

O cinema como parceiro dialógico: *Tudo sobre minha mãe* e a discussão sobre gênero, sexualidade e diversidade

Ivo Di CAMARGO JUNIOR

Universidade Federal de São Carlos
side_amaral@hotmail.com

João Vítor Zanato de Carvalho RIBEIRO

Universidade de São Paulo
jvzanato@gmail.com

RESUMO: Tendo em vista os estudos bakhtinianos, encaramos o objeto fílmico como um importante parceiro dialógico. Assim, ao se reconhecer o cinema como produtor de discursos, a análise fílmica aparece como elemento de relevância na sociedade contemporânea, já que nossas sociedades contemporâneas são bombardeadas, diariamente, por turbilhões de imagens. Dessa forma, elegemos o filme *Tudo sobre minha mãe*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, como mola propulsora de reflexões sobre gênero, sexualidade e diversidade. É através da alteridade, a qual se efetiva por meio do reconhecimento do objeto fílmico como o Outro com quem se dialoga, que tais reflexões encontram solo fértil para germinar.

Palavras-chave: cinema, *Tudo sobre minha mãe*, Pedro Almodóvar, gênero, sexualidade, diversidade

ABSTRACT: *In view of Bakhtinian studies, we regard the filmic object as an important dialogical partner. Thus, when recognizing cinema as a discourse producer, film analysis appears as an element of relevance in contemporary society, since our contemporary societies are bombarded, daily, by eddies of images. In this way, we chose the film All about my mother, by spanish filmmaker Pedro Almodóvar, as the driving force behind reflections on gender, sexuality, and diversity. It is through otherness, which takes effect through the recognition of the filmic object as the Other with whom we dialogue, that such reflections find fertile soil to germinate.*

Keywords: *cinema, Tudo sobre minha mãe, Pedro Almodóvar, gender, sexuality, diversity*

O ponto de partida: o cinema enquanto parceiro dialógico

Tendo em vista os estudos bakhtinianos e as discussões em torno do Círculo de Bakhtin, podemos encarar o objeto fílmico como um importante parceiro dialógico. O Círculo de Bakhtin engloba a teoria filosófica desenvolvida pelo pensador russo Mikhail Bakhtin e por outros pensadores, como Valentin Volóchinov e Pavel Medvedev. É importante destacar que a produção dos conceitos e das obras se deu, em boa parte do percurso, de forma conjunta e numa perspectiva fortemente dialógica, sendo a construção das obras caracterizada como produção de um círculo filosófico, no qual a noção de autoria é impossível sem que levemos em conta o dialogismo com outras vozes. Na

perspectiva do Círculo de Bakhtin, o dialógico remete a um conceito complexo e que não pode ser reduzido apenas à ideia de um diálogo estabelecido entre interlocutores. O conceito de dialógico envolve, também, uma noção mais ampla de um grande diálogo que é estabelecido a partir da relação entre a história da humanidade (Grande Tempo) e a existência singular (Pequeno Tempo), sendo essa inserida naquela. O cinema, dessa forma, está inserido nesse grande diálogo – não obstante, inconcluso –, inscrito na história humana.

Assim, ao se reconhecer o cinema como produtor de discursos, a análise fílmica aparece como elemento de relevância na sociedade contemporânea, já que nossas sociedades contemporâneas são bombardeadas, diariamente, por turbilhões de imagens. Faz-se necessário, dessa forma, que lancemos um novo olhar para a realidade, enxergando as obras da cultura a partir de uma ótica diferente da usual. Marcelo Soler (2013) afirma:

[...] o exercício do novo olhar para a realidade, buscando as metáforas nela presentes, procura fazer que as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-as da prisão da monossemia e devolvendo a elas novos significados e sentidos de existir. (Soler, 2013: 91)

Tal trabalho com o olhar se expande para a vida como um todo, possibilitando alterações na vida cotidiana dos indivíduos e a vivência de uma relação outra com o mundo que os cerca, o que envolve, portanto, o estabelecimento de uma relação diferenciada com as obras artístico-culturais do legado humano. O processo de educação do olhar não se restringe a um único sentido, que seria a visão. Ao evocarmos a postulação “olhar”, há um esforço de empreender um verdadeiro espraiamento para todos os sentidos, chegando ao posicionamento do sujeito sobre algo:

[...] um olhar com olhos, ouvidos, pele e narinas, para a realidade, tentando perceber nela dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. No contexto, o termo olhar se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado. (Soler, 2008: 37)

Assim, é na base teórica do filósofo russo Mikhail Bakhtin e dos pensadores de seu círculo que buscamos norteadores para o processo de educação do olhar fundamental para o firmamento de relações diferenciadas com as obras artístico-culturais realizadas pelas gerações humanas. Devemos exercitar a alteridade perante as obras artísticas, já que, à luz do pensamento de Bakhtin, a alteridade « *pode ser entendida como a abertura ao outro, ou seja, estar aberto ao que o outro revela de mim, pois a vida se constrói e se justifica a partir do outro situado fora dela.* » (Camargo & Caimi, 2015: 26659). O cinema, nessa perspectiva, é o outro com quem estabeleceremos uma relação dialógica. Nesse processo de abertura ao outro, deve estar implicado, para recorrermos a outro conceito de Bakhtin, o excedente de visão, « *entendido como o ‘broto’ para que seja possível completar o horizonte do outro indivíduo* » (Camargo & Caimi, op. cit.: 26660). Assim:

[...] cada sujeito deve entrar em empatia com o outro e ser capaz de ver o mundo como o outro vê, colocar-se no lugar dele e, a partir desse excedente de visão, ser capaz de fazer as próprias conclusões. Tal excedente de visão deve ser capaz de motivar um ato ético (ajuda, consolo, reflexão cognitiva) e, principalmente, um retorno a si próprio, de modo a assimilar em termos éticos, cognitivos ou estéticos o que foi percebido. (ibidem)

Nossa escolha pelo cinema como parceiro dialógico pode ser justificada pela presença, já incorporada na vida cotidiana das pessoas, do hábito cultural de assistir a diferentes filmes, como, também, pela necessidade de que o contato com a linguagem cinematográfica não resida apenas na esfera do entretenimento, mas necessariamente na esfera da fruição estética e da análise interpretativa:

[...] merece atenção o filme (e sua linguagem característica), visto que, embora esteja incorporado à vida cotidiana e às referências culturais da atualidade, é ainda uma terra incógnita para grande parte dos espectadores, pelo fato de que seus mecanismos e as estratégias apropriadas à sua leitura ainda são pouco conhecidos por parte da maioria dos espectadores. (Thiel & Thiel, 2009: 12)

Defendemos que o trabalho dialógico a ser desenvolvido com o objeto filmico deva mirar também as questões estéticas, elegendo o cinema como um objeto estético a ser investigado, e não relegando o trabalho apenas à análise das questões temáticas do enredo apresentado pela narrativa filmica. Não se pode ignorar que objeto filmico é « *constituído de uma variedade de signos que são percebidos, vistos e ouvidos, mas nem sempre conhecidos suficientemente para que, a partir da conjugação desses elementos, os sentidos sejam construídos.* » (ibidem). A compreensão da obra filmica em sua totalidade envolve, portanto, um olhar aguçado para a linguagem cinematográfica. As questões temáticas – pertencentes ao enredo do filme – são importantes, mas não são completas sem os diferentes sistemas de signos que se articulam para produzir o todo final que representa o filme.

Portanto, para fomentarmos a discussão das questões de gênero, sexualidade e diversidade, tão em voga na contemporaneidade, julgamos ser interessante a eleição de uma obra cinematográfica a ser analisada e provocada dialogicamente. Assim, elegemos o filme *Tudo sobre a minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999) como parceiro dialógico para tal empreitada. O que surge no horizonte, nessa perspectiva, é a promoção de um intenso jogo de olhares e vozes, possibilitando que diferentes vozes acabem por enunciar e contribuir para o prosseguimento do debate em torno das questões apresentadas. O diálogo configura-se, desse modo, como elemento indispensável, ponto de partida para qualquer relação a ser estabelecida. O exercício da alteridade perante o outro – seja esse outro um indivíduo ou uma obra artística – é necessário, já que, como indivíduos, « *temos diferentes qualidades e isso significa que cada um de nós representa uma integridade única que o outro participante do diálogo tem de aprender a aceitar como um todo (esquecendo a si mesmo para aceitar o outro totalmente)* » (Di Camargo, 2020: 104).

Cabe, ainda, destacar que *Tudo sobre a minha mãe* é uma obra que já apresenta relativo deslocamento temporal em relação ao nosso presente, levando em conta que em 2021 o filme completou 22 anos de lançamento. Se a obra de Almodóvar não fala especificamente do hoje – ou do contemporâneo –, sua materialidade concreta fornece elementos de um passado muito próximo, bastante recente, configurando-se como brasa ainda ardente, que transmite vibrações pulsantes para os viventes do presente. A relação dialógica se estabelece, portanto, na esteira do tempo, relacionando diferentes contextos culturais, sociais e históricos. O olhar bakhtiniano nos permite colocar diferentes discursos – e, também, textualidades – em diálogo. Dessa forma, o contemporâneo pode ser investigado por questões provenientes de outros momentos históricos, o que nos convoca a colocar, por exemplo, *Tudo sobre a minha mãe* em visão perspectiva, levando em conta o contexto sócio-histórico específico de produção do filme. Não somente os elementos formais do texto filmico – como enredo, fotografia, trilha sonora etc. – são convocados a participar da análise, sendo fundamental, portanto, que olhares cuidadosos sejam lançados, também, para os contextos de produção e circulação da obra artística.

Tudo sobre minha mãe: olhares para o feminino, o corpo travesti e a diversidade de gênero e de sexualidade

O longa-metragem *Tudo sobre minha mãe*, dirigido pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar no final da década de 1990, é um importante filme para refletirmos sobre questões de gênero, sexualidade e diversidade. Vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2000, *Tudo sobre minha mãe* pode ter sua trama inicial resumida da seguinte forma: Manuela, mãe solteira e residente na cidade de Madri, na Espanha, vê seu único filho morrer em seu 17º aniversário, quando o jovem corre para pegar um autógrafo de sua atriz favorita, a estrela Huma Rojo. Após tamanha fatalidade, Manuela regressa à Barcelona, cidade da qual partiu ainda quando estava grávida, à procura do pai de seu filho, um travesti chamado Lola, que não sabe da existência do filho. Chegando à Barcelona, Manuela acaba por encontrar sua antiga amiga, Agrado, também travesti. Através dela, conhece Rosa, uma jovem freira que está de partida para El Salvador. Quase que por acaso, torna-se assistente de Huma Rojo, a atriz que seu filho admirava.

A história do filme é complexa e bem tecida, o que gera uma aproximação imediata do público. Entretanto, a obra ultrapassa a barreira do mero entretenimento, suscitando reflexões profundas nos espectadores, tanto pelas questões temáticas abordadas pelo enredo fílmico, como pelas escolhas estéticas do diretor, que realiza um cinema que pode ser considerado *queer* e um tanto marginal. O referido filme oportuniza leituras sobre questões normativas e subversivas em torno da construção de gênero, como indicam Míguez e Fonseca (2015):

Longe de limitar-se ao “cinema-entretenimento”, ele nos possibilita refletir sobre o pertencimento a um mundo mítico, sobre os arquétipos femininos (em uma leitura junguiana), sobre o que significa ser homem/mulher, masculino/feminino, pai/mãe na contemporaneidade. Se há a possibilidade de se interpretar muitos dos personagens como construções arquetípicas (Manuela, cuidadora sem limites, poderia ser o arquétipo da deusa Deméter; Rosa, frágil e infantilizada, o da deusa Perséfone; Huma Rojo, cercada da cor que leva o seu nome – *rojo*, vermelho, em português –, o da deusa Afrodite), que se comportam dentro de uma “regularidade normativa”, também é possível analisá-los desde a perspectiva da desconstrução e da subversão (olhar *queer*). Se o próprio título do filme subverte a narrativa (já que o que se revela é “tudo sobre o pai” dos dois Esteban), o diretor espanhol, ao longo do filme, desconstruirá algumas categorias, como as de gênero e de identidades sexuais, problematizando-as, mostrando-nos sua instabilidade e transitoriedade. (Míguez & Fonseca, 2015: 4)

Sabemos como o cinema, levando em conta seu caráter enquanto artefato humano e produto cultural de uma determinada sociedade, consolidou-se como importante meio para a veiculação de concepções e visões acerca das sexualidades e das subjetividades humanas. Segundo Míguez e Fonseca (op. cit.: 2), « *as sexualidades vêm sendo representadas pelo cinema, ao longo de sua história, como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais etc., segundo os códigos morais e padrões culturais de cada época* ». Dessa forma, é preciso que façamos um breve panorama histórico para entender os embates e as reivindicações acerca das representações realizadas nas obras fílmicas. Por muitos anos, a representação de personagens não heterossexuais foi marcada apenas pelas facetas do escracho, do deboche ou da abjeção, vinculadas aos valores morais vigentes em cada época. A partir da década de 1960, começou a se delinear um processo de desconstrução dessa imagem estereotipada da caricatura ou da abjeção, mesmo que ainda sem privilegiar finais felizes, visto que os personagens não heterossexuais acabavam reféns de dois condões: a não aceitação social e/ou o caráter promíscuo ou até nefasto da personagem (ibidem):

Foram os movimentos feministas, gays e lésbicos, a partir dos anos 1960, com suas reivindicações políticas por uma representatividade positiva e não estereotipada da mulher e do homossexual, bem como os estudos feministas, gays, lésbicos e, principalmente, *queer*, a partir de uma produção intelectual de releitura, crítica e análise fílmica, principalmente no final dos anos 1980 e durante toda a década de 1990 até hoje, que contribuíram para mudanças significativas na representação da (homo)sexualidade no cinema. (Míguez & Fonseca, op. cit.: 2-3).

O teórico do cinema Robert Stam (2003) indica a importância de teóricos vinculados aos estudos de gênero e aos estudos *queer*, a partir do ato de romper com binarismos e essencialismos que imperavam naquele momento, para enfatizar que as fronteiras entre as identidades de gênero são permeáveis e que o gênero é sempre uma performance (e não mais uma essência). O autor recorre à teoria de Judith Butler, que descarta o gênero como essência ou entidade simbólica, definindo-o, sobretudo, como uma prática. De acordo com Stam, a teoria da performatividade dos gêneros e das sexualidades desencadeou novas leituras e diversificadas análises do cinema. Destaca-se a importância da teoria *queer* para os estudos fílmicos, já que possibilitou uma reflexão que ultrapassasse a tensão « *entre a construção negativa da homossexualidade (que se percebe no cinema comercial) e a afirmação positiva da homossexualidade (promovida pelo cinema alternativo gay)* », permitindo, assim, a construção de análises centradas na « *desconstrução das normatividades (sejam elas hétero ou homossexual) e na desnaturalização da hétero ou homossexualidade* » (Míguez & Fonseca, op. cit.: 3).

A própria relação com o corpo e a ideia de desconstrução de normatividades únicas e centralizadoras são aspectos muito caros à Bakhtin. Em toda a sua análise da obra de François Rabelais, no fundamental *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (Bakhtin, 1993), o filósofo russo discute conceitos como os de *carnavalização* e *corpo grotesco*. A cosmovisão carnavalesca e o ideário em torno do corpo grotesco são aspectos que podem contribuir para a reflexão acerca das construções de gênero e de identidades na obra de Almodóvar. Segundo Bakhtin (apud Di Camargo, 2020: 225), a cosmovisão carnavalesca oferece « *a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.* ». Dessa forma, a ênfase almodovariana no corpo travesti como espaço de mudanças e transformações explicitadas atua no sentido de desconstrução das normatividades padrões e centralizadoras existentes no meio social. Assim, poderíamos dizer que tal corpo travesti aparece exaltado em *Tudo sobre minha mãe* como corpo grotesco, « *encarado como um outro espaço de consciência, uma outra experiência de lucidez que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes o véu do encobrimento* » (Sodré & Paiva apud Di Camargo, op. cit.: 231):

[...] podemos entender que o conceito de carnavalização habita em um lugar entre o oficial, ou superestruturado, e o não oficial, ou infraestruturado. O Carnaval é o cerne da mudança e da renovação e vai ligar-se a formar uma vida deliberadamente não oficial, subversiva em paródia a certas práticas e com a presença de imagens grotescas, culminando com a coroação e o destronamento em ritual. (Di Camargo, op. cit.: 249)

É em tal panorama de desconstrução de normatividades que Almodóvar construiu a obra-prima *Tudo sobre minha mãe*. É importante fazermos tal destaque, visto que « *os filmes são narrativas ideologicamente engajadas e nunca são neutros. Eles são espaços em que as visões de mundo dos enunciadores se materializam diante de nós e trazem as suas escolhas linguísticas e ideológicas* » (Di Camargo, op. cit.: 256). A construção complexa empreendida por Almodóvar abre diferentes caminhos de discussão e análise.

Pode-se afirmar que, por um lado, a obra é sobre as mulheres, sobre a maternidade e sobre a solidariedade entre mulheres (cis e transgêneros). Por outro lado, o longa-metragem aborda também a questão de homens que se reinventam. Além disso, há a importante faceta da construção de identidades e de corpos. *Tudo sobre minha mãe* é, também, « sobre a instabilidade, transitoriedade e heterogeneidade das identidades », dando-se voz e visibilidade aos personagens subalternizados e relegados ao espaço do abjeto, « não só no sentido de inscrevê-los dentro de uma representação positiva dos gêneros e sexualidades dissidentes, senão de problematizar/desconstruir essas categorias » (Míguez & Fonseca, op. cit.: 4). Maluf (2002) aponta para importância das experiências de margem na obra almodovariana:

Ele mostra, como em quase toda sua filmografia, como as experiências de margem podem ser ao mesmo tempo reveladoras e transgressoras dos mecanismos de poder naturalizados nas ideologias e nos modos de vida dominantes nas sociedades urbanas ocidentais contemporâneas. No filme, desejo e sofrimento se cruzam e constroem uma trama que aos poucos vai dissolvendo alguns princípios estabelecidos sobre corpo, gênero e identidade. (Maluf, 2002: 143)

A partir desse panorama inicial sobre o filme escolhido como parceiro dialógico e sua vinculação aos debates acerca das concepções de gênero, sexualidade e identidade, gostaríamos de dedicar nossa atenção a duas personagens da obra almodovariana: a travesti Agrado e o pai-travesti Lola/Esteban.

Agrado: o corpo travesti e a discussão sobre gênero e corporalidade

Gostaríamos de pautar a reflexão, agora, nas provocações feitas por Maluf (2002) acerca da discussão sobre gênero e corporalidade ao analisar a construção da personagem Agrado no filme *Tudo sobre minha mãe*. Segundo Maluf (op. cit.: 144), a obra nos permite a discussão sobre a questão do ocultamento do corpo e da existência de uma corporalidade pública, bem como sobre a relação entre desejo e natureza. Primeiramente, faz-se necessário que destaquemos como a abordagem do filme de Almodóvar acaba por percorrer uma via bastante distinta daquelas obras cujo tema localiza-se na tensão entre ocultamento e descoberta. Os filmes que se ancoram nessa tensão, de acordo com Maluf (op. cit.: 145), acabam por serem fundamentados por outra tensão: « *ou se é homem ou se é mulher, e a prova dos nove é o corpo anatômico, substantivo, objetificado* ». Em *Tudo sobre minha mãe*, Agrado não busca ocultar seu corpo, mas revelar a própria construção da corporalidade que a define enquanto sujeito singular.

A autenticidade de Agrado enquanto mulher transgênero está no fato de que a personagem se tornou no que quis ser, construindo seu corpo travesti a partir da busca pela realização de seus desejos. Como indica Maluf (op. cit.: 147), a natureza não está no corpo, mas no desejo (ou no desejo inscrito no corpo). Na cena em que Agrado dirige-se à plateia lotada do teatro para falar de sua vida e de seu corpo, a personagem não busca, de forma alguma, o ocultamento:

Sua afirmação pública é feita pela exibição de seu corpo exatamente pelo que ele é: um corpo transformado, fabricado, que aparece e se afirma como corpo fabricado, não um corpo substantivo, objetificado, mas corporalidade, veículo e sentido da experiência. A autenticidade desse corpo, segundo o próprio discurso de Agrado, sua “natureza” estaria no processo que o fabricou. Ao dizer que o que tem de mais autêntico é o silicone, Agrado está revelando que o

“autêntico” nela é justamente produto de sua criação, da intervenção de seu desejo, de uma agência própria. (Maluf, op. cit: 145-146)

Dessa forma, o longa-metragem de Almodóvar acaba por inscrever-se em outra linhagem fílmica: a das transgressões das fronteiras de gênero. A marca deixada, portanto, está « *não pelo desejo de aparência (parecer ser o oposto do que não se quer ser), mas pelo desejo de ‘aparecência’ (desejo de aparecer), desejo de evidência de uma corporalidade construída* » (Maluf, op. cit: 146). Podemos observar, portanto, como a abordagem almodovariana na construção da personagem Agrado é bastante transgressora e propõe uma desnaturalização das normatividades, rompendo as oposições entre falso e verdadeiro e entre natural e antinatural.

Vemos, no panorama contemporâneo, como os corpos travestis e as experiências transgêneros têm possibilitado revisões e renovações das reflexões acerca de gênero e identidade, possibilitando uma nova definição de conceitos e o surgimento de novas teorias dentro dos campos de estudos feministas e de estudos de gênero. Resgatando a discussão proposta por Stam (op. cit.) acerca da teoria de gênero de Butler, faz-se importante destacar, mais uma vez, que as fronteiras entre as identidades de gênero são permeáveis e que o gênero é sempre uma performance (e não uma essência). « *Justamente os aspectos que mais sobressaem na reflexão sobre a experiência transgender estão ligados ao caráter artificial e fabricado do gênero e das diferenças de gênero, ou seja, de sua fabricação cultural, social e política.* » (Maluf, op. cit.: 148).

Gostaríamos, ainda, de refletir sobre uma contradição presente em uma das falas da personagem Agrado, na qual acaba por ser enfaticamente contra as *drag queens*, dizendo que essas são “nojentas” e “confundem travestismo com circo”, o que caracteriza como um “verdadeiro horror”. Tal postura da personagem revela a falta do exercício de alteridade perante o outro para reconhecê-lo em suas particularidades e aceitá-lo como é. As *drag queens* também fazem parte desse movimento de questionamento da rigidez dos gêneros e das identidades. Dessa forma, o julgamento de Agrado perante a experiência *drag* acaba por criar barreiras para o estabelecimento de relações dialógicas e alteritárias, mesmo que sua própria existência enquanto corpo travesti necessite, imprescindivelmente, do reconhecimento e da aceitação da diferença e da diversidade como potências de um corpo que se afirma enquanto transformação e construção. Como podemos ver, nem tudo é preto no branco, e os embates continuam a existir, gerando novas reflexões e problematizações.

O pai-travesti: Lola/Esteban e o machismo que persiste

Como apontamos anteriormente, Míguez e Fonseca (op. cit.) defendem que *Tudo sobre minha mãe*, apesar do título, acaba por ser “tudo sobre o pai”. Nessa perspectiva, julgamos ser importante refletir sobre como a construção do roteiro influencia nessa revelação do pai-travesti ao público. Tal jornada se dá aos poucos, de forma sutil e um tanto cheia de mistérios implícitos, especialmente pela relutância inicial de Manuela, ainda abalada com a perda do filho, em conversar com as pessoas sobre seu ex-marido e os traumas vividos no passado. A história completa do pai-travesti, representado pela personagem Lola (que antes fora Esteban), é revelada ao público aos poucos, culminando na presença física da personagem apenas ao final da narrativa. Antes disso, é significativa a relação desenvolvida entre as personagens Manuela e Rosa, interligadas pela passagem avassaladora de Lola em suas vidas. A constituição do imaginário em torno de Lola se dá entrecortada por outros dramas e situações, que levam a história para diferentes caminhos.

O espectador recebe pequenos vestígios de informações aqui e acolá e vai construindo, em sua cabeça, a narrativa.

Lola aparece fisicamente, de forma bastante emblemática e simbólica, no enterro da personagem Rosa (que também gerou um filho com Lola), vitimada pela AIDS. Lola aparece como uma espécie de “anjo da morte”, uma dama vestida de preto no topo de uma escada de pedras num cemitério de Barcelona. Finalmente, Manuela e Lola se reencontram. Essa acaba por anunciar àquela sua enfermidade (a AIDS em estágio final) e por pedir perdão por todo o mal que causou. Manuela, em tal encontro, acaba por revelar a dupla paternidade: Lola/Esteban é pai do filho morto de Manuela e também é pai do filho recém-nascido da falecida Rosa. Míguez e Fonseca (op. cit.: 5) indicam que a cena mais significativa do final da obra talvez « *seja justamente a resposta de Manuela, quando inquirida pela mãe da falecida Rosa sobre quem era mulher que segurava seu neto: “ela é seu pai”, o pai do neto* ».

Lola caracteriza-se como uma personagem transgênero, travesti, prostituta e bissexual. Foi casada com Manuela quando ainda era Esteban. Em uma viagem a Paris, Esteban voltou com um “par de tetas”, como acaba por nos revelar Manuela em dado momento do filme, e com uma nova identidade: Lola. Mesmo com o choque inicial, a personagem Manuela, por amor, acaba por aceitar seu marido transgênero. O que faz a relação do casal ruir é, por outro lado, a persistência de um machismo enraizado e cruel, herança de uma cultura fortemente patriarcal. O machismo, no filme, acaba por despontar como « *o elemento motivador de seu sofrimento, angústias e desilusão* » (Míguez & Fonseca, *ibid.*). Em *Tudo sobre a minha mãe*, a saída que se apresenta para tanto sofrimento e desilusão é a solidariedade entre mulheres. Tal solidariedade aparece, inclusive, como uma opção à falida família tradicional e patriarcal. Almodóvar, na obra, vislumbra outras possibilidades de constituição e organização familiar, marcadas pelo afeto e pela solidariedade, bem como pelo compartilhamento de dores e angústias.

Diálogo com outras obras: relações dialógicas no arquivo do mundo

Gostaríamos, agora, de discorrer sobre as relações dialógicas que *Tudo sobre minha mãe* acaba por tecer, a partir de seu próprio título e de outras referências explícitas ao longo do filme, com o longa-metragem *A Malvada* (Joseph L. Mankiewicz, 1951), consagrado filme estadunidense da denominada “Era de Ouro” de Hollywood. O título original da obra de Mankiewicz, em inglês, é *All about Eve* (“Tudo sobre Eve”, em português). Assim, ficam explícitos a referência feita por Almodóvar e o diálogo estabelecido entre duas obras do arquivo do mundo, o qual, por sua vez, abriga o legado humano em diferentes materialidades.

O diálogo estabelecido entre as obras é explicitado em diversos momentos do filme de Almodóvar. Logo no início, Manuela e seu filho se preparam para assistir a uma exibição do filme *A Malvada*, dublado em espanhol, na televisão. As situações envolvendo o contato entre Manuela e a atriz Huma Rojo acabam por brincar, também, com a situação de tensão existente na obra de Mankiewicz, na qual a ambiciosa aspirante à atriz Eve Harrington se infiltra no camarim da consagrada atriz Margo Channing, aproximando-se dela. Só que, no caso da obra almodovariana, o que se revela entre Manuela e Huma Rojo não é a disputa de ego, poder e trabalho entre atrizes (como em *A Malvada*), mas uma profunda e singela solidariedade entre mulheres que passam por situações pessoais conturbadas e dolorosas. Manuela lida com a morte trágica do filho e a busca pelo pai-travesti. Huma Rojo lida com um relacionamento amoroso turbulento com outra atriz, viciada em drogas e perdida na vida.

Tudo sobre minha mãe é uma prova de amor de Almodóvar ao cinema, fazendo homenagem a um grande filme como *A Malvada* e tecendo uma instigante relação dialógica entre as obras. Lidar com o legado cultural da humanidade é uma forma de fugir da ideia de “inventar a roda”, muitas vezes existente nos processos de criação artística. O encenador polonês Jerzy Grotowski aponta para a influência, em nossas criações, daquilo que nos precede:

Não reivindico que tudo o que fazemos seja inteiramente novo. Estamos sujeitos, consciente ou inconscientemente, a sofrer influências das tradições, da ciência, da arte e até mesmo das superstições peculiares à civilização que nos moldou, assim como respiramos o ar do continente em que nascemos. Tudo isso influencia em nosso trabalho, embora às vezes a gente negue. (Grotowski apud Ayres, 2013: 55)

Como formula Corazza (2006: 36), « *é entre a cópia e a criação que o escritor faz marcas: livres, acidentais, irracionais, involuntárias, no acaso* ». Assim, um diálogo entre diferentes obras do arquivo do mundo apresenta-se como fundamental aos processos artístico-culturais, já que é na corda bamba entre a cópia e a criação que o diálogo se estabelece. Pudemos ver como a criação de *Tudo sobre minha mãe* bebe de uma fonte anterior, constituída pelo filme *A Malvada*. O contato com diferentes obras do arquivo do mundo, que abriga todo um legado construído pela humanidade ao longo do tempo e da história, é fundamental para que possamos lançar novos olhares para a realidade e para o mundo que nos rodeia. É um gesto, inclusive, de « *proteger contra o esquecimento* » (Ribeiro, 2020). Dessa forma, reiteramos nossa eleição do cinema enquanto parceiro dialógico. Buscar parceiros dialógicos em diferentes obras do arquivo do mundo é uma potente e poderosa forma de fomentarmos debates acerca de questões contemporâneas. É uma forma de lançarmos novos olhares para a realidade e tentarmos compreendê-la de maneira mais ampla, atravessada por diferentes vozes, olhares e discursos. Foi o que tentamos, de alguma forma, empreender, aqui, ao refletirmos sobre gênero, sexualidade e diversidade em companhia do filme *Tudo sobre minha mãe*.

Referências bibliográficas

- Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (1999). *Tudo sobre minha mãe* [DVD]. Brasil: Fox Vídeo.
- Ayres, A. A. (2013). *Processo criativo e atuação em telepresença na formação de professores de teatro*. Brasília: Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília.
- Bakhtin, M (1993). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Camargo, A. F. & Caimi, F. E. (2015). Dialogismo, alteridade e responsabilidade: desafios da relação professor/alunos em sala de aula. *Anais do XII Congresso Nacional de Educação – EDUCERE*, 12, 26655-26668.
- Corazza, S. M. (2006). *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Di Camargo, I. Jr. (2020). *Mikhail Bakhtin na Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Mentis Abertas.
- Maluf, S. W. (2002). Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe* e o gênero na margem. *Revista Estudos Feministas*, 10 (1), 143-153.
- Míguez, A. C. & Fonseca, E. (2015). *Tudo sobre minha mãe* e algo sobre a teoria queer e o universo almodovariano: aproximações entre cinema e educação. *Revista Extraprensa*, 8(1), 82-89.

- Ribeiro, J. V. Z. C. (2020). *Proteger contra o esquecimento: a ampliação das referências artístico-culturais dos alunos no ensino das Artes Cênicas*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Soler, M. (2013). Encenação: um espaço possível para a aprendizagem do espectador. *Trama Interdisciplinar*, 4 (1), 88-98.
- Soler, M. (2008). O espectador no teatro de não-ficção. *Sala Preta*, 8, 35-40.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus.
- Thiel, G. C. & Thiel, J. C. (2009). *Movie takes: a magia do cinema na sala de aula*. Curitiba: Aymarã.