

## **Dialogismo, Personagem e Ressignificações: Leitura e Recepção Crítica de *Tudo Sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar**

*Dialogism, Character and Resignification: Reading Pedro Almodóvar's All  
About My Mother and it's Critical Reception*

*Dialogismo, Personaje y Resignificaciones: Análisis Fílmico y de la Crítica  
Cinematográfica de Todo Sobre Mi Madre, de Pedro Almodóvar*

*Marcelo de Lima<sup>1</sup>  
Luiz Antonio Mousinho<sup>2</sup>*

### **Resumo**

O presente artigo visa realizar uma análise fílmica de *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, estando atento principalmente à representação e à construção das personagens no longa. À luz dos conceitos de dialogismo e polifonia (BAKHTIN, 2006; 2010; 2011; STAM, 1992), percebemos como o filme constrói pontes dialógicas com outros sujeitos discursivos, como o gênero melodramático, e de que forma a recepção crítica jornalística percebe e trabalha essa relação. Compreender as trocas tensionais de sentidos que daí se desprendem resulta em uma leitura mais democrática e enriquecedora da obra, das personagens de Almodóvar e do cinema, que se configura como um meio relevante de produção de significados – que são constantemente repensados, revalorizados e ressignificados neste jogo entre vozes distintas.

**Palavras-chave:** Dialogismo. Pedro Almodóvar. Personagem. Recepção.

### **Abstract**

This paper aims to execute a film analysis of Pedro Almodóvar's *All about my mother* (1999), focusing on the processes of development and portrayal of characters within the movie. Using the concepts of dialogism and polyphony (BAKHTIN, 2006; 2010; 2011; STAM, 1992), we realize how *All about my mother* builds dialogical relations with other discursive subjects, like the melodramatic gender, and how the movie's critical reception assimilates and develops such relationship. To understand these tensional exchanges between discourses – which are constantly rethought, revalued and resignified – is essential to accomplish a more democratic and enlightening reading of the characters, the movie and cinema as a whole.

**Keywords:** Character. Dialogic literature. Pedro Almodóvar. Reception.

### **Resumen**

El presente artículo pretende realizar un análisis fílmico de la película *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar, estando atento principalmente a la representación y la construcción de los personajes en el largometraje. Utilizando los conceptos de dialogismo y polifonía (BAKHTIN, 2006; 2010; 2011; STAM, 1992), percibimos cómo la película construye puentes dialógicos con otros

---

<sup>1</sup> Doutorando na Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil. e-mail: marcelo\_lf02@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutor na Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil. e-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

sujetos discursivos, como el género melodramático, y de qué forma la recepción crítica periodística percibe y trabaja esa relación. Comprender los cambios tensales de sentidos que de ahí se desprenden resulta en una lectura más democrática y enriquecedora de la obra, de los personajes de Almodóvar y del cine, que se configura como un medio relevante de producción de significados - que son constantemente repensados, revalorizados y resignificados en este juego entre voces distintas.

**Palabras clave:** Personaje. Dialogismo. Pedro Almodóvar. Recepción crítica.

## 1 INTRODUÇÃO

O diretor espanhol Pedro Almodóvar tornou-se conhecido no cenário cinematográfico internacional pelo filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988). História de uma mulher devastada após ser deixada pelo amante, *Mulheres* foi aclamado pela crítica. No filme, estabelecem-se claramente as características que mais tarde seriam símbolos do cinema de Almodóvar, como o uso de cores fortes, as personagens femininas resilientes e alusão ao gênero melodrama. Desde então, filmes como *De salto alto* (1991), *A flor do meu segredo* (1995), *Fale com ela* (2002) e *Volver* (2006) tornaram-se obras emblemáticas do espanhol. Entretanto, o trabalho do diretor que recebeu mais atenção do público e da crítica foi *Tudo sobre minha mãe* (1999).

O longa narra a história de uma enfermeira, Manuela (Cecília Roth), que perde o filho em um acidente de carro e sai à procura do pai ausente Cantó), para dar a notícia. Em seu caminho, ela encontra pessoas que fizeram parte de seu passado, como a transexual Agrado (Antonia San Juan), antiga amiga de Lola; e conhece Rosa (Penélope Cruz), uma moça que teve relações com Lola e contraiu o vírus HIV.

A intenção do presente artigo é analisar a representação das personagens no filme, observando, através da especiação inicial da obra, aspectos como as relações dialógicas presentes na sua construção e as implicações do gênero melodramático em tais questões, enquanto elemento que permeia continuamente a narrativa; e analisando, concomitantemente, a recepção crítica jornalística do filme. Que olhares a obra constrói sobre suas personagens e como a crítica apreende essa representação?; de que forma a figura da mulher é representada na obra?; o que resiste da forma clássica da personagem no melodrama?; o que ganhou novo significado nessa relação dialógica entre obra e gênero, e como essa ressignificação implica em uma recepção crítica distinta?

Na tentativa de esclarecer essas questões, investiremos, portanto, na análise de aspectos da narrativa cinematográfica – mais especificamente as personagens e o gênero melodramático – e da recepção crítica jornalística de *Tudo sobre minha mãe*. Assim,

observamos sete críticas para nosso estudo: uma da revista especializada *Contracampo*, do jornalista e crítico de cinema Ruy Gardnier; 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 três textos dos portais jornalísticos de cinema e cultura *Cineplayers*, escrito pelo editor de cinema Rodrigo Cunha; *ReelViews*, do escritor e crítico James Berardinelli; e *Cine repórter*, escrito pelo professor, pesquisador e jornalista Rodrigo Carreiro. As críticas foram selecionadas de forma a se contemplar textos nacionais, considerando a relevância do “debate crítico no Brasil como um campo discursivo instituído na esfera pública por uma série de agentes (cineastas, críticos, acadêmicos, jornalistas etc.)” (MASCARELLO, 2006, p. 145); e textos internacionais de grande circulação na internet.

A crítica cinematográfica jornalística pode ser considerada um gênero textual com características próprias. José Luiz Braga (2006, p. 209) destaca que esse tipo de produção “comporta características básicas em torno das quais as produções específicas variam em maior ou menor grau”. A crítica ocupa, além disso, uma posição peculiar no sistema de resposta social<sup>3</sup>, na medida em que situa-se num meio termo entre o polo da produção e o polo da recepção: como por si mesma já é uma *forma de resposta* ao filme, ajuda na construção do debate social em torno dele com um *feedback* direto; ao mesmo tempo, fornece as bases para uma outra resposta, a do leitor da crítica, que a usa, com maior ou menor intensidade, como subsídio para formulação de suas próprias opiniões, reflexões e interpretações. Em *A imagem e a sua interpretação*, Martine Joly (2002, p. 12) trata da questão ao se voltar para esses textos que acompanham as obras audiovisuais e que “ao mesmo tempo que nos falam das obras preparam sutilmente a sua recepção, estabelecendo estratos sedimentares como substrato da nossa própria abordagem futura dessas obras”.

Entendemos que crítica, filme e teoria coexistem, assim, em uma *relação dialógica* (BAKHTIN, 2010), que pressupõe uma permuta em que uma fala (da obra, dos críticos, do gênero) age sobre as outras, modificando-as e atribuindo-lhes novos significados. Constitui-se, assim, um tripé de produção de sentido e transmissão de informações, em que cada sujeito

---

<sup>3</sup> Elaborado por Braga, o sistema de resposta social rompe com a dicotomia produção/recepção e considera que os produtos culturais são inseridos em uma cadeia dialógica, sendo continuamente repensados e retrabalhados, influenciando os meios de produção e a maneira como outros produtos são recebidos: eles “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 sistema de circulação interacional é essa movimentação social dos sentidos e dos estímulos produzidos inicialmente pela mídia” (2006, p. 28).

falante pressupõe uma “ativa compreensão responsiva [do outro], que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores” (BAKHTIN, 2011, p. 279).

Como afirma Robert Stam, o conceito de dialogismo

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, p. 34).

Crítica e filme, assim, produzem sentidos a partir dessa relação tensional, questionando e ressignificando a si mesmos enquanto interlocutores neste jogo dialógico.

## 2 O MELODRAMA CLÁSSICO

Para compreender as relações entre *Tudo sobre minha mãe*, as representações das personagens e o melodrama, é preciso conhecer, ao menos em termos gerais, a história e as características que distinguem a forma mais clássica do gênero. Estudiosos do melodrama como Jean-Marie Thomasseau (2005) e Peter Brooks (1995) situam a sua origem 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). [...] Ele surge em um mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética foram violentamente questionados – mas onde a propagação da verdade e da ética, sua instauração na vida cotidiana, é de uma preocupação diária, imediata, política (BROOKS, 1995, p. 14-15)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: “the origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. [...] The moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch). [...] It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question, yet

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 todas as camadas da população” (2005, p. 14).

Brooks (1995, p. 11-12) delinea em traços gerais as principais características da produção melodramática:

forte sentimentalismo; polarização e esquematização moral; situações, ações e sensações extremas; presença de um vilão evidente; perseguição do bem e recompensa final à virtude; expressionismo extravagante; tramas obscuras, suspense, presença de peripécias de tirar o fôlego<sup>5</sup>.

O sentimentalismo é presente na figura de uma vítima perseguida, geralmente mulher, que é pura, casta e passiva, jogada às maquinações do Mal e que sofre por toda a história até o seu final redentor.

A narrativa melodramática frequentemente utiliza a coincidência para reforçar tal imagem: “a realidade é sempre uma maquinação, uma verdadeira trama que liga todos os fatos em uma constante armadilha”<sup>6</sup> (BROOKS, 1995, p. 145). A vida estaria, assim, submetida ao poder do Destino, da Providência – e é essa força sobrenatural que vem em prol da mulher injustiçada, no momento mesmo em que tudo já parecia perdido. Em oposição maniqueísta à protagonista perseguida há a figura do vilão, que é deliberadamente má, ardilosa e inescrupulosa, “a ativa negação [da pureza]” que “traí e desfaz a ordem moral”<sup>7</sup> (BROOKS, 1995, p. 33).

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 mulheres protagonistas, vítimas, ingênuas e virtuosas, em geral encarnam

---

where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern.

<sup>5</sup> Tradução nossa: “the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety”.

<sup>6</sup> Tradução nossa: “reality is always a machination, a true plot linking everything in a running noose”.

<sup>7</sup> Tradução nossa: “opposed to virtue and innocence stands the active, concerted denial [...] he betrays and undoes the moral order”.

“a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade [...] juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência” (THOMASSEAU, 2005, p. 48). É importante ressaltar como o melodrama (como qualquer outra manifestação artística, mas talvez aqui seus meios e motivações sejam mais claros), em sua forma mais clássica, representa determinada visão política de mundo, incorpora um certo código moral, apontando comportamentos desejáveis que deveriam ser seguidos nos âmbitos social e individual?

Em Almodóvar, a relação com o melodrama se dá de maneira dialógica, complexa e transgressora, seguindo uma tendência de rompimento com as leis mais clássicas e fundamentais do gênero; filme e gênero são, aqui, encarados como enunciados que se relacionam “pela comunhão da esfera da comunicação (...). Cada enunciado refuta, confirma complementa e depende dos outros” (BAKHTIN, 1988, apud STAM, 1992, p. 73). O próprio diretor já comentou sobre como reconfigura as facetas do gênero ao declarar que “não respeito as regras do melodrama” (STRAUSS, 2008, p. 226).

### **3 DESEJO, TRANSGRESSÃO E LÁGRIMAS: O MELODRAMA ALMODOVARIANO**

*Tudo sobre minha mãe* apresenta uma releitura da forma clássica do gênero melodrama, apesar de utilizar instrumentos narrativos que lhe são intrínsecos. Os críticos que analisamos destacaram positivamente a utilização desses instrumentos, ainda que, em sua maioria, não delineassem as principais marcas do gênero; Rodrigo Carreiro, por exemplo, afirma que “Almodóvar faz um melodrama de altíssima qualidade” (2005); Berardinelli avalia que o diretor produziu “um melodrama primorosamente construído” (1999).

Um dos críticos que se aprofundou nas discussões sobre o gênero, construindo um contexto histórico do melodrama, foi Paulo Camargo (2013), 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.

É interessante como os pontos apontados pelo trecho, colocados de forma a serem facilmente compreendidos pelos leitores, vão ao encontro das características do melodrama que já discutimos: o sentimentalismo e sua linguagem exacerbada.

Verificamos, ainda, que o menosprezo a que Camargo se refere está presente, mais implícita ou claramente, em textos de outros críticos, revelando certa “uniformidade dos sentidos depreendidos” (BARRETO, 2005, p. 150) por parte das críticas jornalísticas. Em concordância com o jornalista da *Gazeta*, o gênero melodramático “sofreu” com os ataques e o desdém da crítica desde o seu surgimento no teatro francês até o cinema atual (OROZ, 1999). 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 em relação ao gênero: o melodrama, a não ser que possua algo a mais que o distinga de sua fórmula original, é produto menor.

No caso de *Tudo sobre minha mãe*, a recepção crítica foi positiva, com o viés melodramático do filme sendo classificado como “de qualidade”. A nosso ver, isso se deve ao fato de Almodóvar transgredir, em seus filmes, as regras básicas do melodrama clássico – principalmente no tratamento que o diretor reserva às personagens femininas –, que podem ser vistas com mais clareza nos filmes de Douglas Sirk, por exemplo. Ismail Xavier, ao tratar da presença de elementos melodramáticos na obra de Rainer Fassbinder, declara (2003, p. 87) 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.

Creemos que tal afirmação cabe ao cinema de Almodóvar, que, como Fassbinder, ultrapassa os códigos mais perceptíveis do gênero sem, contudo, negar a sua essência (Sirk incluso; mesmo seus filmes sendo menos ‘radicais’ na ruptura com as características clássicas do gênero, eles não são tão inocentes e desprovidos das críticas que um olhar desatento poderia ignorar<sup>8</sup>).

O maniqueísmo clássico melodramático, para citar um exemplo, parece não estar presente no filme de Almodóvar: embora nossa afeição recaia sobre personagens como

---

<sup>8</sup> O artigo “O melodrama em Hollywood: representações de gênero e etnicidade no filme *Imitation of life* (1959)”, de Ana Filipa Maia, pode oferecer reflexões iniciais sobre o assunto.

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. O crítico James 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, por sua vez, 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. Reside, aqui, o conceito de *polifonia* de Bakhtin, que pressupõe a existência de discursos diversos no tecido dramático, uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2010, p. 29). As mulheres 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. Como afirma a filósofa Lucy Irigaray em seu livro *Je, tu, nous: towards a culture of difference*, ao tratar da necessidade de se reforçar a relação entre mãe e filha em sociedades patriarcais, tais vozes femininas precisam se reafirmar como indivíduos que possuem “seu próprio espaço externo, que as permite ir do interior para o exterior de si mesmas, para experienciar a si mesmas como sujeitos autônomos e livres”<sup>9</sup> (1993, p. 48).

No melodrama clássico, as mulheres são passivas ante o poder destruidor do vilão e do Destino – como não pensar na Lucy de *Palavras ao vento* (1956), 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.

---

<sup>9</sup> Tradução nossa: “(...) their own outer space, enabling them to go from the inside to the outside of themselves, to experience themselves as autonomous and free subjects”.



Desta forma, verificamos, em *Tudo sobre minha mãe*, a existência 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, p. 25). O autor acrescenta que, na paródia, “busca-se a fala recalçada do outro” (1995, p. 29). Bakhtin, ao tratar do fenômeno, destaca que

[na paródia,] 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, p. 212).

Palco de luta que revelam, assim, vozes que se contrastam, que revelam um conjunto de ideais distintos: a mulher no melodrama clássico aparece como uma figura impotente, ingênua, casta e dependente; em Almodóvar, esse signo do gênero é desconstruído para ceder lugar a uma figura feminina livre para explorar sua sexualidade, ativa no meio em que vive, independente; verifica-se, aqui, que “qualquer plano de criação, qualquer ideia, sentimento ou emoção deve *refratar-se* através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é impossível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração” (BAKHTIN, 2010, p. 225, grifo nosso).

#### **4 UMA ESSÊNCIA QUE PERDURA**

Apontar que Almodóvar quebra certas regras do melodrama com relação ao tratamento das personagens, 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 [*sic*]. Como se o diretor quisesse dizer que, apesar de ridículas, as emoções não são menos, e talvez até mais, reais” (2013).

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”<sup>10</sup> (BROOKS, 1995, p. 41).

É fato que, num primeiro momento, conhecemos uma Manuela hesitante em expressar suas emoções e segredos: ela reluta em contar ao filho a história de Lola e, mais tarde, evita falar sobre a morte de Esteban para Agrado e 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 (ALMODÓVAR, 1999).

Manuela tem em seu rosto uma expressão de dor, e um *flashback* do ponto de vista de Huma mostrando Esteban tentando conseguir o autógrafo enfatiza o discurso da mãe, aproximando o espectador de sua dor e da culpa de Huma. A própria Huma, além disso, despeja sua frustração com a vida sobre Manuela logo na primeira vez em que se encontram.

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

defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 2006, p. 115).

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

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: “emotions are given a full acting-out, a full representation before our eyes. [...] They proffer to one another, and to us, a clear figuration of their souls, they name without embarrassment eternal verities”.

demonstrar, perseguir e satisfazer suas pulsões; Ruy Gardnier, da *Contracampo*, fala em um “desejo de uma agremiação que acolha o desejo” (1999) que perpassa os filmes do diretor.

Esse desejo é o que constitui 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” (ALMODÓVAR, 1999). 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!” (ALMODÓVAR, 1999). Como explica Brooks, no melodrama “o desejo clama sua linguagem em identificação completa com as condições [das personagens]”<sup>11</sup> (1995, p. 41).

O sentimentalismo exacerbado dá margem, ainda, às situações extremas e hiperbólicas características do gênero; já que, “sendo um vale de lágrimas, o melodrama não se importa muito com a unidade dramática. Os acontecimentos 'se abatem' sobre o sofredor” (2004, p. 85). O tempo de *Tudo sobre minha mãe* é frenético, como que onírico, e os acontecimentos se sucedem sem grandes pausas e preparações: 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”<sup>12</sup> (BROOKS, 1995, p. 126). O frequente uso de elipses<sup>13</sup> 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”<sup>14</sup> (BROOKS, 1995, p. 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

<sup>11</sup> Tradução nossa: “desire cries aloud its language in identification with full states of being”.

<sup>12</sup> Tradução nossa: “elaborates beyond the ordinary, irrealizes its material”.

<sup>13</sup> ‘Pulos’ temporais da narrativa, “constitui toda forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados” (REIS & LOPES, 1988, p. 242-243). Em *Tudo sobre minha mãe* vemos, por exemplo, momentos em que a história pula por semanas ou meses.

<sup>14</sup> Tradução nossa: “coincidence is fate”.

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”<sup>15</sup> (1995, p. 29-30). Em nossa leitura, o ‘espaço de inocência’ de Manuela é representado pelo apartamento no qual ela vive com o filho. Antes da morte de Esteban, só vemos o 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-me a metade” (ALMODÓVAR, 1999). 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”<sup>16</sup> (BROOKS, 1995, p. 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, como visto na Figura 1.

**Figura 1:** apartamento de Manuela vazio assim que ela chega a Barcelona



**Fonte:** Reprodução/El Deseo

<sup>15</sup> Tradução nossa: “the setting of the enclosed garden, the space of innocence, surrounded by walls [...]. The violation and spoliation of the space of innocence stands as a recurrent representation”.

<sup>16</sup> Tradução nossa: “expulsed from its natural terrain, its identity put into question through deceiving signs, it must wander afflicted until it can find and establish the true signs in proof of its nature”.

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. E, já 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, na Figura 2.

**Figura 2:** Manuela reencontra seu estado natural – o apartamento está completamente cheio, reconfigurado e colorido. Seu ‘espaço de inocência’ é reconstruído



**Fonte:** Reprodução/El Deseo

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, representativos – como assinala Stam ao tratar dos processos de carnavalização e suas inversões no sentido de afirmação da alegria e da vida que triunfa sobre a morte – de “uma vitória sobre o medo que torna comicamente grotesco tudo o que aterroriza” (1992, p. 44).

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 inicial de sua história, fugindo com um filho ainda bebê para consolidar sua nova família. A crítica de Roger Ebert 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 dedica. Nos diz que, sob certa ótica, nossas vidas importam”<sup>17</sup> (BROOKS, 1995, p. IX).

## 5 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, citando a “esfera da naturalidade” dos diversos aspectos do feminino.

É preciso, entretanto, 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 ideologia. Segundo o autor (1997, p. 62), a ideologia torna “suas crenças naturais e autoevidentes – fazendo-as identificar de tal modo com o ‘senso comum’ de uma sociedade que ninguém sequer imaginaria como poderiam chegar a ser diferentes”. Para Eagleton, 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, p. 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, p. 176). Sabemos que o cinema de Almodóvar diverge de tal cenário, questionando naturalizações e comportamentos cristalizados; dando voz aos comportamentos divergentes; celebrando o desejo, essa força ainda tão demonizada pelo moralismo imperante que nos cerca.

De volta a Gardnier, o crítico (1999) - em um trecho que extrapola os limites da película, “tentando estabelecer conexões entre o conteúdo do filme e a realidade exterior a

---

<sup>17</sup> Tradução nossa: “the ordinary may be the place for the instauration of significance. It tells us that in the right mirror, with the right degree of convexity, our lives matter”.

ele” (BARRETO, 2005, p. 149) - avalia que “*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”.

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, em que há “o reconhecimento do outro, do que me é externo (...). A diferença entre o ‘eu’ e o outro é, assim, continuamente negociada”<sup>18</sup> (IRIGARAY, 1993, p. 41). 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 demonstrar 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); em parte, isso se deve ao fato de que as personagens cinematográficas, em geral, “escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade” (SALES GOMES, 2002, p. 112). Mas cremos que, também, a indeterminação interior de ambas se deve a uma necessidade narrativa, por elas não se encaixarem nessa moral feminina do filme.

O filme, assim, redimensiona a questão entre personagens e moralidade, colocando o papel do vilão sob uma ótica menos ingênua e cristalizada em comparação com o melodrama clássico.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo que foi exposto 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 as personagens, a narrativa fílmica e o gênero é de diálogo, na concepção bakhtiniana do termo. Juan Cueto, do *El país*, fala em transgressão: “trata-se

---

<sup>18</sup> Tradução nossa: “(...) a recognition of the other, of the non-self (...). The difference between the “self” and the other is, so to speak, continuously negotiated”.

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 dissonâncias 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, p. 87). O melodrama de *Tudo sobre minha mãe*, portanto, determina uma nova visão política do gênero; edifica-se sobre a base construída pelos clássicos do teatro francês, atualizando-a 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. 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.

Os textos críticos, como vimos, adquirem voz ativa na conversa social que é gerada a partir da obra; torna-se essencial, portanto, uma maior proliferação de estudos acerca dos discursos produzidos pela recepção crítica, jornalística ou não. Verificamos certa limitação de sentidos produzidos, uma homogeneidade de significados comum a quase todos os textos críticos. Duas das críticas, entretanto, apresentaram um maior grau de profundidade analítica: a de Paulo Camargo, que delineia um panorama sobre o gênero melodramático e o relaciona com o filme de Almodóvar; e a de Ruy Gardnier, que expande os sentidos da obra para além dela mesma, em conformidade com a afirmação de Antonio Candido (1980, p. 5-6) de que devemos encarar a obra de ficção como um texto que funde “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”. Seria interessante perceber esse nível de aprofundamento teórico nos demais textos que estudamos – as peças de Camargo e Gardnier mostram-nos 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.

É imperativo ressaltar, entretanto, a natureza e as condições de produção da crítica jornalística cinematográfica: os críticos produzem, na maior parte das vezes, em escala industrial, sob a pressão de jornais, revistas e portais. Como afirma Joly, “o discurso que se tem sobre um filme é necessariamente um discurso da recordação [...]. Trata-se de um discurso necessariamente afastado no tempo, sobre um objeto necessariamente ausente, doravante invisível, inaudível, inverificável” (2002, p. 32). O crítico, que geralmente assiste ao filme que deve resenhar uma única vez, se defronta com uma série de fatores e imposições inerentes ao gênero que podem abalizar sua interpretação da obra no texto. Quaisquer considerações realizadas sobre a crítica devem, portanto, levar em conta tais condições.

Por fim, resta-nos dizer que no discurso audiovisual, no texto crítico, no gênero melodramático: existe, entrelaçada nos enunciados desses atores, uma rica camada de reflexões, releituras, interpretações e influências que fizeram agir sua força ao longo dos anos: tal camada “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências; mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (BAKHTIN, 2010, p. XXIX). Estudar essas interações no âmbito cultural – no cinema ou na literatura – e os significados por elas produzidos significa perceber o modo como as informações circulam e são continuamente ressignificadas na sociedade, gerando vozes além delas próprias e estimulando a produção de conhecimento.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/25odKss>. Acesso em: 14 dez. 2017.

BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/20H9AW5>. Acesso em: 25 mar. 2018.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

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

BERARDINELLI, J. All about my mother: a movie review by James Berardinelli. **ReelViewss**, [S.l.], 1999. Disponível em: <http://www.reelviews.net/reelviews/all-about-my-mother>. Acesso em: 15 fev. 2018.

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

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

CAMARGO, P. Genialmente melodramático. **Gazeta do Povo**, 16 ago. 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2A8K5GM>. Acesso em: 13 abr. 2018.

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

CANNITO, N; SARAIVA, L. **Manual de roteiro**: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad, 2004.

CARREIRO, R. Tudo sobre minha mãe. **Cine Repórter**, 04 jan. 2005. Disponível em: <http://bit.ly/2zYZTeF>. Acesso em: 15 abr. 2018.

CUETO, J. Tudo sobre minha mãe. **El País**, 04 dez. 2004. Disponível em: <http://bit.ly/25klet7>. Acesso em: 12 fev. 2018.

CUNHA, R. Tudo sobre minha mãe. **Cineplayers**, 03 fev. 2005. Disponível em: <http://bit.ly/2yn4Wcw>. Acesso em: 4 jan. 2018.

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

EBERT, R. All About My Mother. **Chicago Sun Times**, 22 dez. 1999. Disponível em: <http://bit.ly/2zbO1J9>. Acesso em: 14 dez. 2017.

GARDNIER, R. Tudo sobre minha mãe. **Contracampo**, 1999. Disponível em: <http://bit.ly/2gSCI3w>. Acesso em: 2 dez. 2017.

IRIGARAY, I. **Je, tu, nous**: toward a culture of difference. Nova Iorque: Routledge, 1993.

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

LEVY, E. Women on the verge of nervous breakdown (1988): almodovar's first masterpiece. **Emanuel Levy: Cinema 24/7**, 23 fev. 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2zp1LRe>. Acesso em: 9 jan. 2018.

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. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 74-99.

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

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

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

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.

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

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

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1999. 104 min. Cópia digital.

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