Procuramos, então, aprofundar a análise desses elos, dessas relações dialógicas existentes. A sexualidade e os desejos das personagens em *A malvada*; a luta por se livrar das amarras do machismo e da submissão de *Um bonde chamado desejo*; a presença de vozes que são usualmente silenciadas e desprezadas em Fellini: são todas questões presentes em *Tudo sobre minha mãe*, questões que se relacionam mutuamente com as obras que citamos. Assim, as obras e a crítica dialogam entre si, colocando umas sobre as outras camadas de reflexões, visões e vozes sobre os mesmos temas.

Verificamos que a crítica jornalística sugere, em diversos momentos, caminhos de estudo interessantes – como os textos de Juan Cueto e Roger Ebert (especialmente o primeiro), quando que relacionam *Tudo sobre minha mãe* com a obra de Federico Fellini. A crítica de Cueto merece especial atenção por se fundamentar inicialmente sobre a fala do outro – no caso, da atriz Catherine Deneuve – para construir suas considerações, num exemplo do dialogismo de Bakhtin em uma crítica cinematográfica. A partir do texto de Cueto, nos voltamos para a obra de Fellini, procurando estabelecer as conexões entre os filmes do diretor italiano e nosso próprio objeto fílmico.

O estudo da crítica jornalística de cinema, por fim, faz-se necessário para ajudar a compreender o processo – que Braga chama *sistema de resposta social* – através do qual produtos jornalísticos midiáticos selecionam e interpretam informações e as repassam para o público. Os espectadores, por sua vez, agem sobre essas informações, interpretando-as à sua maneira, e oferecem uma resposta ao sistema de produção. A análise desse sistema, envolto no conceito de dialogismo, permitiu-nos perceber as relações dialógicas existentes entre os atores *filme-crítica*, considerando as vozes que tomam parte desse processo.

## Referências bibliográficas

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

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/1U9qckv>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/25odKss>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Disponível em <<http://bit.ly/20H9AW5>>. Acesso em 25 fev. 2016.

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://bit.ly/1Vkg91e>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

BARTHES, R. A grande família dos homens. In: **Mitologias**, 4ª ed., pág. 175-178. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BERARDINELLI, J. All about my mother. In: **ReelViews**, 1999. Disponível em: <<http://www.reelviews.net/reelviews/all-about-my-mother>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

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

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

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

CUETO, J. Tudo sobre minha mãe. In: **El País**, 04/12/2004. Disponível em: <<http://bit.ly/25klet7>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

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. 2016.

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. 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.

GLIOCHE, R. Claquete repercute: Tudo sobre minha mãe. In: **Claquete cultural**, 22/11/2011. Disponível em: <<http://bit.ly/1sAWRcl>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

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. 2016.

NOITES DE CABÍRIA. Diretor: Federico Fellini. Itália: Paramount Pictures, 1957. 118 min. Cópia digital.

OLIVEIRA, A. D. B. Federico Fellini: corpos de uma identidade. In: **Atas do IV Encontro Anual da AIM**, 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/1Ru2UnM>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

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

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

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

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

UMA RUA CHAMADA PECADO. Direção: Elia Kazan. Estados Unidos: Warner Bros., 1951. 122 min. Cópia digital.

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