



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
Curso de Bacharelado em Jornalismo

**LEITURAS, DIÁLOGOS, LÁGRIMAS: ANÁLISE FÍLMICA E DA
RECEPÇÃO CRÍTICA DE *TUDO SOBRE MINHA MÃE*, DE PEDRO
ALMODÓVAR**

MARCELO DE LIMA FERNANDES



João Pessoa

2015

MARCELO DE LIMA FERNANDES

**LEITURAS, DIÁLOGOS, LÁGRIMAS: ANÁLISE FÍLMICA E DA RECEPÇÃO
CRÍTICA DE TUDO SOBRE MINHA MÃE, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho

João Pessoa

2015

MARCELO DE LIMA FERNANDES

**LEITURAS, DIÁLOGOS, LÁGRIMAS: ANÁLISE FÍLMICA E DA RECEPÇÃO
CRÍTICA DE TUDO SOBRE MINHA MÃE, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho – Orientador

Universidade Federal da Paraíba

Prof. Ms. Arthur Fernandes Andrade Lins

Universidade Federal da Paraíba

Prof. Ms. Fernando Trevas Falcone

Universidade Federal da Paraíba

Aprovado em ____ de _____ de 2016

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Regivana, sem a qual eu estaria perdido.

À minha família.

A Luiz Antonio Mousinho, cuja orientação inestimável, presente desde o início do curso, me trouxe até aqui. Aos demais professores por quais passei no curso.

Ao grupo que me acompanhou nestes quatro anos, em especial Gabriela, Maryjane e Thayane (existe amizade de verdade na universidade!). E Kamila. E também aos outros membros da infame Turminha. Aprendi com cada um de vocês (e espero continuar aprendendo).

Às minhas chefes nos estágios (sorte a minha de ser cercado de presenças femininas): Elara Leite, Tatiana Lucena, Maria Socorro.

Às pessoas sem as quais a vida seria escuridão: Laura, Eslia, Laís, Roberto.

“Tudo acontecia como sempre nos sonhos,
quando você salta por cima do espaço e do
tempo e por cima das leis da existência e da
razão, e só para nos pontos que fazem o
coração delirar”.

F. M. Dostoiévski

RESUMO

LIMA, M. **Leituras, diálogos, lágrimas**: análise fílmica e da recepção crítica de Tudo sobre minha mãe, de Pedro Almodóvar. 2015. 78 f. Monografia (Especialização) - Curso de Jornalismo, Departamento de Jornalismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

A crítica cinematográfica de jornal 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 complexas relações que se estabelecem entre mídia e sociedade. Assim, o presente trabalho busca analisar dez 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. O estudo de tais relações é importante para entender como a crítica, um dispositivo jornalístico de transmissão de informações, seleciona determinados aspectos de uma obra e as repassa ao público. À luz 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) e a peça *Um bonde chamado desejo* (1947). Identificamos, ainda, as relações entre o filme e o gênero melodrama, tomando por base os textos de Jean-Marie Thomasseau (2005) e Peter Brooks (1995). Procuramos, assim, unir em nosso trabalho uma análise da crítica e do filme, aprofundando questões formais e temáticas levantadas pelos textos críticos e focando nas relações dialógicas existentes em *Tudo sobre minha mãe*.

Palavras-chave: crítica jornalística; análise fílmica; dialogismo; Tudo sobre minha mãe.

ABSTRACT

LIMA, M. **Readings, dialogues and tears: film and reception analysis of Pedro Almodóvar's All about my mother.** 2015. 78 p. Monograph (Graduation) – School of Journalism, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

Journalistic film criticism arises nowadays as one of the ways through which society offers a feedback to media products, integrating what José Luiz Braga (2006) calls *social feedback system*. This system is essential in understanding the intricate relations existent between the media and society. Therefore, this work aims to analyse ten journalistic reviews of Pedro Almodóvar's *All about my mother* (1999) while trying to understand in which ways the critics read the movie and how they communicate such interpretations to the readers. The study of these relations can reveal how film criticism – a journalistic tool used in order to transmit informations – picks out certain features of a cultural product and sells it to the public. Based on the dialogic literature theory (BAKHTIN, 2002; 2006; 2010), we identified the dialogical relations, suggested by the reviews, between Almodovar's film, the movie *All about Eve* (1950) and the play *A streetcar named Desire* (1947). We also explored the relations between the film and melodrama based on the works by Jean-Marie Thomasseau (2005) e Peter Brooks (1995). Thereby, our work intends to reunite an analysis of both film *and* critical reception, exploring structural and thematic issues presented by the critics and focusing on the dialogical relations that prevails in *All about my mother*.

Keywords: journalistic film criticism; film studies; dialogism; All about my mother.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONTEXTUALIZAÇÕES: O CINEMA E A CRÍTICA JORNALÍSTICA	11
1.1 O desenvolvimento de uma linguagem	11
1.2 Arte, cultura e o <i>status</i> do cinema	15
1.3 Recepção: reflexão, resposta e ação da sociedade	18
1.3.1 Breve panorama (histórico) da crítica cinematográfica jornalística	21
1.3.1.1 Características da crítica de cinema jornalística e sua relação com leitores e filmes ..	23
2 EXPANDINDO CONCEITOS: ALMODÓVAR E O MELODRAMA	28
2.1 Cinema de paixão e melancolia	28
2.2 Maniqueísmo, moral e lágrimas: o melodrama clássico	37
3 TUDO SOBRE MINHA MÃE, TUDO SOBRE CRÍTICAS: DIALOGISMO E TRANGRESSÕES MELODRAMÁTICAS	43
3.1 Sobre o uso da linguagem cinematográfica	44
3.2 A crítica e sua interpretação: o dialogismo em <i>Tudo sobre minha mãe</i>	47
3.2.1 <i>A malvada</i> e <i>Um bonde chamado desejo</i> : o feminino detentor do diálogo	49
3.2.2 A voz das silenciadas: o Fellini em Almodóvar	56
3.3 Desejo, transgressão e lágrimas: o melodrama almodovariano	58
3.3.1 Uma essência que perdura	62
3.3.2 Vilão e moralidade: ressignificações	66
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
ANEXOS	79

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de uma graduação em Jornalismo com os olhos no cinema: em 2012, com o programa Jovens Talentos Para a Ciência, e em 2013, no primeiro ano do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), analisamos, como parte de Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido, sob orientação do professor Luiz Antonio Mousinho, aspectos fílmicos e da recepção crítica do filme *Réquiem para um sonho* (2000); no segundo ano de PIBIC, estudamos a discrepância entre a recepção crítica positiva e a baixa audiência, para os padrões da Rede Globo, da minissérie brasileira *Som e fúria* (2009). O percurso traçado até o presente trabalho, de análise do filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e de sua recepção, pode, a princípio, parecer arbitrário pela distinção entre os objetos; mas revela, a nosso ver, um amadurecimento nos estudos de produção de sentido em audiovisuais, recepção e espectralidade, um desejo de aprofundamento teórico e aplicabilidade prática alimentado durante três anos de pesquisas.

Construímos nosso trabalho numa estrutura ‘piramidal’, passando de questões mais gerais que concernem a maior parte dos estudos de cinema – as peculiaridades de sua linguagem, as discussões acerca de seu status artístico; para reflexões acerca da recepção crítica de audiovisuais e da recepção jornalística cinematográfica em particular; para abordarmos o cinema de Pedro Almodóvar. Estabelecemos uma ligação entre o cinema almodovariano e o gênero melodramático para, então, passarmos à análise de *Tudo sobre minha mãe*, utilizando as discussões previamente expostas para responder nossa questão principal: que aspectos do filme a crítica cinematográfica destaca? De que forma ela trata esses aspectos – analisando-os em todo seu potencial ou tecendo comentários superficiais?; construindo ligações de diálogo com outros autores, filmes e teorias ou resumindo-se a um mero texto avaliativo da obra? Selecionamos dez críticas que, em conjunto com o filme, compõem o nosso objeto de estudo.

No capítulo 1, abordamos as questões referentes aos estudos de cinema e de recepção crítica: como a linguagem cinematográfica foi, aos poucos, desvencilhando-se das amarras da literatura e do teatro para alcançar sua (ainda que relativa) liberdade, passando pelas visões diferentes sobre a possibilidade do cinema ser ou não chamado de arte. Para essas discussões, utilizamos principalmente as reflexões de Ismail Xavier (2008), Edgar Morin (1970), Jesús Martín-Barbero (2009) e Horkheimer e Adorno (1985). Ainda no primeiro capítulo, tratamos da recepção crítica e da recepção jornalística de cinema em específico, nos baseando principalmente nos trabalhos de José Luiz Braga (2006) e Rachel Barreto (2005).

Em seguida, 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 estilos do diretor. Nesta parte do trabalho, especialmente útil faz-se o conjunto de entrevistas que Frederic Strauss (2008) realiza com Almodóvar. 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.

Por fim, passamos à nossa análise no capítulo 3. Vale destacar que a análise de personagens está presente durante todo o capítulo, e para tanto utilizamos principalmente os textos de Antonio Candido e Paulo Emílio Sales Gomes (2002).

Nossa intenção, tarefa difícil, é combinar a análise da narrativa fílmica com a análise da recepção de forma fluida, sem a necessidade de mutilar o texto a todo momento em uma separação que, para nós, seria cansativa para o leitor e contraprodutiva. 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 atribuindo-lhes novos significados. As reflexões de Mikhail Bakhtin (2002; 2006; 2010) são indispensáveis em qualquer estudo que perpassasse tais relações dialógicas.

É importante ressaltar que nosso trabalho, por razões que vão de escolha acadêmica à limitação de espaço, não se propõe a realizar um estudo amplo sobre as características, a história e a complexa relação que se estabelece entre crítico de cinema e leitor, como faz Rachel Barreto (2005). Ao invés disso, escolhemos por analisar o caso particular de *Tudo sobre minha mãe*, focando nas relações de diálogo que se estabelecem entre a crítica e o filme – o ponto em que eles se entrecruzam –, discutindo também o que ‘ficou de fora’ da crítica, o que os críticos, por quaisquer motivos (que por si só renderiam outro trabalho), não analisaram. Esperamos, assim, que nossos ‘dois’ objetos – a crítica jornalística e o filme – se combinem em um único texto que aqui se apresenta.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÕES: O CINEMA E A CRÍTICA JORNALÍSTICA

As reflexões iniciais realizadas neste capítulo possuem o objetivo de esclarecer as bases teóricas que sustentam a análise a que nos propomos realizar. Discutimos, assim, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica; o debate acerca do caráter artístico do cinema, considerando-o parte do sistema maior da indústria cultural; e as práticas recepcionais do cinema – ou seja, as discussões sociais provocadas pela obra fílmica, que é continuamente ressignificada por elas. Nesse âmbito, trataremos ainda de questões relativas à crítica cinematográfica de jornal, objeto maior de nosso estudo.

É necessário afirmar que está fora de nossos objetivos e além de nossas limitações uma análise profunda dos elementos que acabamos de elencar. Nossa abordagem, sempre sucinta e econômica, é a que consideramos suficiente para construir o alicerce sobre o qual poderemos estruturar nosso fim – a análise das críticas cinematográficas de *Tudo sobre minha mãe*. Isso posto, podemos passar às nossas primeiras reflexões.

1.1 O desenvolvimento de uma linguagem

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.

As primeiras fitas rodadas por Auguste e Louis Lumière apresentavam um caráter principalmente documental, como em *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), considerado o primeiro filme a ser exibido para um público. Foi *Viagem À Lua* (1902), de Georges Méliès, quem se desprendeu do realismo dos irmãos Lumière e apresentou a capacidade cinematográfica de criar uma narrativa ficcional com tempo, espaço e lógica próprias com o objetivo de encantamento do público.

Entretanto, 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 Ismail Xavier (2008, p. 32) por “seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num 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*¹, 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, pág. 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 são 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

¹ A câmera já havia abandonado seu caráter estático, ainda que tímida e rapidamente, já em algumas produções do início do século XX, como em *O grande roubo do trem* (1903), de Edwin S. Porter.

duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida” (BETTON, 1987, pág. 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, pág. 29). O tempo e o espaço fílmicos são hoje categorias amplamente analisadas nos estudos de cinema e, conquanto elementos intrínsecos a qualquer obra fílmica, não são o foco de nosso estudo, embora sem dúvida estejam presentes em maior ou menor grau em nossas elucidações.

O autor apresenta ainda outros elementos constituintes da linguagem do cinema, como os diálogos², a música, o cenário, a iluminação, etc. 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. À medida em que a prática cinematográfica se desenvolvia, eram realizados também os primeiros estudos teóricos sobre a cinematografia, como o famoso experimento realizado por Lev Kuleshov, no qual o rosto de um homem era alternado com as imagens de um prato de sopa, uma criança em um caixão, um bebê sorridente. As pessoas que assistiam o pequeno filme afirmaram que a expressão do homem mudava a cada situação para demonstrar tristeza, nojo, etc.; na verdade, a expressão do ator permanecia a mesma. Marcel Martin explica que o efeito Kuleshov demonstra uma dialética externa da imagem, “fundadas sobre as relações das imagens entre elas, quer dizer, sobre a montagem, noção fundamental da linguagem cinematográfica” (2005, pág. 33).

Griffith, entretanto, 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 *fílmico*.

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.

² Betton (1987) 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 ressignificar o silêncio, dando-lhe importância e expressividade próprias em contraste com a palavra ante sua onipresença inerte no cinema mudo.

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, pág. 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, pág. 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).

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. Não tem qualquer poder, não tem nada para dar. Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora de seu alcance³. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si” (1970, p. 119).

³ 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 se insere –, seria simplesmente impossível falar em passividade do receptor; afinal, “o

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 Arte, cultura e o *status* do cinema

Isso posto, parece claro para nós que o cinema desenvolveu, sob a influência do teatro e da literatura, uma linguagem única, que age de maneira igualmente singular sobre o espectador.

Muito debate tem sido travado, entretanto, acerca do *status* do cinema enquanto arte⁴. Em *Dos meios às mediações*, Jesús Martín-Barbero traça um panorama da evolução de uma indústria cultural ao longo do século XX – indústria essa na qual, notadamente, o cinema está inserido. Segundo ele, o termo indústria cultural é utilizado pela primeira vez em 1947 no livro *Dialética do esclarecimento*, de Max Horkheimer e Theodor Adorno.

Escrito num contexto de nazismo na Alemanha e expansão do capitalismo americano, a obra dos filósofos da Escola de Frankfurt denuncia um movimento de aparente dispersão e desorganização de produtos culturais – já que eles seriam regulados por um sistema que seria regido com “a lógica da indústria, na qual se distingue um duplo dispositivo: a introdução na cultura da produção em série [...] e a imbricação entre produção de coisas e produção de necessidades” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 73). Dessa forma, manifestações culturais como o cinema, revista, o rádio e o *jazz* seriam, para Horkheimer e Adorno (1985, p. 57) nada mais do que produtos de “indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos”.

Os autores afirmam que tais produtos representam a “degradação da cultura em indústria de diversão” (1985, p. 74) – vileza essa que estaria ligada diretamente ao capitalismo, na medida em que a diversão tornaria suportável a exploração cotidiana do trabalho. Esse processo pressupõe a dessublimação da arte, a mimetização do artístico em produtos pensados para consumo da classe trabalhadora nos momentos de ócio: “o que de arte estará aí não será mais

espectador, historicamente situado, *molda* e é moldado pela experiência cinematográfica, num processo dialógico sem fim” [grifo nosso] (REGINA GOMES, 2005, p. 1142).

⁴ Tal questão ganha especial relevância no cinema de Almodóvar, considerando que o diretor inicia sua carreira num cenário de efervescência (contra-)cultural que tomou as ruas de Madri, Espanha, nos anos 1970: a *Movida Madrileña* (que será discutida adiante). Como afirma Rafael Piza (2008, pág. 60), “a incorporação dos ícones da comunicação de massa, antíteses da aura da obra de arte moderna, nos permite esclarecer uma das principais influências do trabalho cinematográfico de Almodóvar”.

do que sua casca: *o estilo*, quer dizer, a coerência puramente estética que se esgota na imitação” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 76).

Uma das consequências dessa degradação artística, a nível individual, seria a atrofia do espectador. No caso do cinema, por exemplo, o público não teria tempo para pensar, pois os filmes, de acordo com os frankfurtianos (1985, p. 60) “proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente por seus olhos. [...] Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo”.

Com esse panorama, Horkheimer e Adorno estabelecem, assim, uma distinção entre arte e cultura – distinção de caráter valorativo que pressupõe a superioridade da primeira em relação à segunda. A cultura estaria voltada apenas para o gozo momentâneo, o alívio das preocupações, o entretenimento. A verdadeira arte, para ser chamada como tal, envolve o desprendimento interior; sua tarefa é, como afirma Martín-Barbero (2009), distanciar-se, na medida em que é naturalmente maior do que o sujeito que a contempla, acessível apenas aos que possuem a competência estética para apreciá-la. Disso podemos inferir que, sob as considerações dos estudiosos da Escola de Frankfurt, as obras de Pedro Almodóvar não poderiam ser consideradas arte, mas produtos supérfluos, de qualidade nitidamente pífia: “todo compromisso com o pastiche – com o *kitsch*, com a moda – não é mais que uma traição” (MARTÍN-BARBERO, 2009, pág. 79).

A cultura seria, em resumo, mero instrumento de controle e moralização das massas⁵. Constituída por produtos inferiores, que geralmente mimetizam a forma da verdadeira arte, é formulada de maneira a provocar uma reação prazerosa no indivíduo, contrabalanceando os infortúnios, as obrigações e a desesperança da vida moderna. Gerindo tudo isso está a indústria cultural – estrutura não tanto visível quanto verdadeiramente intrínseca e *necessária* ao sistema capitalista.

É inegável que, sobretudo no século XXI, a maior parte da produção cultural está inserida em uma indústria(s) que é, como qualquer outra, voltada para a acumulação do capital – e, nesse sentido, as reflexões dos estudiosos são indispensáveis; uma visão crítica acerca de tal fato é imprescindível tanto para estudiosos de cinema quanto para consumidores em geral de filmes. Entretanto, parece-nos encerrar uma visão um tanto maniqueísta do assunto

⁵ “Massa designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada cultura popular” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 174-175). O autor acrescenta que a cultura popular se transforma em cultura de *classe*, se referindo, portanto, às massas.

afirmações dos dois autores de que “ o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade é que não passam de um negócio; eles os utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (1985, pág. 57).

Neste ínterim, devemos considerar que os indivíduos que estão inseridos nesse sistema têm e podem produzir verdadeira *arte* que promova, ao mesmo tempo, o divertimento e a reflexão, a familiaridade e o estranhamento – um fator não implica a exclusão do outro. Retornando a Edgar Morin: em suas reflexões ele demonstra, conforme Martín-Barbero, que “a propósito do cinema especialmente, como a divisão do trabalho e a mediação tecnológica não são incompatíveis com a ‘criação’ artística; além disso, inclusive como certa estandardização não implica a total anulação da tensão criadora” (MARTÍN-BARBERO, 2009, pág. 89).

Em *Cultura de massas no século XX*, Morin reconhece a burocratização da produção na indústria cultural, que leva à despersonalização e à predominância do padronizado em desfavor do novo. Entretanto, o autor vai de encontro a Horkheimer e Adorno ao contrabalancear esse fator com a tendência do consumo cultural de exigir sempre algo novo e individualizado, o que ele chama de *contradição fundamental*. E tal contradição se faz especialmente importante no caso do cinema no processo de produção de produtos culturais com relevância artística. O filme, inserido em uma indústria, deve encontrar seu público para gerar lucro; e isso provoca uma tensão entre o padrão estabelecido entre obras passadas e o original, a invenção:

o padrão se beneficia do sucesso passado e o original é a garantia do novo sucesso, mas o já conhecido corre o risco de fatigar enquanto o novo corre o risco de desagradar. [...] Em cada caso, portanto, se estabelece uma relação específica entre a lógica industrial-burocrática-monopolística-centralizadora-padronizadora e a contralógica individualista-inventiva-concorrencial-autonomista-inovadora. Essa conexão complexa pode ser alterada por qualquer modificação que afete um só de seus aspectos. É uma relação de forças submetidas ao conjunto das forças sociais as quais mediatizam a relação entre o autor e seu público; *dessa conexão de forças depende, finalmente, a riqueza artística e humana da obra produzida* (MORIN, 2002, pág. 28, grifo nosso).

É dessa luta constante entre padronização e expressão que a obra de arte pode nascer no seio mesmo da indústria cultural: condicionada por fatores alheios à criação artística, sim, mas capaz de proporcionar uma experiência estética que vai além do mero gozo roubado de um momento de ócio e passividade em uma sala de cinema. De onde, senão da indústria (em maior ou menor grau), surgiram as obras de diretores como Fellini e Hitchcock?

O crítico cultural e filósofo Walter Benjamin, também associado à Escola de Frankfurt, foi outro autor que desenvolveu estudos sobre a indústria cultural. Benjamin propunha considerar no debate, além da obra artística em si, a experiência de *aproximação* das massas

com o produto – a mesma que, para Horkheimer e Adorno, era sinônimo da degradação máxima da arte; Karlheinz Stierle (1979, pág. 175) já diria que a visão proposta por Benjamin corresponde à “organização conceitual dos esquemas de experiência, que permite organizar a própria experiência, de um modo tal que ela realiza uma conexão de inexcedível relevância”. Com esse processo, o símbolo artístico perde seu *status* sagrado, desce do pedestal de onde era venerado para o solo, de onde é vivenciado por qualquer indivíduo, numa massificação que, longe de ser de todo positiva (o que o é?), ajuda a democratizar o acesso à arte e à cultura.

Como afirma Martín-Barbero,

antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre mais longe, porque um modo de relação social lhes fazia *parecer distantes*. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas. E esse ‘sentir’, essa experiência, tem um conteúdo de exigências igualitárias que são a energia presente na massa (2009, pág. 82)

Essa relação mais íntima entre as massas e a obra artística é facilitada pela cidade moderna, símbolo de efervescência cultural.

Uma visão holística do cinema, assim – e da indústria cultural em geral – reconhece os modos pelos quais ele é utilizado como meio de acúmulo de capital e entretenimento, especialmente no que se refere às produções hollywoodianas⁶. Mas reafirma também a inventividade e as inovações que nascem do embate entre esse aspecto mercadológico e a individualidade exigida pelo próprio mercado; a expressão artística dos realizadores, que pode ser cerceada e moldada em certos casos, mas não completamente contida; e a desmistificação da cultura como algo inalcançável, cujos significados estariam restritos apenas aos que possuem a educação estética necessária para sua apreensão. Reconhecer o cinema como arte *de facto* significa compreender sua capacidade de democratização, divulgação e aprofundamento do artístico.

1.3 Recepção: reflexão, resposta e ação da sociedade

⁶ Embora Almodóvar não esteja inserido no meio de produção hollywoodiano, possuindo sua própria produtora, a El Deseo, é necessário considerar que os seus filmes, pelo menos desde *A lei do desejo* (1987), são distribuídos por braços de grandes estúdios de Hollywood: nos EUA, o diretor já foi distribuído por estúdios como MGM, e seus últimos trabalhos foram levados ao país pela Sony Pictures Classic; na Espanha, a distribuição, nos últimos anos, ficou a cargo da Warner Bros.; no Brasil, os trabalhos mais recentes foram distribuídos pela Paris Filmes e pela Universal Filmes.

Antonio Candido, ao discorrer sobre os fatores que tornam uma obra literária relevante em *Literatura e sociedade*, 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 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 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. Tal processo vai ao encontro dos escritos de Benjamin acerca da aproximação entre obra e indivíduo (e, conseqüentemente entre a obra e as massas) e da importância da experiência para a construção de sentido.

Stierle (1979, pág. 135), 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”. 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. Daí surge a importância de considerar os processos de recepção atuantes sobre qualquer produto cultural⁷.

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, ou seja, com base no seu aspecto comunicativo-receptivo” (2005, pág. 1141).

⁷ Entretanto, 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), Gomes (2005) e Jacks e Souza (2006) –, não abordando as instâncias receptorais que recebem, processam e agem sobre o produto – e é justamente uma de tais instâncias, a crítica jornalística cinematográfica, que configura o objeto de nosso trabalho. Mascarello (2006, pág. 75) vai afirmar 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”.

Em *A sociedade enfrenta sua mídia*, José Luiz Braga vai desenvolver reflexões essenciais para nosso trabalho sobre o processo recepcional de produtos midiáticos (que, neste contexto, tomamos como sinônimo de *cultural*), sistematizando o conceito que identificamos em Stierle. Braga desconstrói o tão conhecido sistema, ensinado nas faculdades de Jornalismo, 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. O sistema de circulação interacional é essa movimentação social dos sentidos e dos estímulos produzidos inicialmente pela mídia (2006, pág. 28).

A crítica cinematográfica jornalística, objeto de nosso estudo, está inserida nesse sistema em que ela não termina em si mesma, mas que provoca uma circulação de interações e reflexões posteriores à sua publicação (interações e reflexões que, por si só, renderiam outros inúmeros e mais extensos estudos). Portanto, é importante esclarecer que, ao utilizarmos o termo *recepção*, 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.

O indivíduo utiliza suas vivências e bases culturais construídas socialmente na interação com o produto cultural, o que Martín-Barbero chama de *mediações*. Nas palavras de Braga (2006, pág. 36), o conceito “ênfatisa os aportes pré e extramidiáticos 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 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 fílmicas 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, pág. 34).

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 (cremos, considerando as definições de Braga, Horkheimer e Adorno, aqui já expostas, poder utilizar os termos *indústria cultural* e *mídia* com o mesmo intuito, sobretudo com as nuances que lhes são atribuídas no século XXI). Sobre a crítica jornalística em particular, à qual nos ateremos, Luiz Mousinho (2012, pág. 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.

É importante ressaltar, entretanto, que nem todos os processos do sistema de resposta sobre a mídia podem ser considerados críticos. Segundo Braga (2006, pág. 46), estes podem ser definidos como

os que se voltam para os processos de produção midiática e seus produtos em termos de um enfrentamento tensional que, direta, ou indiretamente, possa resultar em crítica interpretativa, ou em controle de desvios e equívocos midiáticos, em aperfeiçoamentos qualitativos, na defesa de valores sociais, em aprendizagem e em socialização competentes, na fruição qualificada em termos reflexivos ou estéticos, em informação de retorno, redirecionadora dos produtos, em percepções qualificadas.

O objeto principal de nosso estudo é examinar um conjunto de críticas jornalísticas acerca de *Tudo sobre minha mãe*. Agora que desenvolvemos o conceito do sistema de resposta social (ou do sistema de recepção), precisamos compreender de que forma a crítica cinematográfica de jornal se insere na sociedade e na indústria cultural, como ela se relaciona com a obra fílmica e com o espectador de cinema, qual a natureza da crítica que produz e quais suas principais características. Tais reflexões são importantes para uma análise satisfatória das dez críticas que selecionamos para compor nosso *corpus*.

1.3.1 Breve panorama (histórico) da crítica cinematográfica jornalística

A crítica cinematográfica jornalística pode ser considerada um gênero textual com características próprias. Como afirma Braga (2006, pág. 209), ela “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 produto*, 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.

A crítica jornalística distingue-se de outros tipos de críticas, como a ensaística, a acadêmica ou as realizadas independentemente (em blogs pessoais na internet, por exemplo). No momento em que está inserida em um jornal (ou portal jornalístico), 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, pág. 71).

Braga vai detalhar mais sucintamente os fatores que distinguem a crítica jornalística dos outros tipos de textos críticos. Segundo ele (2006, pág. 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.

Antes de estabelecermos mais precisamente os principais aspectos da crítica jornalística, nos parece importante levantar, ainda que brevemente⁸, um histórico do gênero no Brasil e no mundo.

Rachel Barreto (2005) atrela o desenvolvimento da crítica jornalística ao surgimento do jornalismo cultural, cujos primórdios remontam ao século XVI com a criação da revista *The Spectator*, em Londres. O objetivo da publicação era “tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembleias, casas de chá e cafés” (PIZA, 2004, pág. 11). Assim, de acordo com Daniel Piza (2004, pág. 12)

o jornalismo cultural, dedicado à avaliação de ideias, valores e artes, é produto de uma era que se inicia depois do Renascimento, quando as máquinas começaram a transformar a economia, a imprensa já tinha sido inventada (por Gutemberg em 1450) e o Humanismo se propagara da Itália para toda a Europa.

⁸ Uma análise mais detalhada da história da crítica jornalística de cinema, especialmente no âmbito nacional, pode ser encontrada na dissertação *Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira* (2005), de Rachel Barreto.

É nesse cenário possibilitado pela gênese do jornalismo cultural que surgem as primeiras críticas. Já o *The Spectator* publicava textos do gênero, “num tom de conversação espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível” (2004, pág. 12)

O jornalismo cultural, entretanto, toma formas mais definidas a partir do século XIX, quando “ganha status e permite a especialização e o desenvolvimento de carreiras exclusivamente na área, sem a necessidade de um lastro em atividades acadêmicas ou artísticas” (BARRETO, 2005, pág. 12). O período coincide ainda com a proliferação, impulsionada pelo desenvolvimento industrial, de revistas e jornais nos Estados Unidos.

No Brasil, o jornalismo cultural só começaria a tomar forma no final do século XIX. A princípio, as críticas nacionais possuíam caráter mais pedagógico – em contraste com as críticas mais teóricas desenvolvidas na Europa –, “de definição e formação do gosto da sociedade, aliada a uma função recreativa, sendo a continuação do prazer dos espetáculos ou, para aqueles que não tinham acesso a eles, seu substituto” (BARRETO, 2005, pág. 13).

A crítica brasileira atinge seu auge já no século XX, nos anos 50, estendendo-se até o os anos 70 – período em que o movimento do Cinema Novo atinge o ápice na produção nacional. De mãos dadas com os avanços tecnológicos e narrativos do cinema, enxerga-se, conforme Barreto (2005, pág. 24)

uma explosão da crítica, tanto em número de publicações quanto em espaço nas publicações não-especializadas. É o período referido por quase todos os jornalistas e analistas com saudosismo: um período em que havia espaço para críticas e análises aprofundadas e, escritas, geralmente, por intelectuais com algum conhecimento sobre a linguagem do cinema.

Já nos anos 60, as críticas nacionais assumem um caráter mais político: “a crítica se torna engajada, assumindo uma posição a serviço da realidade” (2005, pág. 28). No contexto internacional, a produção crítica passa por um momento de crise nos anos 70, período em que há, no cinema, uma “queda no número de espectadores, relacionada, em parte, à competição com a televisão, que se reflete em diminuição da produção e redimensionamento da exibição, com muitas salas de projeção sendo fechadas” (2005, pág. 29). Hoje, muito se fala da superficialidade que a crítica ganhou ante o espaço cada vez menor nos jornais e portais de notícias e seu atrelamento com o calendário de estreias, acompanhando as tendências do mercado.

1.3.1.1 Características da crítica de cinema jornalística e sua relação com leitores e filmes

Estabelecido, em termos gerais, o processo da constituição da crítica de jornal no Brasil e no mundo, é seguro agora nos debruçar um pouco sobre as principais características do gênero, em preparação necessária à análise dos textos a respeito de *Tudo sobre minha mãe*.

Braga (2006) dedica todo um capítulo de seu *A sociedade enfrenta sua mídia* para desenhar uma estrutura geral da crítica jornalística de cinema, delineando o que ele chama *componentes prováveis do gênero*. 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, como já observamos, está inserido em um mecanismo de indústria. Barreto (2005, pág. 36), discorre sobre essa relação 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, pág. 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, pág. 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 (Braga, 2006).

O autor 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” (BRAGA, 2006, pág. 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, pág. 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”.

Essa parte informativa do texto coexiste com e serve de sustentação para as *apreciações do crítico*. 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’⁹. Em grande parte, o julgamento pode ser relacionado ao gosto do crítico” (BRAGA, 2006, pág. 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, pág. 214). Analisar até que ponto as críticas se baseiam nos gostos pessoais do crítico é, também, uma de nossas propostas.

Outorga-se, assim, ao crítico, uma posição de certa superioridade em relação ao leitor; entretanto, essa posição pode não ser “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, pág. 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 Barreto (2005) e presente em *Que significa a recepção dos textos ficcionais?*, texto de

⁹ Piza (2004) cita a crítica impressionista como um dos tipos de crítica produzidas atualmente. O autor caracteriza ainda a crítica *estruturalista*, que avalia “os aspectos estruturais da obra, suas características de linguagem” (pág. 71); *focadas na autoria*, “mais concentrada em falar sobre o autor, sobre sua importância, seus modos, seus temas, sua recepção” (pág. 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” (pág. 71). Tais categorias não são auto-excludentes e podem estar presentes em uma mesma crítica. Ao longo de nossa análise, voltaremos a tratar, com mais detalhes, dos tipos de crítica – evitando, entretanto, cair em uma normatividade e rotulação excessivas.

Stierle para o livro *A literatura e o leitor*. Segundo o autor (1979, pág. 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, assim, indo ao encontro do que afirma Braga, que o crítico possua maior competência recepcional em comparação com o leitor da crítica, capaz de capturar nuances que poderia passar despercebidas ao leigo e de estruturar mais satisfatoriamente suas ideias num todo coeso, teoricamente baseado. 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, pág. 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. Seria errôneo, ingênuo e redutor, entretanto, 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, pág. 219).

Deve-se mencionar ainda que o texto crítico se correlaciona também com a indústria cinematográfica, na medida que suas determinações influenciam também o processo produtivo do cinema.

Além do vínculo que o crítico constrói com o leitor, deve-se pensar também nas relações erguidas com a própria obra, objeto da análise. Ao tratar da forma como a crítica jornalística se relaciona com a obra fílmica, Martine Joly afirma que

o estudo destes textos pode ajudar-nos a compreender determinados aspectos do condicionamento que vai determinar os nossos juízos futuros. Veremos que 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 (2005, pág. 12-13).

Ou seja, a crítica jornalística de cinema, em consonância com o que assevera Braga ao tratar da *atualidade* do texto crítico, é um produto imediato, voltado para uma avaliação mais ou menos lacônica dos filmes. Joly acrescenta que “para a crítica jornalística dos diários e dos semanários a informação e a promoção são decisivas” (2005, pág. 30). O conjunto da informação com a apreciação, como assinalamos, compõe a essência da crítica, a coluna através da qual se erguem as demais reflexões analíticas. Utilizando-se de uma maior competência recepcional, o crítico oferece ao leitor suas impressões após um contato inicial, muitas vezes único, com o filme. Ao estudar as críticas, portanto, devemos considerar seu lugar e suas condições de produção, abordando-as de acordo com a proposta e com as limitações intrínsecas ao gênero.

Isso posto, nosso trabalho se propõe a analisar a presença dos questionamentos e características aqui levantados nas dez críticas que compõem nosso objeto de estudo: que categorias críticas prevalecem nos textos?; qual a posição que o crítico assume em relação ao leitor?; como *Tudo sobre minha mãe* é apreendido e ressignificado pelos textos críticos?

CAPÍTULO 2

EXPANDINDO CONCEITOS: ALMODÓVAR E O MELODRAMA

No capítulo 1, buscamos realizar um apanhado geral de questões relevantes para estudos do cinema – o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica própria, o debate acerca da influência da indústria na arte cinematográfica e a recepção crítica do cinema –, na intenção de estabelecer as bases sobre as quais nossa análise será apoiada. Antes de nos debruçarmos sobre as críticas escolhidas, achamos necessária uma breve introdução aos trabalhos do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Em seguida, traçamos um panorama das características gerais e do contexto histórico do gênero melodrama, considerando seu destaque nas críticas e, conseqüentemente, sua importância para nosso trabalho.

2.1 Cinema de paixão e melancolia

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 Goliardos¹⁰, 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 amadorístico, desprezado das convenções cinematográficas – fato que não passou despercebido à crítica

¹⁰ 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, pág. 265).

jornalística, quando a obra foi relançada na cena *mainstream* americana em 1992, momento em que Almodóvar já gozava de sucesso e reconhecimento no meio cinematográfico 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, pág. 60). O filme foi duramente recebido pelos críticos espanhóis da época, como aponta Rafael Piza (2008).

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 ditadura¹¹ e morte de Francisco Franco¹². Falando da importância histórica de *Pepi, Luci, Bom* no contexto da *Movida*, Bernadette Lyra (2001, pág. 54) destaca:

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. Acerca de *Maus hábitos*, história de uma cantora que busca refúgio em um convento, Fernando Croce (sem ano), do portal *Cinepassion*,

¹¹ Francisco Franco (1892-1975) foi um ditador espanhol que governou o país sob um regime fascista entre os anos de 1939 e 1975.

¹² 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, pág. 166).

escreveu que “é bastante melancólico, possivelmente o primeiro trabalho a sugerir a tristeza tenra que surgiria mais tarde em sua filmografia”.

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 feiúra 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, pág. 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 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 o diretor explicou:

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, pág. 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, *Mulheres* foi indicado à 61ª edição do Oscar e foi aclamado pela crítica. No filme, estabelecem-se mais claramente do que nunca as características que mais tardes seriam símbolos 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 palheta de cores quente, dominada pelo vermelho e pelo rosa, acentua o ritmo acelerado dos eventos dos créditos iniciais às cenas finais” (EMMANUEL LEVY, 2010).

Devido a seu sucesso internacional, o filme parece ter sido o primeiro do diretor a atrair a atenção dos críticos de cinema brasileiros. Mais tarde, o portal *Cinema com rapidez* (2005) afirmaria:

um filme vermelho e repleto de gritos femininos, vindos de mulheres problemáticas, carentes afetivamente, à beira de um ataque de nervos. Algumas pessoas não chegam a reconhecer, mas este é um dos filmes mais bonitos da carreira de Pedro Almodóvar (perdoem-me os fãs de *Fale com Ela*), em que o cineasta faz a mistura perfeita do seu humor original e escrachado com um drama bonito e tocante, o drama do mal de amor.

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*: 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.

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 do filme. Almodóvar utiliza uma situação extrema – um sequestro – para fazer um comentário sobre as relações amorosas. *Áta-me*, assim, foge da velha fórmula da Síndrome de Estocolmo em que tão facilmente poderia cair; “o clima do filme muda: eles passam a ser um casal amoroso, o que, no entanto, não o desobriga a amarrá-la quando vai sair

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

De salto alto (1991) mistura aspectos de thriller 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. A crescente tensão entre mãe e filha é construída durante todo o filme, com planos que evidenciam a relação de julgamento e ressentimento entre as duas (figura 1).



Figura 1: Relação entre mãe e filha em *De salto alto* é construída sobre acusações e defesas.

Boa parte da crítica jornalística desaprovou *De salto alto* por sua aparente 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*¹³ – 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, pág. 41).

¹³ 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” (pág. 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, pág. 36).

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, pág. 124).

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. Além disso, vale destacar que a cena inicial do filme remonta à premissa mais tarde retomada em *Tudo sobre minha mãe*: uma mãe que recebe dos médicos a notícia da morte de seu filho e a solicitação para que seus órgãos possam ser doados.

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, pág. 297). Apesar disso, eram sempre as mulheres que moviam a ação, e a diegese¹⁴ 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

¹⁴ 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*.

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” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, pág. 199).

A carreira de Almodóvar passou por um segundo grande impulso desde *Mulheres à beira de um ataque de nervos* com *Tudo sobre minha mãe*. Lançado em 1999, o filme conta a história de uma enfermeira, Manuela (Cecília Roth), que perde o filho em um acidente de carro e sai à procura do pai perdido do jovem, a transexual Lola (Toni Cantó), para dar a notícia. O longa rendeu a Almodóvar o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cannes e no BAFTA e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Aspectos fílmicos da *Tudo sobre minha mãe*, bem como, naturalmente, a crítica jornalística que lhe foi reservada, serão analisados ao longo do terceiro capítulo deste trabalho.

Fale com ela (2002) e *Má educação* (2004) retomam, em parte, o protagonismo das personagens masculinas visto em *Carne trêmula* e podem ser os objetos da “tristeza tenra” a que Croce se referia quando escreveu sobre *Maus hábitos*. 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 complexa, com numerosas analepses¹⁵ e a presença de elementos metaficcionalis, 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).

¹⁵ *Flashback*; “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (REIS; LOPES, 1988, pág. 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” (pág. 283), constituem as *anacronias*.

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 tenra (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, pág. 144), acentuados no filme dentro do filme *El amante 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. 2).

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, pág. 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*.



Figura 2: figura masculina diminuta ante a mulher em filme dentro do filme de *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. É interessante aqui a ponte construída com *A flor do meu segredo*: o argumento de *Volver* aparece no filme de onze anos antes como um romance rejeitado pela editora de Leo e depois roubado e vendido como o roteiro de um filme, *O refrigerador*.

O filme 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.

O mesmo aspecto foi ressaltado também por Marcelo Hessel (2006), para o portal *Omelete*:

pode ser reflexo da sua própria vida ou reação aos machismos arraigados da cultura hispânica - o fato é que Almodóvar cria em *Volver* uma redoma para acolher as suas mulheres. A grande graça de seu trabalho como cineasta é a maneira como ele expõe as fraquezas e as forças dessas mulheres, sem paternalismo, e como elas resolvem conflitos entre si, num mundo à parte da guerra dos sexos.

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 filmica 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, pág. 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”.

Seu último filme lançado no Brasil¹⁶ é *Os amantes passageiros* (2013), comédia que retoma, ao menos em parte, o estilo anárquico visto em *Pepi, Luci, Bom*, *Labirintos de paixões* e *Kika*. O filme, que conta a história de um grupo de passageiros durante um voo, 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”;

¹⁶ *Julieta* (2016) ainda é inédito no país.

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, em críticas que Daniel Piza (2004) classificaria como temáticas: “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).

Procuramos, nesse 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 foi reservada 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.

Antes de passarmos para a análise das críticas e do filme, achamos necessário nos debruçar um pouco sobre a história e as características gerais do melodrama clássico, gênero tão influente no cinema de Almodóvar. Veremos depois, entretanto, que a relação dos filmes do diretor com o gênero não é ‘pura’, mas se configura num jogo dialógico de referências, distorções e transgressões.

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, pág. 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, pág. 91).

O melodrama surge, assim, 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, pág. 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, pág. 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 pelos estudiosos da área é a peça *Coelina ou l'Éfant du mystère*¹⁷ (1800) (*Coelina ou a criança do mistério*), de Charles Gilbert de Pixierécourt, 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, pág. 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 seus sofrimentos, 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 suspense patético” (THOMASSEAU, 2005, pág. 42).

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, pág. 25) denomina *hiperbólicos*:

o confronto e as peripécias são manipuladas de forma a tornar possível uma homenagem notória e espetacular à virtude, uma demonstração de seu poder e efeito; a linguagem recorre continuamente a hipérboles 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, pág. 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

¹⁷ 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 Tréogate; *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 Pixierécourt.

fatos em uma constante armadilha” (1995, pág. 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, artilosa e inescrupulosa, “a ativa negação [da pureza]” que “traí e desfaz a ordem moral” (1995, pág. 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, pág. 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, pág. 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, pág. 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 folhetim¹⁸) 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, pág. 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, assim, ser exacerbados, criando personagens tipicamente melodramáticos (BROOKS, 1995).

No cinema contemporâneo¹⁹, 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

¹⁸ 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, pág. 45).

¹⁹ 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 elucidacões. 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.

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 relação com o melodrama nos parece ainda mais complexa e transgressora, seguindo uma tendência – hegemônica na produção artística nos dias de hoje²⁰ – 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” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, pág. 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.

O percurso que traçamos até o momento – tratando do desenvolvimento da linguagem cinematográfica; do status do cinema como arte ou como mero produto industrial; do sistema de resposta social e da recepção crítica; do histórico e das características da crítica cinematográfica jornalística; do cinema de Almodóvar e do melodrama – buscou fornecer-nos o embasamento teórico necessário para a análise e, ao leitor, armá-lo com as ferramentas necessárias para a compreensão de nosso estudo. Isso posto, passemos, enfim, à análise de nosso objeto.

²⁰ 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.

CAPÍTULO 3

TUDO SOBRE MINHA MÃE, TUDO SOBRE CRÍTICAS: DIALOGISMO E TRANGRESSÕES MELODRAMÁTICAS

Deparamo-nos, inicialmente, com o fato de não existir um caminho metodológico estrito para a análise fílmica e de textos críticos. Entretanto, vários autores, muitos citados ao longo deste trabalho, apontam diferentes formas de traçar esse percurso, e a abordagem por nós utilizada resultou de uma combinação destas diferentes visões sobre o tema.

Manuela Penafria afirma que a análise de um filme implica em “primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (2009, pág. 1). A autora acrescenta ainda que a análise fílmica não deve ser centrada apenas no conteúdo do filme mas também em seus aspectos formais, na sua estrutura, técnica e estética. Jacques Aumont e Michel Marie acrescentam que “no cinema como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido” (2010, pág. 119). Como mencionamos na Introdução, combinamos a análise do filme com a análise da crítica jornalística.

Tudo sobre minha mãe estreou na Espanha no dia 16 de abril de 1999 e em 8 de outubro do mesmo ano no Brasil. Produzido pela El Deseo em parceria com a Renn Productions, France 2 Cinéma e Vía Digital, o longa, o 13º filme de Almodóvar a ser lançado comercialmente, foi bem recebido pelo público e pela crítica e marcou o segundo grande sucesso internacional de Almodóvar, após *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

Nosso trabalho pretende analisar aspectos de *Tudo sobre minha mãe* e a crítica jornalística do filme – combinando e construindo um diálogo, portanto, entre a obra e sua recepção. Para tanto, selecionamos dez críticas jornalísticas que compõem, junto com o filme, nosso objeto de análise: uma da revista especializada *Contracampo*, do jornalista e crítico de cinema Ruy Gardner; uma crítica proveniente do jornal *El País* – do escritor e colunista Juan Cueto; uma crítica do jornal *Gazeta do Povo*, escrita pelo jornalista, professor e crítico da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) Paulo Camargo; uma crítica de Roger Ebert, crítico, jornalista e historiador do jornal americano *Chicago Sun Times*; e seis textos dos portais jornalísticos de cinema e cultura *Cinema com rapadura*, escrito pela crítica e jornalista Amanda Pontes; *Variety*, do jornalista de entretenimento Jonathan Holland; *Cineplayers*, escrito pelo editor de cinema Rodrigo Cunha; *ReelViews*, do escritor e crítico James Beradinelli; *Cine*

repórter, escrito pelo professor, escritor e jornalista Rodrigo Carreiro; e *Claquete cultural*, do jornalista e crítico Reinaldo Glioche.

Dispomos, assim, de uma multiplicidade de visões críticas que devem ser consideradas – tanto por nós quanto pelo leitor – durante o estudo. Afinal, a formação, o local de produção, o meio veiculado – são todos fatores que interferem na forma como a crítica é produzida e recebida (BARRETO, 2005) e pressupõem públicos e locais de recepção distintos (BAMBA, 2013). Com isso em mente, passemos, sem mais elucidações, à análise que nos propomos.

3.1 Sobre o uso da linguagem cinematográfica

Verificamos que as críticas escolhidas apresentam, em sua maior parte, as características gerais do gênero apontadas por Braga, sobre os quais já discutimos: todas elas contam e expõem, em maior ou menor grau, elementos da história e da forma da obra, como detalhes sobre a fotografia, os cenários, as cores, a trilha sonora, etc.

Os elogios ao filme foram unanimidade; em algumas críticas, ficou mais claro a avaliação positiva do autor, através do uso de adjetivos que caracterizam um viés impressionista, levando em conta as categorias propostas por Daniel Piza (2004): Amanda Pontes, do *Cinema com rapadura*, escreve que o filme possui “uma trama envolvente, surpreendente e instigante” (2007); Jonathan Holland, da *Variety*, destaca o roteiro “bem regulado e genuinamente espirituoso” (1999, tradução nossa); Rodrigo Cunha, escrevendo para o *Cineplayers*, afirma que *Tudo sobre minha mãe* é a “mais bela poesia visual desse maestro sensível na arte de fazer cinema” (2005); para a *Gazeta do Povo*, Paulo Camargo chama o filme de “obra-prima” (2015). Prevalece aqui a visão pessoal do crítico, a *apreciação*, que pressupõe o seu “conhecimento e a erudição sobre outros filmes, o que pode demarcar uma distância ou superioridade com relação ao leitor, seu veredito sobre a qualidade da obra” (BARRETO, 2005, pág. 143), posição de que falamos no capítulo 1.

Naquele capítulo, observamos como o crítico se coloca nessa posição de autoridade em relação ao leitor comum utilizando os conceitos de competência recepcional e trabalho interno desenvolvido por Stierle (1979): (ao menos em teoria) o crítico, munido de um conhecimento técnico-científico sobre o assunto, se dispõe a pensar mais profundamente sobre a obra fílmica. Acreditamos que tal posição de autoridade se traduz nos textos como uma combinação entre essa avaliação de caráter impressionista que acabamos de demonstrar e análises de viés mais estruturalista, que considera os aspectos formais da obra, ligados à aplicação da linguagem cinematográfica, cujo desenvolvimento tratamos no início do trabalho.

A forma como esses itens referentes à linguagem são abordados, entretanto, variou entre os textos estudados. Amanda Pontes, escrevendo para o *Cinema com rapadura*, e James Berardinelli, para o *ReelViews*, por exemplo, compartilham a atitude da maior parte dos críticos ao destacar, nos aspectos estruturais do filme, a fotografia e as cores fortes ‘tipicamente almodovarianas’. A crítica (2007) afirma:

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.

Semelhantemente, Berardinelli (1999) destaca que “o filme carrega a marca do diretor em utilizar cores fortes arranjadas em padrões interessantes. Há vestidos vermelhos, mesas amarelas, camisas laranjas, etc.”. Aqui, parece-nos, prevalece, em ambos os trechos selecionados (e na maior parte das críticas), uma análise mais imediata de fatores que saltam aos olhos logo à primeira expectativa, sem maiores considerações de seus significados para a narrativa fílmica.

Posição diferente é adotada por Ruy Gardnier, da *Contracampo*. Em seu texto, Gardnier destaca a manipulação da teia narrativa na criação de um ‘prólogo’ em *Tudo sobre minha mãe*. Essa série de acontecimentos que vai até a morte de Esteban, segundo o crítico, utiliza referências a obras como a peça *Um bonde chamado desejo* (1947), de Tennessee Williams, e o filme *A malvada* (1950), de Joseph Mankiewicz, para 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, tomando aqui algumas liberdades interpretativas, 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).

Percebemos, assim, nesse trecho do texto de Gardnier, uma abordagem que se detém mais verticalmente na análise do filme, que implica uma maior reflexão sobre o tecido da obra fílmica; uma percepção mais acentuada de como a narrativa cinematográfica pode ser pensada

e utilizada para construir sentidos distintos em momentos distintos. A forma como as críticas abordam o uso da linguagem cinematográfica em *Tudo sobre minha mãe*, entretanto, parece carecer dessa análise um tanto mais cuidadosa de aspectos da grafia fílmica, o que pode ocasionar a perda da oportunidade de oferecer ao leitor novas possibilidades de compreensão e interpretação da obra ao tratar principalmente de aspectos visuais ou sonoros do filme – de suma importância, sim, caso houvesse questionamentos e reflexões acerca da utilização de uma ou outra paleta de cores em detrimento de outra, por exemplo – o que, na maioria dos textos, não ocorreu.



Figura 3: a dramatização na qual Manuela atua como uma mãe que acabou de perder um filho é rebobinada: demonstração da manipulação autoral da narrativa fílmica.

Para além dessas questões, é interessante a noção de Gardnier em distinguir a primeira parte de *Tudo sobre minha mãe* como uma obra com características próprias. No início do longa, Manuela presenteia Esteban com *Música para camaleões*, de Truman Capote; o filho lê o prefácio do livro, que trata da submissão do autor à narrativa que lhe é criativamente imposta. Assim sucede com o próprio filme: os créditos iniciais rolando sobre equipamentos hospitalares; Esteban escrevendo o título do longa ‘sobre’ a câmera; cenas de *A malvada* e *Um bonde chamado desejo* sinalizando os passos futuros de Manuela; a dramatização, que mais tarde se concretizaria, na qual uma mãe deve decidir sobre doar ou não os órgãos do filho (a imagem da fita da encenação de Manuela sendo rebobinada reforça esse caráter de construção e montagem que domina a primeira parte da obra) (fig.3); a figura minúscula de Manuela ante a imponente aterradora que Huma assumiria em sua vida (fig. 4): até o momento da morte de Esteban, há planos e sequências no filme que demonstram uma clara manipulação narrativa, uma construção fílmica de sentidos, antecipações e relações dialógicas (e não meras ‘referências’, como afirma o crítico) que fornecem ao espectador as pistas para as situações e reflexões futuras – quando o filme, como bem destaca Gardnier (1999), “entrega-se à narrativa”, e o autor se deixa levar pela série de acontecimentos, nos quais os aspectos temáticos e o desenvolvimento das personagens se sobressaem.



Figura 4: a imagem de Manuela apequenada ante o cartaz gigantesco de Huma denuncia a relação de poder que inicialmente se estabelece entre ambas.

3.2 A crítica e sua interpretação: o dialogismo em *Tudo sobre minha mãe*

Continuemos atrelados, sob uma ótica distinta, à crítica de Gardnier. O crítico menciona a “rede de referências impressionante” (1999) que Almodóvar constrói com outras obras – as mais óbvias sendo *A malvada* e *Um bonde chamado desejo*, diretamente mencionadas ou inseridas no filme – para ilustrar a função referencial e metalinguística presente na primeira parte do filme, o ‘prólogo’ a que acabamos de nos referir.

Tal percepção não é restrita ao crítico da *Contracampo*. 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. Percebe-se, assim, nas críticas, leituras que não consideram as *relações dialógicas* com as obras de Williams, Mankiewicz e outros. 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 filme é repleto de referências culturais que o colocam na tradição melodramática dos anos 50 – em uma cena, vemos Manuela e Esteban discutir *A malvada*, e há paralelos constantes com Tennessee Williams” (HOLLAND, 1999). Prevalece a análise da história do filme, que se destaca “muito antes da imagem, do som ou da sua combinação” (JOLY, 2005, pág. 32).

Aqui, é imperativo abrir um parêntese para reforçar 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, pág. 32). Como afirmamos no capítulo 1, 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 crítico. 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 aprofundar questões que, nas críticas, são sugeridas ou mais rapidamente abordadas.

Retornando às relações dialógicas presentes em *Tudo sobre minha mãe*, devemos entender primeiro que *dialogismo* é um termo 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 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.

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, pág. 73).

Acreditamos que é esse o processo existente entre o nosso objeto fílmico e outros trabalhos artísticos. Robert Stam, ao aplicar a teoria bakhtiniana de dialogismo ao cinema, afirma que

a concepção de “intertextualidade” permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. 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 e não-diegéticas, como abordaremos a seguir.

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

Em relação ao filme de Mankiewicz, há a conexão apontada por alguns críticos: no início de *Tudo sobre minha mãe*, Esteban e Manuela assistem à cena de *A malvada* em que 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 e tomando seu lugar na cena teatral e intelectual que as cerca. Os críticos destacaram o fato da relação entre Manuela e Huma assumir caráter semelhante à de Eve e Margo: “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” (CUNHA, 2005).

Ora, parece-nos que as associações entre os dois filmes vão além das relações interpessoais existentes entre as personagens. Em um estudo sobre 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 em cenas como essa. [...] 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).



Figura 5: a relação de Manuela e Rosa vai além do aspecto maternal destacado pela recepção crítica de *Tudo sobre minha mãe*.

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, convergente. Reside, entre ambas, um romance não

concretizado, um jogo de desejos relegado a um plano secundário, eclipsado pela morte de Esteban e pela gravidez e doença de Rosa.

Manuela e Eve, assim, compartilham de uma atração reprimida (por motivos distintos), uma intenção que não pode, por razão ou outra, ser posta em prática. 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. Como afirma Aristóteles em sua *Poética*, as personagens “não podem ser senão boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores” (1997, pág. 20). Temos, aqui, exemplos de como essa separação moral entre bom e mal é realizada com base em um traço de personalidade em comum.

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, fruto de uma maquinação para que Eve possa substituí-la em uma peça, ela discorre, em um momento deveras epifânico, sobre a natureza da feminilidade e o que 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.

Existe, aqui, uma conformidade e um alinhamento com certa visão do ser 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 destaca que a lógica do filme de Almodóvar é a do que chama de “esfera da naturalidade”²¹ dos diversos aspectos do feminino, ao contrário do enquadramento julgador de *A malvada*:

²¹ 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, inato, biológico, o que é historicamente construído; em transformar *história* em

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 (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:

não há personagens homens significativos neste filme. 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 (e que serão por nós discutidas mais adiante) denota uma diferença de entonação em comparação com *A malvada*; além disso, apontamos, no capítulo 2, como Almodóvar comumente desconstrói conceitos aparentemente cristalizados em relação a sexualidade e gênero. 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?”.

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 naturalização poderia remeter aos comportamentos ditos ‘femininos’ que ainda hoje em dia são, em maior ou menor grau, 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 foge do esperado, vira *antinatural*. Consolida-se, assim, uma expectativa única de comportamento, uma ideologia que talha personalidades desviantes e as rotula como aberrações: “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). Sabemos que o cinema de Almodóvar diverge totalmente de tal cenário, destruindo quaisquer naturalizações e comportamentos cristalizados; dando voz aos socialmente excluídos e aos comportamentos divergentes; celebrando o desejo, essa força ainda tão demonizada pelo moralismo imperante que nos cerca.

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, nos mesmos termos? (1992, pág. 63).

Percebe-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; elas podem, assim, ser sobrepostas, discutidas e transformadas.

Isso posto, pode-se afirmar que a crítica do filme de Almodóvar, em geral, 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, como vimos no capítulo inicial.

No que concerne a *Um bonde chamado desejo*, vemos menções à obra em seis das dez críticas que analisamos. Poderia fazer-se notar, aqui, certa “uniformidade dos sentidos depreendidos” (BARRETO, 2005, pág. 150). 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*.

Na verdade, pela análise da peça encenada em *Tudo sobre minha mãe*, percebemos que Almodóvar combina elementos do texto original de Tennessee Williams com sua adaptação para o cinema mais conhecida, *Uma rua chamada 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 aqui 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.

Os dois conceitos são estudados por Affonso Romano de Sant’Anna. A paráfrase corresponde à confirmação, com a utilização de palavras mais ou menos distintas, do sentido de um texto original. Segundo 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!
 STANLEY: Stella!

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.²² 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, o que não ocorre no texto original: Stella conforma-se e

²² O trecho foi retirado de uma versão digital da peça e, portanto, foi utilizada a referência *posição* ao invés da página.

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. É interessante notar, entretanto, que o diretor ainda ‘ultrapassa’ o filme de Kazan ao construir uma Stella mais agressiva em relação ao marido.

Essa complexa 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’ da personagem de Stella. A ligação entre Stella e Manuela não se resume apenas ao fato desta ter encenado aquela em uma adaptação teatral, como a maioria dos críticos assumiu nos textos que analisamos. Entre os críticos, apenas Gardnier parece ter percebido (ou ao menos expressado mais claramente) 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 todas as particularidades das duas obras, a história de Manuela como o percurso de Stella após fugir de casa. Tomando essa premissa como verdadeira, muito se pode assumir acerca da personagem Lola, essa versão almodovariana de Stanley. É importante destacar que 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 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!

Conhecemos Lola através de Manuela. Devemos considerar, aqui, que “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). 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, que exercerá seu poder persuasivo no momento em que Lola finalmente aparece. Essa 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. 6).



Figura 6: 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.

3.2.2 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).

Já discutimos a questão da feminilidade em Almodóvar; aqui nos basta apontar como, 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.

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, e onde Manuela, procurando seu antigo amor, encontra a velha amiga de nome Agrado” (1999).

A cena a que ambos os críticos se referem remete a *Roma* (1972), filme no qual o diretor desenvolve a capital italiana como única personagem. 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. 7). Em outro momento da película, uma fila de prostitutas se exhibe, como produtos em uma vitrine, aos clientes luxuriosos de um bordel.



Figura 7: 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 apontada pelos críticos, 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).

No contexto de nosso estudo de personagens, 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” (SALES 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.

3.3 Desejo, transgressão e lágrimas: o melodrama almodovariano

Para além das referências à *A malvada*, *Um bonde chamado desejo* e às obras de Federico Fellini, os críticos destacaram os aspectos melodramáticos de *Tudo sobre minha mãe*;

todos os textos analisados fizeram pelo menos uma menção ao gênero, cuja história e características discutimos no capítulo 2. Rodrigo Carreiro afirma que “Almodóvar faz um melodrama de altíssima qualidade” (2005); Berardinelli avalia que o diretor produziu “um melodrama primorosamente construído” (1999).

Um dos únicos críticos que mais se aprofundou nas discussões sobre o gênero, 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 anterior: o sentimentalismo e sua linguagem exacerbada que escondem reflexões mais profundas sobre os costumes da burguesia americana (no caso de Sirk). Seria interessante perceber esse nível de aprofundamento teórico nos demais textos que estudamos – a peça de Camargo, combinando as abordagens estruturalista e temática desenvolvidas por Piza, mostramos que é possível produzir críticas jornalísticas com considerações mais amplas acerca de determinados aspectos de um filme sem descaracterizar o texto ou torná-lo técnico em demasia.

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*, 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 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” (2005). 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.

Faz-se relevante, neste contexto, a discussão sobre o *status* artístico do cinema que desdobramos no capítulo 1 deste trabalho. Se o cinema, como afirmavam os estudiosos da Escola de Frankfurt, pode ser visto como um mero produto alienante, carente de verdadeira representatividade artística, o que dizer do cinema melodramático, intenso e sentimental? – o que dizer do cinema de Almodóvar? Não nos parece coincidência, levando em conta essas questões, que a crítica tenha passado a enxergar o diretor com mais seriedade a partir de *A flor de meu segredo*, quando ele assume uma postura narrativa mais controlada em comparação a suas obras iniciais.

No caso de *Tudo sobre minha mãe*, como observamos, a recepção crítica foi positiva, com o viés melodramático do filme sendo classificado como “de qualidade”. A nosso ver, isso se deve 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, 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, pág. 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: embora, como já discutimos, 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. Berardinelli destaca essa riqueza das personagens do filme: “ao invés de acentuar as características bizarras desses indivíduos, Almodóvar se concentra em sua humanidade. Eles não são construídos como caricaturas; são trazidos à vida como pessoas com quem vale a pena simpatizar” (1999). 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 importante destacar que as demais personagens do filme *não* adquirem mero status de acessório, 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*, ao contrário, Manuela constrói e delimita seu caminho ativamente ao decidir voltar para Barcelona para procurar por Lola.

Desta forma, verificamos, em *Tudo sobre minha mãe*, a prevalência de uma *relação paródica* com o gênero melodramático. Na paródia, o sentido original de um texto ou discurso – em nosso caso, do discurso melodramático, compreendido como um conjunto de instrumentos, representações, valores e tipos que constituem o gênero – é distorcido e desvirtuado, num “processo de *inversão* do sentido, com um deslocamento completo” (SANT’ANNA, 1995, pág. 25). O autor acrescenta que, na paródia, “busca-se a fala recalcada do outro” (1995, pág. 29). Bakhtin, ao tratar do fenômeno, destaca 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 (2010, pág. 212).

Reside, aqui, o conceito de polifonia de Bakhtin de que falamos quando mencionamos Cabéria e Agrado: as personagens de *Tudo sobre minha mãe*, embora 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.

3.3.1 Uma essência que perdura

Apontar que Almodóvar quebra certas regras do melodrama, entretanto, não é o mesmo que dizer que o gênero não está presente no filme. A crítica destaca principalmente o sentimentalismo da película como justificativa para chamá-la de melodrama: “trata-se de chorar e fazer chorar (aos personagens, às atrizes, ao público), mas com os materiais vivos do presente e do futuro da condição humana” (CUETO, 1999). Por sua vez, Paulo Camargo escreve que o filme possui o “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” (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, pág. 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 Lola. 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 jovem:

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.

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.

O discurso de Agrado sobre autenticidade, do qual já falamos; a manifestação descarada dos preconceitos da mãe de Lola, 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 o presente entre Rosa e Manuela – controlado mais pelo luto que por quaisquer convenções – e expresso em olhares, ações e palavras. É o irônico desejo do ator que interpreta Stanley, a figura por excelência do homem macho (aqui desconstruída), pela transexual 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!”. Como explica Brooks, no melodrama “o desejo clama sua linguagem em identificação completa com as condições [das personagens]” (1995, pág. 41).

O sentimentalismo exacerbado dá margem, ainda, às situações extremas e hiperbólicas características do gênero, que também mencionamos no capítulo 2. 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, pág. 126). O frequente uso de elipses²³ no filme reafirma esta aceleração temporal.

A narrativa faz constante uso de coincidências para que essas hipérboles temporais ocorram; Roger Ebert, do jornal *Chicago Sun Times*, chega a afirmar que “o roteiro de fato se contrai em sua ânsia de utilizar coincidências, surpresas e melodrama” (1999). 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, [...]

²³ ‘Pulos’ temporais da narrativa, “constitui toda forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados” (REIS & LOPES, 1988, pág. 242-243). Em *Tudo sobre minha mãe* vemos, por exemplo, momentos em que a história pula por semanas ou meses.

e a realidade é sempre uma maquinação, uma verdadeira trama ligando a todos em uma armadilha constante” (BROOKS, 1995, pág. 145).

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, pág. 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 imóvel uma vez, na sequência em que mãe e filho assistem *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. Em um plano, vemos o quarto desocupado de Esteban e ouvimos, em voz *over*, a voz do rapaz: *faltava-lhe a metade*. 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, pág. 30).

É interessante perceber como a película demonstra a reconstrução desse espaço de Manuela. Ao mudar-se para Barcelona, encontramos seu apartamento vazio, bagunçado, e sem vida (fig. 8).



Figura 8: apartamento de Manuela vazio assim que ela chega a Barcelona.

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 (fig. 9). 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 (fig. 10).



Figura 9: o apartamento nos é mostrado mais mobiliado, com novas cores, em um encontro festivo.



Figura 10: Manuela reencontra seu estado natural – o apartamento está completamente cheio, reconfigurado e colorido. Seu ‘espaço de inocência’ é reconstruído.

A decoração gradativa do apartamento de Manuela não mostra apenas o percurso ordinário de alguém que acabou de se mudar e vai, aos poucos, mobiliando uma residência: ela representa a reconstrução de seu espaço de inocência, tão caro ao melodrama, e a retomada de sua vida abandonada após a morte do filho. À medida que ela permite que mais pessoas entrem em sua vida, o apartamento vai sendo preenchido com cores e com risos de mulher.

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. A crítica de Roger Ebert, que possui um viés temático, destacou esse movimento em direção à formação de uma família no filme e analisa o próprio conceito de família que a película representa: “este é um filme que, paradoxalmente, expressa valores familiares [...]. As famílias estão onde você as encontra e onde as constrói, e o lar, diz-se, é o lugar onde irão te acolher se você tiver que ir até ele” (1999). Esse *pathos* da personagem em direção à reconstrução do que foi perdido revela a importância que o melodrama relega 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, pág. IX).

3.3.2 Vilão e moralidade: ressignificações

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. Já vimos como, no texto para a *Contracampo*, Gardnier fala da prevalência do feminino no filme. Vale acrescentar:

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 (GARDNIER, 1999).

Ora, 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. Aqui, o crítico extrapola os limites do filme numa abordagem temática, “tentando estabelecer conexões entre o conteúdo do filme e a realidade exterior a ele” (BARRETO, 2005, pág. 149).

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), por não se encaixarem nessa moral feminina do filme. Ao contrário do que ocorre com personagens com Agrado, que têm sua subjetividade exposta ao espectador – o que permite uma maior identificação – elas estão mais envoltas na indefinição psicológica de que Paulo Emílio Sales Gomes fala.

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 2, sobre o melodrama clássico e pelas considerações que aqui fizemos sobre sua ressignificação em *Tudo sobre minha mãe*, podemos afirmar que a relação que se estabelece entre o gênero e o filme é de diálogo. Juan Cueto, do *El país*, fala em transgressão: “trata-se exclusivamente do prefixo ‘trans’: transexualidade, transplantes, transmissão de sentimentos e de vírus, transtextualidade. Definitivamente, o melodrama transgressor como transmodernidade” (1999). O que é verdade: a quebra das regras melodramáticas por Almodóvar fica clara, sobretudo quando enxergamos as correspondências paródicas existentes entre o filme e o gênero.

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, pág. 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. 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, pág. 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.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, com este trabalho, compreender de que forma a crítica jornalística percebe o objeto sobre o qual se debruça – o filme – e como essa percepção se relaciona com as reflexões teóricas sobre o cinema. Fez parte de nosso objetivo, além disso, perceber as relações dialógicas que uma obra filmica pode desenvolver com outras obras, seja ela na literatura, no próprio cinema ou no teatro.

Após a revisão pela teoria que dá embasamento à análise – a linguagem do cinema, sua posição entre arte e entretenimento, o jornalismo cultural e a recepção crítica jornalística de cinema, o gênero melodramático –, abordamos, inicialmente, as características gerais das críticas e forma como a linguagem cinematográfica é compreendida pelo filme. Verificamos que a maior parte dos textos seguem os traços apontados por Braga (2006), como o caráter avaliativo e informativo, a tendência de consumo, o contar o filme e a presença das apreciações do crítico. Boa parte dessas apreciações foram destinadas a elementos da linguagem filmica – a fotografia, e escolha deste ou daquele plano, etc. – que, como constatamos, reafirmam a posição de superioridade do crítico em relação ao leitor. Percebemos com a maior parte dos textos críticos, em conformidade com as elaborações de Joly (2005), focam-se na análise mais imediata da história do filme. Entretanto, Ruy Gardnier destacou-se ao estender sua análise para aspectos temáticos mais profundos.

Em seguida, nos voltamos às relações dialógicas que *Tudo sobre minha mãe* estabelece com *A malvada* e *Um bonde chamado desejo*, obras presentes no filme e citadas por críticos como Rodrigo Cunha, Ruy Gardnier, James Berardinelli e Reinaldo Glioche. Realizamos reflexões sobre o elo que une o filme de Almodóvar às películas de Mankiewicz e Kazan e à peça de Williams. Os críticos, de fato, deixam escapar certa gama de possibilidades interpretativas – mas nós, que realizamos uma análise de natureza distinta, que pressupõe ainda um tempo infinitamente maior de estudo da obra, certamente também ignoramos inúmeras outras abordagens em nosso próprio processo de seleção, análise e interpretação. Assim, um trabalho complementa o outro, num processo contínuo de revisão e enriquecimento do conhecimento.

Para além disso, é importante notar como a crítica 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 as personagens dos filmes do diretor italiano e nosso próprio objeto fílmico. Verificamos como ambos os diretores utilizam de mecanismos distintos para reverter a indeterminação psicológica natural à personagem cinematográfica nos casos de *Cabíria* e *Agrado*; e como ambas representam vozes marginalizadas que são fortalecidas e amplificadas.

Por fim, destacamos um dos aspectos mais mencionados pelos críticos ao tratar do filme de Almodóvar: a presença do melodrama – mas um melodrama diferente e transgressor, que possui todos os signos do gênero ao mesmo tempo em que reformula muitos de seus pressupostos. Verificamos que aqui se constrói uma relação paródica, e como essa relação se baseia, por sua vez, em falas que se cruzam, que tomam caminhos distintos, mas que, em última análise, partem do mesmo ponto. Assim, ao negar o maniqueísmo, o moralismo e a superficialidade das personagens, Almodóvar reafirma o exagero retórico e sentimental, a existência de uma moral (que não é moralista) que rege a narrativa, a reconstrução de espaços de segurança aparentemente insignificantes aos demais, mas que demonstram sua força e importância no momento que sua falta é notada. O texto de Paulo Camargo se mostrou especialmente apto em analisar os aspectos melodramáticos do filme, ao oferecer um leitor um histórico do gênero e reflexões sobre sua presença na obra.

No que concerne nosso ‘primeiro’ objeto – estudar de que maneira a crítica jornalística seleciona e analisa aspectos de um filme –, como mencionamos na Introdução, com certas exceções, a maior parte dos críticos realizou análises de cunho mais impressionista e avaliativo que são utilizadas para reafirmar sua posição de superioridade apontada por Braga (2006) e Barreto (2005) e que se fundamentam nos escritos de Stierle (1979).

Deixa-se, assim, escapar a chance de oferecer aos leitores textos mais reflexivos, que tratem forma e conteúdo do filme em conjunto, abrindo o leque de possibilidades interpretativas da obra e apresentando opções que ficam constantemente ocultas e que contribuiriam para a formação de um público de cinema mais bem embasado e informado.

Consideremos mais uma vez, entretanto, como as condições de produção da crítica jornalística e as próprias imposições do gênero – voltado, como demonstram Joly (2005) e Braga (2006) para a informação e a apreciação de certos aspectos da obra fílmica – determinam o produto, o texto final. Ao mesmo tempo em que podemos discernir na crítica certas limitações analíticas, reconhecemos também o papel que ela desempenha. Como objeto construído com base em impressões iniciais, imediatas, mas valiosas, a crítica possui utilidade indispensável como mediadora entre o filme e o espectador; como instrumento de construção de uma cultura

filmica na sociedade e de disseminação de repertório e conhecimento acerca do cinema; como instância que oferece ao espectador a possibilidade de elaboração de uma relação afetiva e dialógica com o filme.

Em relação a nosso ‘segundo’ objeto de estudo, o filme em si, esperamos contribuir na (já grande) quantidade de estudos sobre o cinema de Pedro Almodóvar, que, em sua maioria, discutem temas distintos dos nossos. Tratamos da construção, sob os conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin, de uma ‘tríade’ que norteou nossa análise: de *instituições dialógicas* entre *Tudo sobre minha mãe* e outras obras; entre o filme e o *melodrama*; entre *personagens* de tempos distintos que refletem uma perpétua tensão.

Estamos cientes de que muito ficou a ser dito e que, em comparação com o todo, pouco foi esclarecido. Se conseguirmos levantar mais dúvidas e questionamentos, tanto melhor – assim o interesse se renova, e a pesquisa sobrevive na voz de outros textos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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**, pp. 60-61. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.

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

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**, p. 19-54. São Paulo: Cultrix, 1997.

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**. Edições Texto & Grafia: Lisboa, 2010.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/117843800/BAKHTIN-Questoes-de-literatura-e-estetica-a-teoria-do-romance>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

_____. **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>.

Acesso em: 14 fev. 2016.

_____. **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-Dostoiievski>>.

Acesso em 25 fev. 2016.

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.

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>. Acesso em: 16 abr. 2016.

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

BELTRÃO, W.; WAECHTER, H. Eu amo kitsch: um 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=H8DwcFLEm v4B1mx8YJNY1MFYs4e>. Acesso em: 02 abr. 2016.

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

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. 2016.

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

BRITO, J. B. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê editorial, 1997

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

CAMARGO, P. Genialmente melodramático. In: **Gazeta do Povo**, 16/08/2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/genialmente-melodramatico-bhrvezhrfgossowzqylnb4w9a>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

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>.
Acesso em: 20 abr. 2016.

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.

CARREIRO, R. Tudo sobre minha mãe. In: **Cine Repórter**, 04/01/2005. Disponível em:
<<http://www.cinereporter.com.br/criticas/tudo-sobre-minha-mae>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

CINEMA COM RAPADURA. Mulheres à beira de um ataque de nervos. In: **Cinema com rapadura**, 11/05/2005. Disponível em:
<<http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/83020/mulheres-a-beira-de-um-ataque-de-nervos-1988-83020/http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/83020/mulheres-a-beira-de-um-ataque-de-nervos-1988-83020>>. Acesso em: 04 abr. 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.

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>. Acesso em:
12 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.

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.

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: 15 abr. 2016.

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 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.

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. 2016.

HESSEL, M. Volver. In: Omelete, 09/11/2006. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/volver/>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

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.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/120/111>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

HOLLAND, J. Review: 'All About My Mother'. In: **Variety**, 16/04/1999. Disponível em: <<http://www.variety.com/review/VE1117492027.html?categoryid=31&cs=1>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

_____. 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 mar. 2016.

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>. Acesso em: 15 mar. 2016.

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

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 2016.

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. 2016.

_____. 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. 2016.

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.

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.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

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.

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.

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.

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.

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

_____. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo 1 – neurose. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

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://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IVEncontroAnualAIM-39.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

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

PENAFRIA, M. Análise de filmes: conceitos e metodologias. In: **Livro de Actas – 6º SOPCOM**, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

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

PIZA, R. N. T. **Marcas limítrofes, imagens do invisível**: representações da Marginalidade em Almodóvar. 2008. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.ppgcom.uerj.br/teses/2008/pdf/06/Dissert_Rafael_NT_PIZA_BDTD.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.

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: 14 fev. 2016.

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

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.

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: 18 maio 2016.

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.

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.

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

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.

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.

XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues, pág. 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 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 filme 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 autógrafa de sua atriz preferida, lembramos imediatamente de *Noite de Estréia*, 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".

ANEXO B – Crítica de Juan Cueto para *El País*

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.

Creio que Deneuve, que naquela época estava filmando com Lars von Trier (*Dançando no escuro*), estava com ciúmes da dedicatória final de Almodóvar em *Tudo sobre minha mãe*: “À Bette Davis de *A malvada*, à Romy Schneider de *l’Important c’est d’aimer* e à Gena Rowlands de *Noite de estreia*, de Cassavetes”. Deneuve, que tinha sido várias vezes a inspiração de Buñuel, também desejava a atenção de Pedro Almodóvar. Porque, antes de mais nada, esse

13º filme de Almodóvar é também, ao mesmo tempo, a melhor homenagem que se pode fazer às grandes atrizes do cinema. Os homens não são necessários, sim, mas as mulheres, e não apenas as mulheres de La Mancha da infância de Almodóvar, têm que sobreviver ao machismo representando, fingindo, ocultando e procurando a bondade de desconhecidos.

Mulheres sós que, por acidentes cotidianos, precisam ser atrizes magníficas para conseguir ser donas de sua própria solidão, e atrizes como a Huma do filme, a tremenda Marisa Paredes, que fingem ter companhia para melhor representar nas telas a ideia fundamental da solidão feminina. Assim se vai desenhando o projeto de *Tudo sobre minha mãe*, um melodrama sem complexos intelectuais que expulsa o homem redundante da cidade das mulheres almodovarianas e recria um gênero cinematográfico clássico a partir da transgressão de absolutamente todos os tabus fabricados sobre o amor, o sexo, o casal, a maternidade e a família burguesa. Desde Douglas Sirk, que há meio século inventou as cores do melodrama, não tínhamos visto uma reinterpretação do gênero tão brilhante, atualizada e emocionante quanto esse filme de Almodóvar. Trata-se de chorar e fazer chorar (aos personagens, às atrizes, ao público), mas com os materiais vivos do presente e do futuro da condição humana. Alguns críticos escreveram sobre a pós-modernização do melodrama a propósito desse filme, aplicando a Almodóvar o estigma pós-moderno da agitação madrilenha. Mas, ainda que seja o caso de continuar a aplicar prefixos redutores, creio que aqui, nesta hora e pouco, trata-se exclusivamente do prefixo “trans”: transexualidade, transplantes, transmissão de sentimentos e de vírus, transtextualidade. Definitivamente, o melodrama transgressor como transmodernidade.

O filme começa com a morte acidental do filho (Eloy Azorín) de uma enfermeira de transplantes de órgãos chamada Manuela (Cecilia Roth), por culpa de um autógrafo não conseguido de uma atriz que ambos admiravam, Huma, na saída de uma apresentação madrilenha chuvosa de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Marcela retorna a Barcelona para procurar o pai (Lola, um travesti interpretado por Toni Miró) e lhe dizer que seu filho morreu. Em Barcelona, ela encontrará sentido para sua solidão profunda através de uma série de mulheres com quem vai conviver e entre as quais rapidamente se cria uma solidariedade espontânea e se concretiza a ideia da bondade de desconhecidos, tão querida por Almodóvar.

São elas: Agrado (Antonia San Juan), um transexual que exerce a prostituição e é todo sentimento, risos e silicone; Rosa (Penélope Cruz), uma freira de família burguesa (Rosa María Sardá e Fernando Fernán-Gómez) que engravidou de Lola e dela contraiu Aids; Nina, a amante junkie de Huma (Marisa Paredes), viciada no tabaco, o teatro e o papel de atriz. Depois de percorrer a cidade das mulheres de Barcelona (às vezes explicitamente fellinianas, como na

magnífica sequência da prostituição a campo descoberto), Manuela, que chega a viver momentos de grande intensidade solidária (a festa memorável com Agrado, Rosa e Huma, à base de Freixenet, confidências e amendoim), acaba aceitando a maternidade do bebê soropositivo que Rosa, que morre no parto, tem com o travesti Lola, o pai letal do filho que morreu por culpa do não autógrafo de Huma, desencadeando a aventura.

Almodóvar estica as cordas teatrais do melodrama, que sempre foi um gênero realista, sim, mas contaminado pelo delírio e que busca os artifícios extremos, até inverossímeis da imaginação e sobretudo do próprio gênero cinematográfico. Assim, a partir desses materiais radicalmente femininos e transmodernos, nos oferece uma história contemporânea e emocional que procura apenas ser um “oceano de dor”. Foi o próprio Almodóvar quem disse um dia em 1993 na saída de um filme de John Cassavetes com Gena Rowlands: “Ontem vi *Noite de estreia* e o recebi como a confiança de que participo plenamente de uma emoção ativa. (...) Foi uma das emoções mais intensas de minha vida, e vou sentir orgulho se algum dia puder fazer um filme assim. Ele tem todos os elementos que eu gosto no cinema: uma atriz, uma obra teatral, a relação com o diretor, o amante que é um ator e um incomensurável oceano de dor.”

Ele o conseguiu e até o superou. Não esqueçamos que o início de *Tudo sobre minha mãe*, com o acidente do filho de Manuela, debaixo da chuva, na busca de um autógrafo na saída do teatro, é uma recriação expressa daquela sequência inicial de *Noite de estreia*, em que a jovem fã de Myrtle/Huma (Gena Rowlands/Marisa Paredes) também tem 17 anos e esperava aquela manhã como um dos melhores dias de sua vida.

Mankiewicz, Cassavetes, Tennessee Williams, Fellini e o delírio de *l'Important c'est d'aimer*. Para que não reste a menor dúvida quanto às intenções melodramáticas e transgressoras de Almodóvar na hora de desatar esse imenso oceano de dor trans em que o manchego corrige aquele grande erro da *Bíblia* assinalado por Deneuve na saída da estreia do filme em Cannes. Deus não criou primeiro o homem, mas Eva.

ANEXO C – crítica de Paulo Carmago 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-fetiche 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. Genial-mente melodramáticos.

ANEXO D – crítica de Roger Ebert para o *Chicago Sun Times*

Pedro Almodovar's films are a struggle between real and fake heartbreak--between tragedy and soap opera. They're usually funny, too, which increases the tension. You don't know where to position yourself while you're watching a film like "All About My Mother," and that's part of the appeal: Do you take it seriously, like the characters do, or do you notice the bright colors and flashy art decoration, the cheerful homages to Tennessee Williams and "All About Eve" (1950) and see it as a parody? Even Almodovar's camera sometimes doesn't know where to stand: When the heroine's son writes in his journal, the camera looks at his pen from the point of view of the paper.

"All About My Mother" is one of the best films of the Spanish director, whose films present a Tennessee Williams sensibility in the visual style of a 1950s Universal-International tearjerker. Rock Hudson and Dorothy Malone never seem very far offscreen. Bette Davis isn't offscreen at all: Almodovar's heroines seem to be playing her. Self-parody is part of Almodovar's approach, but "All About My Mother" is also sincere and heartfelt; though two of

its characters are transvestite hookers, one is a pregnant nun and two more are battling lesbians, this is a film that paradoxically expresses family values.

The movie opens in Madrid with a medical worker named Manuela (Cecilia Roth) and her teenage son Esteban (Eloy Azorin). They've gone to see a performance of "A Streetcar Named Desire" (1993) and now wait across the street from the stage door so Esteban can get an autograph from the famous actress Huma Rojo (Marisa Paredes). She jumps into a taxi (intercut with shots from "All About Eve" of Bette Davis eluding an autograph hound), and Esteban runs after her and is struck dead in the street. That sets up the story, as Manuela journeys to Barcelona to inform Esteban's father of the son's death.

There is irony as the film folds back on itself, because its opening scenes show Manuela, now a transplant coordinator but once an actress, performing in a video intended to promote organ transplants. In the film, grieving relatives are asked to allow the organs of their loved ones to be used; later Manuela plays the same scene for real, as she's asked to donate her own son's heart.

The Barcelona scenes reflect Almodovar's long-standing interest in characters who cross the gender divide. Esteban's father is now a transvestite prostitute. In a scene worthy of Fellini, we visit a field in Barcelona where cars circle a lineup of flamboyant hookers of all sexes, and where Manuela, seeking her former lover, finds an old friend named Agrado (Antonia San Juan). The name means "agreeable," we're told, and Agrado is a person with endless troubles of her own who nevertheless enters every scene looking for the laugh. In one scene, she dresses in a Chanel knockoff and is asked if it is real. As a street hooker, she couldn't afford Chanel, but her answer is unexpected: "How could I buy a real Chanel with all the hunger in the world?" There are unexpected connections between the characters, even between Esteban's father and Sister Rosa (Penelope Cruz), a nun who works in a shelter for battered prostitutes. And new connections are forged. We meet the actress Huma Rojo once again, and her girlfriend and co-star Nina (Candela Pena): "She's hooked on junk and I'm hooked on her." When Nina flakes out, Manuela is actually able to understudy her role, having played it years ago. And Agrado finds a job as Huma's personal assistant. Meanwhile, the search goes on for the missing lover.

Manuela is the heroine of the film and its center, but Agrado is the source of life. There's an extraordinary scene in which she takes an empty stage against a hostile audience and tries to improvise a one-woman show around the story of her life. Finally she starts an inventory of the plastic surgeries that assisted her in the journey from male to female, describing the pain, procedure and cost of each, as if saying, "I've paid my dues to be who I am today. Have you?" Almodovar's earlier films sometimes seemed to be manipulating the characters as an exercise.

Here the plot does handstands in its eagerness to use coincidence, surprise and melodrama. But the characters have a weight and reality, as if Almodovar has finally taken pity on them--has seen that although their plights may seem ludicrous, they're real enough to hurt. These are people who stand outside conventional life and its rules, and yet affirm them. Families are where you find them and how you make them, and home, it's said, is the place where, if you have to go there, they have to take you in.

ANEXO E – crítica de Amanda Pontes para *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 F – crítica de Jonathan Holland para a *Variety*

Women on the edge of a nervous breakdown are at the heart of Pedro Almodovar's 13th outing, "All About My Mother," an emotionally satisfying and brilliantly played take on the ups and (mostly) downs of a group of less-than-typical female friends. Subject and style are distinctively the helmer's own, with credits starkly declaring "a film by Almodovar." But the energetic kitsch of his early work has now largely given way to thought-provoking melodrama (dubbed "Almodrama" by local crit) and a profound empathy with offbeat characters who were once little more than vehicles for comedy. In Spain, where the film opens today, the helmer's rep and a major pre-release marketing drive will ensure that "Mother" brings home the B.O. baby. International prospects also look good; pic has pre-sold to most major territories, including the U.S., and plays in competition in Cannes next month.

In the hands of a less skilled ensemble, pic's stormy emotional climate would seem excessive. Almodovar vet Cecilia Roth plays Manuela, a nurse and single mother in her late 30s who raised Esteban (Eloy Azorin) after coming to Madrid from Barcelona 18 years before.

Early scenes develop the relationship between the two and emphasize Manuela's emotional dependence on her son. Esteban, a Truman Capote fan and would-be novelist, is writing a story about his mother for a competition. After a theater visit to see "A Streetcar Named Desire," he runs into the street to get the autograph of actress Huma Rojo (Marisa Paredes), and is killed by a passing car as Manuela looks on.

Wanting to get back in touch with Esteban's father (Toni Canto) — another Esteban who, in the interim, has become a transvestite called Lola, La Pionera — Manuela returns to Barcelona. She stops off in a slum district, where she sees an old friend, goodhearted transsexual La Agrado (rubber-faced Antonia San Juan) being beaten up. When she goes in search of work, Manuela meets Huma Rojo, who's playing Blanche in "Streetcar"; Huma's junkie g.f., Nina (Candela Pena); innocent do-gooder nun Sister Rosa (Penelope Cruz); and her hysterical, uncomprehending mother (Rosa Maria Sarda). All the women have some emotional burden to bear.

The emotional tone is predominantly dark and confrontational, with death, pain and disease always just around the corner. But thanks to a sweetly paced and genuinely witty script, pic doesn't become depressing as it focuses on the characters' stoic resilience and good humor. Roth binds it all together with a nice perf as a woman with powerful maternal instincts locked into a permanent struggle against grief: Eventually, she realizes that friendship can provide satisfying emotional rewards.

The film is studded with cultural refs that place it within the tradition of '50s melodrama — one scene has Manuela and Esteban discussing "All About Eve," and the Tennessee Williams parallels are played for all they're worth — but its self-conscious elements are subtly interwoven into the narrative and never threaten to lower the emotional temperature.

The same cannot be said about the visuals. It all looks terrific — buffs of the helmer's pop aesthetic will not be disappointed — but the crisp, glossy reds and blues are juxtaposed in sharp contrasts that occasionally distract from the action. Almodovar cannot resist finding the visual poetry in a scene — but when, for example, the scene is a Barcelona slum at night, authenticity is sacrificed. Similarly, the stylized beauty of the sets works against the movie's evident desire to ring true emotionally.

Detailed lensing is occasionally high-risk arty. Sometimes it works, as when we see Esteban's death from his point of view, and sometimes not, as when we see him writing from the pen-nib's perspective. Time shifts, too, are awkwardly handled.

Dialogue is typically sharp-eared and more upbeat than of late. Perfs are superb across the board; in a difficult role, the little-known San Juan successfully provides the comic relief

virtually single-handed. Almodovar uses Cruz as much for her aura of fragility as for her beauty. Paredes — who starred in the director’s “The Flower of My Secret” (1995) in a similar role as the troubled older woman — also stands out. Bebop-influenced score by Alberto Iglesias provides a cool aural counterpoint to the emotional extremes, and the film’s credit-titles homage to the artwork of the Blue Note jazz label is a joy.

ANEXO G – 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 H – crítica de James Berardinelli para *ReelViews*

The Pedro Almodovar of the late 1990s is not the same director who once engaged audiences with his kinky and offbeat views of sex and relationships. This new, kinder, gentler Almodovar is more concerned about conventional film elements like plot and character, and less determined to shock his viewers. The characteristics that once defined Almodovar films have become background aspects - still present, but not thrown into bas-relief. *All About My Mother* is the third consecutive movie in which Almodovar has applied this moderated style, proving even to doubters that the filmmaker has matured. After fumbling a little in *The Flower of My Secret*, Almodovar came back strong in 1997 with *Live Flesh*. His latest, *All About My Mother*, was the hit of the 1999 Cannes Film Festival, where everyone except the jury thought it should have won the Palme D'Or. It proves to be Almodovar's most accomplished picture to date.

The difference between sensitive, emotionally true melodramas and manipulative tear-jerkers is not hard to define. It all comes down to two basic characteristics: believable characters and an intelligent script. Tripe like *Stepmom* and *Patch Adams* lack a measure of both. Powerful movies like *All About My Mother* possess those qualities in abundance. The storyline here is fresh and effectively paced, features a strongly realized protagonist, and traverses a few unexpected paths. Consequently, watching this film is a wholly satisfying experience.

The film opens in Madrid, where Esteban (Eloy Azorín) is about to celebrate his 17th birthday. On the cusp of adulthood, Esteban is blossoming into an accomplished writer, and he jots down in his journal that he wishes his mother, Manuela (Cecilia Roth), would tell him the story of his father, whom he has never met. After Esteban makes his feelings known to her, Manuela promises to tell him, but tragedy strikes before she has an opportunity. While running after a taxi to get the autograph of a star he admires, Esteban is struck and killed by a car. A grieving Manuela then decides to travel from Madrid to Barcelona, where Esteban was conceived, to find her ex-husband and inform him that the son he never knew about is dead.

Arriving in Barcelona, Manuela runs into her old friend, Agrado (Antonia San Juan), a transvestite prostitute, who informs her that her former husband, who goes by the name of Lola,

has vanished. Together, Manuela and Agrado visit Rosa (Penelope Cruz), the young nun who last saw Lola. However, although Rosa does not know Lola's current location, she is anxious to find him - while shepherding him through a drug detox program, Rosa became sexually involved with Lola, and she now carries his child. Meanwhile, Manuela takes time out of her schedule to visit a theater where a version of Tennessee Williams play "A Streetcar Named Desire" is being produced, and, while there, she meets Huma Rojo (Marisa Paredes), the actress whose autograph Esteban was pursuing when he was killed.

As the title implies, *All About My Mother* is about mothers and their relationships with their natural or surrogate children. It's also about the other roles that women occupy when they're not caring for their sons and daughters. There are no significant male characters in the film. Esteban dies early and Agardo, while born a male (and still possessing male genitalia), thinks and behaves like a woman. The absence of men allows Almodovar to explore interpersonal interaction without being concerned about testosterone interference. This results in a thoughtful and emotionally rich tapestry.

During the course of *All About My Mother*, Manuela is a mother three times over - first to her biological child, Esteban, then to Rosa, whom she takes into her home, and finally to a baby who comes into her custody. Unlike the other characters in this film, she does not hide behind a facade - she is a capable actress, but chooses not to pursue the profession. Instead, she decides to expend her time and effort caring for others. And Manuela is not the only mother in the film. Huma is a mother-figure to her much younger lover, Nina (Candela Peña), and Rosa is expecting a baby. All these women have nurturing sides and instincts, but none are as committed as Manuela. She is not actively looking to replace Esteban, but she finds a way to fill the void that his death has left.

On the surface, it might seem that Almodovar has dug into his usual rogues' gallery for some of *All About My Mother's* characters. After all, the film features a pregnant nun and a pair of half-men/half-women. However, instead of accentuating the bizarre characteristics of these individuals, Almodover concentrates on their humanity. They are not developed as caricatures; they are brought to life as people worth sympathizing with. Every relationship in this film, regardless of who the participants are, is built with care and consideration.

For his principals, the director has mined the best of Spain's talent. Penelope Cruz and Marisa Paredes, both veterans of Almodovar's past work, breathe life into their characters. Cruz, as usual, is extremely likable, and Paredes brings a mixture of toughness and world weariness to the part of Huma. There's a particularly poignant scene in which she recognizes that she may be successful, but that, after you've had success for a while, you no longer notice it. However,

the centerpiece of *All About My Mother* is Cecilia Roth. Almodovar has used her several times before, but never has she been as vibrant as she is here.

From a visual standpoint, the film bears the director's trademark of bright colors arranged in interesting patterns. There are red dresses, yellow tabletops, orange shirts, etc. There are also a number of striking images, including that of a train racing through a tunnel and Manuela standing in front of a giant image of Huma's face. Thematically, Almodovar alludes to both "A Streetcar Named Desire" and *All About Eve* on multiple occasions. So, although *All About My Mother* can be viewed as an exquisitely constructed melodrama, for those who wish to dig deeper, there are other riches to uncover. For Almodovar, this picture represents the latest high point in a lively career. It is one of the best motion pictures that 1999 has to offer.

ANEXO I – 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 platéias entre 1999 e 2000, a co-produção 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, ambigüidade 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 pingote 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 J – crítica de Reinaldo Glioche para *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.