

O cinema enquanto locus dialógico: Ressignificações entre *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A malvada* (1950)

Cinema as a dialogic locus: Resignifications between *All about my mother* (1999) and *All about Eve* (1950)

*Marcelo de Lima*¹, *Luiz Antonio Mousinho*²

1 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido. E-mail: marcelo_lf02@hotmail.com.

2 Professor Associado IV do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da UFPB. Desenvolve pesquisa junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (PQ) sobre análise e recepção de ficção audiovisual. Coordena o Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com.

Resumo

Utilizando principalmente o conceito de dialogismo, aplicado ao estudo de narrativas cinematográficas (BAKHTIN, 2003; STAM, 1992), procuramos verificar as relações dialógicas construídas nos filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e *A malvada* (1950), de Joseph Mankiewicz. Consideramos que as obras são detentoras de discursos socialmente localizados e que traduzem intenções ideológicas específicas, revelando as conexões existentes entre ficção e sociedade. Nosso interesse recai, portanto, sobre a forma como esse diálogo é constituído entre os textos fílmicos e como ele serve à ressignificação e recontextualização de temas e significados – como, por exemplo, a representação da mulher e da feminilidade –, deixando claro o papel do cinema enquanto produtor de vozes dissonantes, contraditórias e representativas de determinados contextos históricos e posições sociais.

Palavras-chave

Dialogismo, análise fílmica, *Tudo sobre minha mãe*, *A Malvada*.

Abstract

In this study, we use the concept of dialogism, applied to the studies of film narratives (BAKHTIN, 2003; STAM, 1992), to verify the dialogical relations established by Pedro Almodóvar's *All about my mother* (1999) with Joseph Mankiewicz's *All about Eve* (1950). We understand that both movies follow different speeches that are socially localized and ideologically constructed, thus revealing the connections existing between fiction and society. Our interest lies, therefore, in the way such dialogue is built between the films and how it resignifies and recontextualizes themes and meanings – the representation of woman and femininity, for example –, laying bare the role of cinema as a producer of voices that are socially discordant, contradictory and representative of specific historical contexts and social positions.

Keywords

Dialogism, film analysis, *All about my mother*, *All about Eve*.

O termo “dialogismo” foi cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin em sua análise sobre o processo constitutivo da linguagem. Em termos gerais, se refere ao fato de que os discursos não existem (nem podem existir) de forma individual, isolada, imune a influências externas: eles são sempre coletivos, refletindo e refratando enunciados anteriores e fazendo exercer sua influência sobre os seguintes, constituindo-se como elos em uma cadeia de comunicação discursiva. Os diálogos que permeiam todas as relações sociais não são, conforme o autor, entidades apartadas do todo que se encontram em determinado ponto de troca discursiva; o próprio discurso e consciência são fenômenos socioculturais e fogem do mito da individualidade (BAKHTIN, 2003).

No presente trabalho, procuramos analisar as relações dialógicas existentes entre os filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e *A malvada* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, encarando o cinema como um espaço de produção de discursos social e historicamente contextualizados. Quando postos lado a lado, percebemos no filme de 1999 uma disposição na direção de um diálogo, no sentido literal. Bakhtin (2003) considera que os gêneros secundários, como os trabalhos artísticos e criativos, espelham o diálogo cotidiano, acrescentando-lhe camadas retóricas, tornando-o mais complexo, trabalhando-o deliberadamente de forma a exprimir uma ideia e chegar a determinado fim.

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

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

A linguagem é, dessa forma, um sistema em constante mutação, e as línguas “transformam-se constantemente sob a pressão do uso cotidiano” (STAM, 1992, p. 32). É essa característica que transfere à linguagem seu poder ideológico³, havendo entre linguagem e ideologia uma “relação de reciprocidade” (BAKHTIN, 2003, p. 264), de modo que através da linguagem se deixam ver relações de poder, de opressão, hierarquizações e segmentações. E é também por meio dela que tais dinâmicas sociais podem ser questionadas, problematizadas e subvertidas. Não é à toa que a palavra é considerada o *fenômeno ideológico por excelência*, como o autor demonstra em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006); assim ela se configura à medida que “é onipresente na vida social, seja sob a forma de *discurso interno*, seja como texto escrito” (STAM, 1992, p. 31, grifo nosso).

Segundo Bakhtin, o sistema fala-linguagem não se esgota no plano abstrato de formas linguísticas, mas se concretiza a partir da interação social entre o sujeito que fala e seu(s) destinatário(s). Os discursos externos – e aqui consideramos os verbais, textuais, audiovisuais etc. –, baseados em discursos internos que são ideológicos e sociais, não existem de forma isolada; eles *se relacionam de maneira dialógica com outros enunciados*. Pressupõe-se a existência da relação entre um *eu* e um *outro*: “o eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 1992, p. 17). Assim, o indivíduo é constituído dessa miríade de vozes que o precederam, com as quais ele convive e das quais não pode escapar – pois são elementos basilares da expressão do eu; vozes que são constantemente tensionadas, questionadas e modificadas através da minha relação com o outro:

A orientação dialógica, coparticipante, é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista. Somente sob uma orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro. (BAKHTIN, 2010, p. 73)

3 Para Bakhtin, a comunicação da vida cotidiana é espaço exemplar para a disseminação de pontos de vista, de argumentações – de ideologias. Diz o estudioso (2006, p. 27): “esse tipo de comunicação é extraordinariamente rico e importante. Por um lado, ele está diretamente vinculado aos processos de produção e, por outro lado, diz respeito às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas”.

Embora no início Bakhtin se referisse mais especificamente ao diálogo cotidiano e ao discurso literário ao desenvolver sua teoria de dialogismo, podemos enxergar o discurso fílmico, aqui foco principal de estudo, sob lentes dialógicas. Assim como a literatura, o cinema se enquadraria nos chamados gêneros secundários do discurso⁴, ou gêneros complexos, que “surtem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado [...] – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 263). A obra fílmica se configura como um conjunto de enunciados que mantêm relação dialógica com outros (filmes, livros, pinturas, etc.), e, ao mesmo tempo, *estabelece uma posição determinada em relação a outros discursos*; “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, constrói um mundo possível que mantêm relações complexas com o mundo real [...]. O filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2002, p. 56, grifo do autor).

Robert Stam alude a esse caráter essencialmente dialógico da produção cinematográfica, pois, longe de esgotar-se em si mesmo, o filme é seguidamente resignificado em inúmeros níveis e possibilidades:

Se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, [o conceito de dialogismo] referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta. (STAM, 1992, p. 34)

Tudo sobre minha mãe 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. No caminho, Lola reencontra amigas do passado, como a prostituta Agrado (Antonia San Juan),

4 Em complementaridade, os gêneros primários ou simples são enunciados vinculados à realidade concreta, como a réplica do diário cotidiano ou a carta privada (BAKHTIN, 2003).

envolve-se com a freira Rosa (Penélope Cruz) e encontra a mulher indiretamente responsável pela morte de seu filho, a atriz de teatro Huma Rojo (Marisa Paredes). Em *A malvada*, Margo Channing é uma conhecida atriz de longa carreira vivida por Bette Davis que recebe Eve Harrington (Anne Baxter), uma fã de seu trabalho, em seu camarim após uma apresentação. Mais tarde, Eve torna-se assistente de Margo, e aos poucos vai eclipsando a imagem da veterana como atriz de sucesso e tomando seu lugar na cena teatral e intelectual que as cerca, afastando a outra de seu pretendente, Bill (Gary Merrill), e do casal Lloyd Richards (Hugh Marlowe), roteirista de teatro, e Karen Richards (Celeste Holm), melhor amiga de Margo. *A malvada* é constantemente mencionado em *Tudo sobre minha mãe*: uma cena do filme é diretamente exibida e as personagens de Almodóvar parecem emular, em muitos aspectos, as de Mankiewicz. Além disso, há a questão do título: *Tudo sobre minha mãe* é claramente inspirado no título original de *A malvada*: *All about Eve*.

O objetivo deste trabalho é, assim, investigar esses pontos de encontro – mais que de encontro, verdadeiramente de *tensão* – à luz do dialogismo bakhtiniano e de conceitos como paródia e entonação, verificando significados – de concordância, discordância, aprofundamento, refutação – produzidos a partir e para além deles, compreendendo-os como instâncias dialógicas que influenciam no debate social produzido em torno de obras artísticas e que vão além de referências despreziosas ou meramente condecorativas.

Tudo sobre títulos

O primeiro indício explícito de contato entre as duas obras é perceptível já a partir do título do filme de Almodóvar – *Todo sobre mi madre* (*Tudo sobre minha mãe*), uma aparente estilização⁵ do título original *All about Eve* (*Tudo sobre Eve*, em tradução livre). No filme de Mankiewicz, o título alude ao gradual desvelamento da personagem principal, que passa de uma tola admiradora a uma

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

malévola e manipuladora atriz sedenta por sucesso. *Tudo sobre minha mãe*, por sua vez, encabeça tanto o filme de Almodóvar quanto a história que Esteban, na narrativa, está escrevendo sobre Manuela.

É interessante perceber como a conexão dialógica estabelecida a partir dos títulos, embora possa parecer inócua, revela as orientações narrativas distintas de ambas as obras. Em *A malvada*, o título original implica um movimento de desmascaramento de uma verdade pérfida que estava inicialmente oculta por uma cortina de candura. Tal interpretação é reforçada logo no início do filme, quando Eve é chamada ao palco para receber o Prêmio Sarah Sibbons de melhor atriz. Ouve-se, em *voz over*, as considerações do crítico Addison DeWitt ao comentar os eventos da premiação: “nenhum brilho incandesceu tanto os olhos quanto Eve Harrington. Eve [...], mas mais de Eve mais tarde. Tudo sobre Eve, na verdade” (A MALVADA, 1950). Enquanto o crítico fala, a câmera enfoca o troféu recebido pela jovem. Desde o princípio, a personagem é desassociada da imagem desinteressada e subserviente com a qual inicialmente se apresenta, e *Tudo sobre Eva* representa esse movimento previamente definido em direção à descoberta de sua verdadeira e asquerosa personalidade.

Em Almodóvar, *Tudo sobre minha mãe* é o título que Esteban coloca no projeto que está fazendo sobre sua mãe, Manuela, que reúne gravações sobre seu trabalho, anotações sobre seu passado etc. Embora tal história estivesse inevitavelmente fadada à rigidez e ao caráter definitivo e imutável do passado (ainda que considerando as influências do presente sobre o projeto de Esteban), não é ela, enfim, que se configura como a narrativa do filme: com a morte do jovem, o projeto é esquecido, e *Tudo sobre minha mãe* se volta não para o passado, mas para o futuro de Manuela enquanto ela viaja a Barcelona para encontrar Lola e transmitir a notícia da morte do filho. Reside, aqui, a indefinição do ser que, destituído de sua própria vida (simbólica é a cena em que Manuela olha para o quarto vazio do filho e, em *voz over*, ouve-se sua voz: “faltava-lhe a metade”), parte em rumo ao desconhecido. Se, em *A malvada*, o título (*All about Eve*) nos adianta a certeza da revelação desmoralizadora, no filme de Almodóvar ele aponta

para a incerteza e a imprecisão que caracterizam a existência humana. Não à toa, no filme, o letreiro anunciando o título aparece logo após o momento em que a câmera assume a posição da folha de papel sobre a qual Esteban escreve (Figura 1): é uma história metalinguística, de descoberta a cada nova palavra, incompleta e indefinida (não de forma literal, é claro), em que “a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*” (KRISTEVA, 2005, p. 71, grifo do autor).

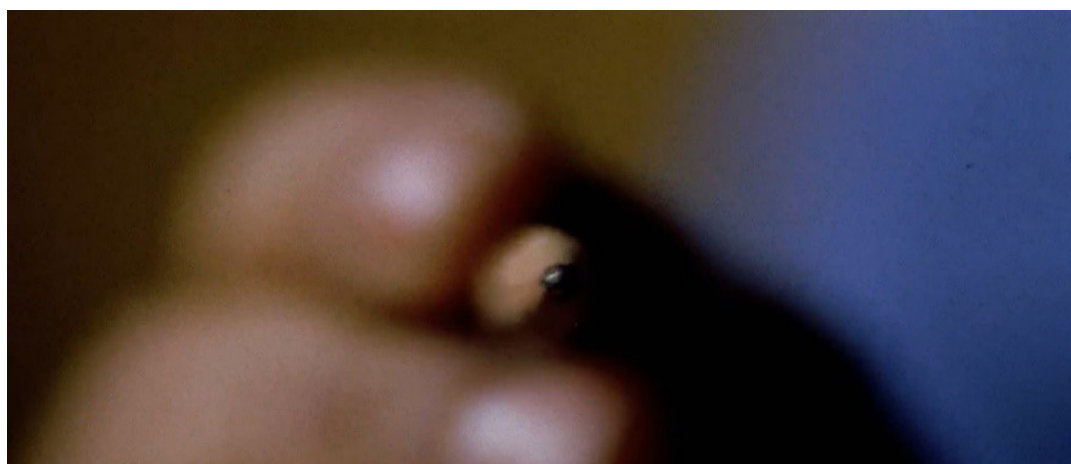


Figura 1: Esteban “escreve” o título do filme sobre a tela

Fonte: Tudo sobre minha mãe, 1999.

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

Bakhtin considerava a paródia um fenômeno dialógico; ela só pode ocorrer a partir da apropriação, e posteriormente inversão, do discurso do outro, em um movimento que “deve recriar a linguagem, parodiada como um

todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial *indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada*" (BAKHTIN, 2002, p. 161, grifo nosso). Na paródia, o discurso do outro deve estar claro e bem estabelecido, para que possa ocorrer o contraponto, a chacota, o antagonismo. Desde o título, portanto, Almodóvar estabelece as linhas que evidenciam a relação paródica entre seu filme e *A malvada*.

Essa inversão de significados é sentida também no momento em que Lola e Esteban se juntam para assistir ao filme *A malvada* na televisão. O filme de Mankiewicz é diretamente citado, e uma cena é exibida por completo. Trata-se dos instantes que precedem a entrada de Eve no camarote, a *hamartia* de Margo a convite da amiga da atriz, Karen. Na cena exibida em *Tudo sobre minha mãe*, Margo e Karen falam sobre fama e fãs:

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

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

KAREN: eles são seus fãs, seu público.

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

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

É interessante notar como o discurso de Margo sobre os fãs é incorporado no personagem de Esteban. O jovem assume o mesmo comportamento de Eve, que aguardava noite após noite a saída de Margo do teatro após as encenações da montagem de *Aged in wood*. Mas parece existir, aqui, uma apropriação paródica da personagem de Mankiewicz: se Margo considera os fãs seres menores, indignos do teatro, Esteban, ao contrário, insiste em sua busca pelo autógrafo tanto por

um interesse genuíno pela peça e pela atuação de Huma quanto pela importância de *Um bonde chamado desejo* tem na vida de sua mãe.

Tais questões refletem a acepção bakhtiniana de que o discurso fílmico (ou de qualquer outro meio artístico) emula o diálogo cotidiano, acrescentando-lhe camadas retóricas, tornando-o mais complexo, trabalhando-o deliberadamente de forma a exprimir uma ideia e a chegar a um determinado fim. Os filmes transmitem, como já mencionamos, determinados ideais, opiniões intrínsecas à narrativa, olhares distintos sobre a realidade mais ou menos determinados pelo contexto de produção no qual se inserem. Tais diferenças de aproximação, em *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe*, parecem ficar mais claras desde que um olhar mais cuidadoso seja posto sobre as obras.

Jogos entre personagens

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

A personagem de Manuela pode ser assim encarada. Inicialmente, sua trajetória combina aspectos de Eve e de Stella, de *Um bonde chamado desejo*. No que concerne a Eve, Manuela se aproxima de uma estrela do teatro (Huma/Margo) com motivações dúbias que são ocultadas em um primeiro momento: Manuela é levada pelo impulso provocado pela morte do filho, e Eve pelo desejo de promover sua carreira teatral. Ambas conseguem o posto de secretária junto às atrizes, conhecem as peças que estão sendo encenadas e acabam substituindo Margo e Huma em uma apresentação. Após Manuela revelar que conhece de cor as falas de *Um bonde chamado desejo*, Nina acusa: “Você é igual a Eve Harrington” (TUDO..., 1999).

Aqui, é importante abrir um parêntese para nos determos em certas considerações sobre as personagens numa obra de ficção. Tanto na literatura

quanto no cinema, a personagem é, na maioria dos casos, o elemento ficcional que externa o discurso de forma imediata e aparente, que produz para o leitor/expectador o sentido almejado pela obra; não é à toa que as “personagens, ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira” (ROSENFELD, 2002, p. 21).

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

Ora, a reprodução fílmica de ambas as personagens nos oferece pistas sobre esses valores de que fala Candido (análogos à concepção de que todo discurso é ideológico, de Bakhtin). Depois da morte do filho, Manuela é retratada diminuída, sozinha, como que amputada – vale retomar aqui a imagem vazia do quarto de Esteban ou a figura diminuta ante a grandiosidade trágica que Huma vai significar em sua vida. Ao chegar em Barcelona, encontramos seu novo apartamento vazio, bagunçado e sem vida, em oposição ao espaço que ela ocupava anteriormente com Esteban. A gritante diferença entre os dois locais, a nosso ver, mostra mais do que a leitura ordinária de alguém que acabou de mudar-se para uma nova casa e só pode aos poucos reconstruir o ambiente e a vida, o novo espaço, vazio, é reflexivo da interioridade de sua personagem, representação da sua perda, a dor tornada imagem. Esse isolamento inicial de Manuela vai sendo superado à medida que ela fortalece outros relacionamentos

para além do filho. No fim do filme, quando a mãe de Rosa vai visitar a filha que lá está hospedada, o local está completamente reconfigurado, mobiliado e preenchido.

A malvada apresenta uma trajetória inversa. No início do filme, Eve nos é apresentada como uma mulher solitária, viúva, vítima das circunstâncias. Mas, ao ganhar a confiança de Karen e Margo, a jovem é rapidamente admitida no seleto grupo de atores, roteiristas, diretores e produtores teatrais, eclipsando a outra funcionária de Margo, Birdie. A vertiginosa ascensão social da mulher e sua imediata aceitação no meio teatral é traduzida em cenas nas quais Eve aparece cercada de pessoas, comumente participantes do círculo íntimo de amigos de Margo. Paralelamente, a veterana é retratada cada vez mais isolada, destacada dos demais e decadente, enquanto a outra silenciosamente usurpa seu lugar no teatro e nos círculos sociais (Figura 2). A festa de aniversário de Bill é o ponto da queda definitiva da veterana, quando ela é retratada como a razão para o fracasso da celebração e como motivo de vergonha para os convidados.



Figura 2: Eve cerca-se dos antigos amigos de Margo enquanto a outra mulher é destacada dos demais

Fonte: *A Malvada*, 1950.

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

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

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

Margo Channing e Huma Rojo são, por sua vez, duas bem-sucedidas atrizes que, se alcançaram glória e riqueza em suas carreiras no teatro, passam por dificuldades e frustrações no que se refere ao amor. Enquanto Margo sente-se cada vez mais insegura por causa de sua idade e alimenta um medo paranoico de que Bill vá abandoná-la a qualquer momento, Huma ressent-se com o pouco de completude que a fama trouxe a sua vida e teme que Nina a deixe ou sucumba às drogas. Ambas as mulheres, a despeito de todo o poder e dinheiro que detêm, comportam-se de maneira semelhante em seus relacionamentos: as duas nutrem uma necessidade dependente, tóxica, do parceiro. É Bill a razão da maior parte das inseguranças de Margo e somente quando o casamento dos dois fica acertado a personagem parece enfim encontrar alguma paz para si mesma; “glória, aleluia”, exclama ela ao Bill para finalmente anunciar a união. Semelhantemente, Huma persegue Nina e satisfaz seus desejos apenas para mantê-la por perto; a procura

pela cidade quando ela some em busca de drogas; “Nina não pode viver sem as drogas, e eu não posso viver sem ela”, lamenta.

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

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

MANUELA: Huma é um nome muito bonito.

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

MANUELA: também conquistou sucesso...

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

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

KAREN: você é a Margo. Apenas a Margo.

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

É possível identificar, na fala das duas mulheres, um ressentimento, uma amargura com relação à fama e ao estado atual das coisas, uma senciência de que, em pouco tempo, tudo o que elas possuem se esvaírá. Essas impressões de Margo são certamente refratadas em Huma, que tanto admira Bette Davis. Como afirma Bakhtin (2017, p. 38), “todas as palavras se dividem nas suas próprias palavras e

nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se, e nessas fronteiras desenvolve-se uma tensa luta dialógica”.

Nessas fronteiras a apropriação do discurso de Margo – e, por consequência, de *A malvada* – se torna menos um fenômeno de reflexão e mais um movimento de refração⁶ de sentidos. Assim como ocorre quando é construído e analisado um paralelo entre Manuela e Eve, Huma e Margo são personagens sintomáticas de como o discurso do outro é continuamente apossado, retrabalhado e resignificado – da fala cotidiana às manifestações artísticas culturais, a impossibilidade da individualidade completa põe-se como um dos pilares do homem, em que “a palavra do outro deve transformar-se em minha-alheia (ou a alheia-minha)” (BAKHTIN, 2017, p. 40). Compreender e assumir a relevância do outro para, então, oferecer o contraditório: se Margo entra em conformidade com o relacionamento dependente no qual está inserida (que representa, para ela o significado último de felicidade e realização), Huma se liberta, ainda que a contragosto, das amarras de Nina. É notável, ao final de *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe*, a diferença valorativa no locus ocupado pelas duas mulheres: Margo, embora ressentida com o sucesso do empreendimento de Eve, encontra paz para suas inseguranças no matrimônio com Bill, Huma por sua vez, ao ser questionada por Manuela sobre Nina, a ignora e retorna ao teatro. “Te vejo logo”, diz, antes de sair para o palco: novamente, a ambivalência da escritura (e da vida) de que fala Kristeva (2005).

Sobre mulheres e sexualidade

Após tudo isso, cabe esclarecer que, a nosso ver, o tratamento da figura da mulher e da sexualidade feminina é o ponto de tensão último onde se encontram – e em que divergem mais sensivelmente – as duas narrativas.

6 É fato que é improvável, na produção artística, *refletir* qualquer coisa, seja o discurso do outro, seja determinado aspecto da “realidade”: o discurso sempre será mais ou menos afetado por aquele que o (re)escreve, e há sempre uma *refração* de enunciados; “o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo socioideológico que já é texto e discurso” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264). Esse trecho, portanto, deve ser encarado de forma mais simbólica que literal.

Em seu ensaio "Cold War femme: lesbian visibility in Joseph L. Mankiewicz's *All about Eve*", Robert Corber (2005) elabora a teoria de que Eve é homossexual, fato não diretamente mostrado no longa. O autor cita a última cena do filme para embasar sua ideia. Na cena, Eve, ao retornar para seu quarto após ser premiada como melhor atriz no Prêmio Sarah Siddons, encontra uma moça adormecida em uma poltrona; a jovem se apresenta como Phoebe, presidente de um fã-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 câmera 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[...], 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" (2011, p. 28, tradução nossa)⁷.

Além do ponto destacado por Corber, outros momentos parecem insinuar a sexualidade mascarada da personagem. Eve utiliza uma suposta vizinha para enganar Lloyd e fazê-lo ir visitá-la no meio da madrugada e, após uma ligação em que a vizinha convence o roteirista de que Eve está trancada em seu apartamento sofrendo um ataque histérico, a mulher desconhecida faz um sinal de "ok" para a moça, indicando que tinha contado a história a pedido dela. Não há pagamento, nenhuma indicação de que ocorreu uma troca de favores ou qualquer retribuição ou agradecimento por parte de Eve; ao invés disso, as duas se abraçam, sorridentes, e sobem as escadas juntas para o quarto. Em outro instante do filme, Margo sugere, sarcasticamente, que Eve deveria acompanhá-la ao quarto para ajudá-la a trocar de roupa. A jovem responde que o faria, se fosse o desejo da outra; "não gostaria de forma alguma", retruca Margo (*A MALVADA*, 1950).

7 No original: "Since the Production Code [...] with the consensus of the major studios, stated that 'sex perversion or any reference to it is forbidden', Eve's lesbianism can never be overtly expressed but can only be hinted at".

Corber cita, ainda, outros fatores que corroborariam tal interpretação, como a constante obsessão de Eve por Margo, sua feminilidade exagerada e performática, e a atração incompreendida que Margo nutre pela moça. Em determinado momento, a veterana declara que ficou “muito sensibilizada com o fato de que ela [Eve] é tão jovem, tão feminina e indefesa; todas as coisas que eu queria ser para o Bill” (*A MALVADA*, 1950). Para Corber, *A malvada* tem o intuito ideológico de “reincorporar Margo às instituições da heterossexualidade”⁸ (CORBER, 2011, p. 41) 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 ao mesmo tempo que continuamente enfatiza as diferenças entre Margo e sua protegida (CORBER, 2011).

Parece ser seguro e narrativamente embasado assumir, tendo em vista nossos propósitos e considerando as elaborações teóricas já realizadas, que, 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 apontar. Quando Manuela lava 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” (*TUDO...*, 1999). A paixão mútua pela travesti Lola reforça o fato de que ambas compartilhavam um desejo em comum, convergente, por uma figura feminina.

Manuela e Eve compartilham de uma atração reprimida (por motivos distintos), uma intenção que não pode, por uma 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

8 No original: “by restoring Margo to the institutions of heterosexuality”.

como uma força sensual e perversa, usurpadora, inescrupulosa; já em *Manuela*, vemos a conformidade silenciosa de alguém que percebe uma relação impossível.

A diferença entre as duas mulheres, dessa 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. Retomando a cena em que Margo fica presa na estrada em um carro sem gasolina, a atriz discorre, em um momento de epifania, sobre a natureza da feminilidade e qual seria o verdadeiro papel da mulher:

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

Existe uma conformidade e um alinhamento com certa visão de mulher, uma tentativa de “rearticular feminilidade e heterossexualidade”⁹ (CORBER, 2011, p. 42). Em “O riso da Medusa”, a filósofa e crítica Hélène Cixous fala de uma escrita hegemônica na literatura ocidental: a escrita masculina. Mesmo em textos produzidos por autoras, segundo ela, há a visão dominante que preconiza a vivência e valores masculinos em desfavor da feminina. Tal literatura implica narrativas “em que a mulher esteja oculta, e em que se reproduzem as representações clássicas da mulher (sensível-intuitiva-sonhadora etc.)”, e, continua a autora, construiu “um lugar que zombou grosseiramente de todos os signos da oposição sexual (e não da diferença) e em que a mulher nunca teve seu discurso” (CIXOUS, 2017, p. 134).

Fica claro que a visão do feminino em *Tudo sobre minha mãe* vai de encontro às intenções de *A malvada*, apesar das semelhanças que compartilham *Manuela* e *Eve*. A mera presença de personagens transexuais como *Agrado* e *Lola*, que confundem o espectro homem-mulher, denota uma diferença de *entonação* entre os

9 No original: “rearticulate being feminine and being heterossexual”.

filmes. 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?” (TUDO..., 1999).

O conceito de entonação desenvolvido por Bakhtin está relacionado ao dialogismo de que já falamos. Junto com o tato – que “tem a ver com as relações entre interlocutores” (STAM, 1992, p. 62) – a entonação

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

Percebem-se, 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 e podem, assim, ser sobrepostas, discutidas e transformadas.

Conclusões

Todo e qualquer discurso, do monólogo ao diálogo cotidiano, da literatura ao cinema, deve ser compreendido como um elo, uma pequena parte de uma complexa teia de enunciados que se cruzam incessantemente. Essas falas se refletem, se refratam, questionam umas às outras e a si mesmas. Assim Bakhtin desvenda o mito da individualidade da mente humana, sugerindo que o homem – e, por consequência, qualquer discurso por ele produzido – é constituído socialmente, numa relação entre o *eu* e o *outro*. Esse jogo dialógico resulta em diferentes significados produzidos pelos atores discursivos. Em *Tudo sobre minha mãe*, há um claro esforço de diálogo construído em direção a *A malvada*, pois diversos elementos do filme de 1950 são absorvidos pela obra mais recente. Diálogo, entretanto, não significa sempre concordância ou reforço de posições, já que é justamente na criação do contraditório, na distorção

paródica da voz do outro, que novos pontos de vista são produzidos. Mais que descartar o que já foi dito, uma concepção dialógica da cultura utiliza o antigo para ressignificá-lo e produzir algo novo, considerando os diferentes momentos históricos e posições sociais em que as obras se inserem.

Nos filmes aqui estudados, esse movimento de apropriação e ressignificação da voz do outro se dá primariamente através das personagens, que Almodóvar “toma” de Mankiewicz para si a fim de explorar novas possibilidades narrativas: oferecer perspectivas alternativas à Eve maléfica ou ao fã aculturado e à visão de mulher e sexualidade engessadas dos Estados Unidos da Guerra Fria. Apontar essas diferenças não quer dizer, a priori, assumir um discurso como necessariamente superior ou mais evoluído que outro, mas sim reconhecer o valor artístico e social dessa refração discursiva, locus da contestação do hegemônico e da proliferação livre de ideias.

Referências

A MALVADA. Direção: Joseph Mankiewicz. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1950. 1 vídeo (138 min). Cópia digital.

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

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/1U9qckv>. Acesso em: 25 fev. 2018.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/25odKss>. Acesso em: 14 fev. 2018.

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

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

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

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

CORBER, R. *Cold War femme: lesbianism, national identity, and Hollywood cinema*. Durham: Duke University Press, 2011.

CORBER, R. Cold War femme: lesbian visibility in Joseph L. Mankiewicz's *All about Eve*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, v. 11, n. 1, p. 1-22, 2005.

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

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

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 11-49.

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

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

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

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Madri: El Deseo, 1999. 1 vídeo (104 min). Cópia digital.

submetido em: 07 ago. 2018 | aprovado em: 30 nov. 2018