

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

O atravessamento de diferentes autores em “Tudo sobre minha mãe”, de Pedro Almodóvar

Juiz de Fora
Setembro de 2013

Ingrid Hannah Salame da Silva

O atravessamento de diferentes autores em “Tudo sobre minha mãe”, de Pedro Almodóvar

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito para obtenção de grau de Bacharel em
Comunicação Social na Faculdade de Comunicação
da UFJF

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira

Juiz de Fora
Setembro de 2013

Ingrid Hannah Salame da Silva

O atravessamento de diferentes autores em “Tudo sobre minha mãe”, de Pedro Almodóvar

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação da UFJF

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado

Em 4/ 9/2013 pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira (UFJF) – Orientadora

Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum (UFJF) – Convidada

Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo (UFJF) – Convidada

Conceito obtido: _____

Juiz de Fora
Setembro de 2013

AGRADECIMENTOS

Principalmente a minha mãe Marisa, sempre. Por absolutamente tudo, e justamente por isso é tão difícil dizer o quanto é essencial para mim.

Ao meu pai Joaquim, por cuidar de mim

As minhas irmãs, Larissa, Nastasha e Sthéfany, minhas companheiras, a quem admiro tanto e de quem tanto tenho orgulho. Enfim, a minha família por tornar minha existência importante e me oferecer tanto por tão pouco em troca.

À nonna Marta, “minha diva do cinema dos anos 1940”, por sua personalidade e incentivo; ao nonno Maurílio por sua doçura e modo simples de ver as coisas.

A Aretha por sua amizade sincera.

À Soraya pela orientação e confiança depositada em mim, algo que eu realmente precisava para terminar esse trabalho.

Aos professores Luís Alberto Rocha Melo, Karla Holanda e Alessandra Brum, por aceitarem participar da banca, por terem grande influência no meu processo de aprendizado e pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos. Especialmente agradeço ao Luís Alberto pela oportunidade de trabalhar na pesquisa centrada em Luiz de Barros.

Ao Potiguara Mendes, ao Francisco Pimenta, à Regina Hallack, ao Cristiano Rodrigues e ao PET, por terem feito o curso valer a pena para mim.

“O que ocorre, de fato, é que, quando me olho no espelho, em meus olhos olham olhos alheios; quando me olho no espelho não vejo o mundo com meus próprios olhos desde o meu interior; vejo a mim mesmo com os olhos do mundo - estou possuído pelo outro.”

Mikhail Bakhtin

RESUMO

A presente pesquisa analisa como os diferentes intertextos presentes no filme *Tudo sobre minha mãe*, escrito e dirigido por Pedro Almodóvar, são dispostos e de que modo se relacionam com o longa metragem. Nosso foco recai sobre a inserção de referências ao filme de Joseph L. Mankiewicks, *A Malvada*; ao livro de ensaios de Truman Capote, *Música para camaleões*; às peças *Yerma*, *Bodas de Sangue*, ambas de Federico García Lorca, e *Um bonde chamado desejo*, escrita por Tennessee Williams. Para tal propósito partimos da definição do conceito de intertexto, derivado dos estudos de Mikhail Bakhtin a respeito de dialogismo, o qual dispõe que toda manifestação comunicacional é atravessada, constituída por uma série de enunciados anteriores. Especificamente na análise dos intertextos citados pelo filme do diretor espanhol trataremos a respeito do que falam, que temas elencam, em que contexto foram criados. Em seguida, na tentativa de aproximarmos a ideia de atravessamento do âmbito cinematográfico, procuramos estabelecer as relações entre o cinema, o teatro e a literatura. Por fim, nos debruçamos sobre as relações de sentido criadas entre *Tudo sobre minha mãe* e seus intertextos, o modo com que se complementam, destoam, alteram, tornam evidentes determinadas características. Nesse sentido, verificamos que a temática da maternidade, da tragédia, da solidariedade entre desconhecidos, do processo de atuação e construção de obras de arte é intensificada pelo uso do recurso intertextual.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Dialogismo. Intertexto. *Tudo sobre minha mãe*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	página 9
CAPÍTULO 1 CONCEITUAÇÃO TEÓRICA.....	página 12
1.1 DIALOGISMO	página 12
1.2 INTERTEXTUALIDADE	página 15
1.3 METALINGUAGEM	página 20
CAPÍTULO 2 DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA, O TEATRO E A LITERATURA.....	página 23
2.1 TEATRO E CINEMA.....	página 24
2.2 LITERATURA E CINEMA.....	página 27
3 INTERTEXTOS PRESENTES EM TUDO SOBRE MINHA MÃE.....	página 30
3.1 HACIENDO LORCA.....	página 30
3.1.1 BODAS DE SANGRE.....	página 30
3.1.2 YERMA.....	página 37
3.2 A MALVADA.....	página 41
3.3 UM BONDE CHAMADO DESEJO.....	página 46
3.4 MÚSICA PARA CAMALEÕES	página 52

CAPÍTULO 4 DIFERENTES VOZES EM TUDO SOBRE MINHA**MÃE..... página 58**

4.1 ENREDO página 58

4.2 PEDRO ALMODÓVAR E SEUS INTERTEXTOS..... página 62

CONSIDERAÇÕES FINAIS página 72**REFERÊNCIAS página 76**

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a trazer para o campo de discussão o modo como os discursos se atravessam nas obras de Almodóvar, sobretudo como isso se dá em *Tudo sobre Minha mãe*. Citaremos outros dois filmes do diretor como forma de ilustrar a consciência que ele parece ter dos efeitos promovidos pelo intertexto e pela alusão a obras claramente identificáveis, recorrentes em seus longas metragem.

Considerando-se o trabalho por completo, o primeiro capítulo corresponde à seção mais atrelada à revisão teórica de conceitos tais como dialogismo, intertexto e metalinguagem. Para tal propósito, lançaremos mão no primeiro capítulo sobretudo do filósofo russo Mikhail Bakhtin e de suas reverberações em diferentes autores que incorporam, revisam, explicam o princípio de atravessamento da linguagem e como ela pode ser percebida no campo cinematográfico.

A proposta do segundo capítulo é discutir o modo como o cinema se relaciona com diferentes tipos de arte, como as adere e ressignifica. A escolha por nos determos nessa questão se dá devido ao modo como ela evidencia o atravessamento (não necessariamente intertextual) seja de técnica, linguagem, estética. Buscaremos tratar especificamente a respeito da maneira com que o cinema dialoga com o teatro, a literatura e, ainda, em relação ao próprio cinema, uma vez que os próprios filmes podem ser retomados pelas produções posteriores de maneira revitalizada.

É importante lembrar que ao procurarmos tais conexões não estamos, contudo, afirmando que o cinema seja uma somatória de artes que vinham se desenvolvendo anteriormente. Nos interessa percebê-lo como um meio extremamente complexo, que é atravessado por uma série de elementos sistematizados por outras artes, que é fruto de

diversas experiências no campo de projeções de imagens, que sofre influências de seu contexto histórico, do desenvolvimento de novas tecnologias etc.

O terceiro capítulo é especificamente voltado para a análise dos intertextos inseridos no filme *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar. Nesse sentido falaremos a respeito de como tais intertextos foram constituídos, sobre o que tratam, quais questões levantam, qual o processo de sua criação. O primeiro tópico dessa seção é a respeito das duas peças de García Lorca – *Yerma* e *Bodas de Sangue* –, citadas no filme de Almodóvar e que trazem uma ambientação bastante específica de uma parte da Espanha caracterizada pela religiosidade, pelo ritmo bucólico, pelas tradições familiares patriarcais, pela tragédia. Em seguida, focamos em *A malvada*, dirigido por Joseph L. Mankiewicz, que além de intertextual, é diretamente metalinguístico problematizando a relação dos profissionais envolvidos com a criação dos trabalhos artísticos.

No terceiro tópico desse capítulo discutiremos a respeito da peça teatral *Um bonde chamado desejo*, escrita por Tennessee Williams, que também gira em torno de uma narrativa trágica, na qual os personagens se veem imersos em um meio onde a violência, a loucura, as diferenças sociais e o isolamento são bastante acentuados. Por fim, nossa análise centra-se no livro *Música para camaleões*, escrito por Truman Capote, cujo foco recai sobre o processo de formação de um escritor, as experiências que vivencia e o modo como as traduz em seus textos.

O último capítulo volta-se para a análise do filme de Pedro Almodóvar, *Tudo sobre minha mãe*, e as obras pelas quais é atravessado. É interessante observar como os intertextos do filme trabalham com os elementos do trágico (a narrativa se desenvolve no sentido de isolamento dos personagens) – evidenciado principalmente em *Yerma*, *Bodas de Sangue*, *Um*

bonde chamado Desejo. Outros pontos recorrentes entre o filme e as obras aludidas são a maternidade, o sangue (seja por uma questão de consanguinidade, seja pela transmissão de doenças), as diferenças sociais, o isolamento, sobretudo, psicológico, a atuação (com motivação profissional ou não), personagens femininas fortes.

1 CONCEITUAÇÃO TEÓRICA

1.1 DIALOGISMO

A língua, para Bakhtin, é fruto de relações dialógicas, que, para além da comunicação face a face, se estendem a todos os tipos de manifestações discursivas. “Não obstante, a relação dialógica não coincide de modo algum com as relações existentes entre as réplicas de um diálogo real, pode ser mais extensa, mais variada e mais complexa”. (BAKHTIN *apud* FIORIN, 2006a, p.166). A palavra manifestada é sempre perpassada pela de outrem, nesse sentido o dialogismo refere-se as relações estabelecidas entre enunciados (FIORIN, 2006b, p.19).

Bakhtin afirma que nosso contato com a realidade é sempre mediado pela linguagem, ou seja, não temos acesso direto à aquela, nunca chegamos a alçada do objeto em questão. Fiorin explica, portanto, que percebemos as coisas semioticamente, de modo que o nosso discurso se relaciona não diretamente com o mundo, mas sim com outros discursos. Todo e qualquer objeto é circundado, atravessado, influenciado por diferentes discursos, bem como toda palavra se relaciona com uma série de outras palavras (BAKHTIN, 1992, p.319 *apud* FIORIN, 2006a, p.167). Por isso Fiorin afirma que através do dialogismo é possível observar o funcionamento real da linguagem.

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (BAKHTIN, 1992, p.319 *apud* FIORIN, 2006a, p.167).

Os enunciados, por fazerem parte do âmbito da comunicação verbal são delimitados pela alternância entre os sujeitos falantes, eles não são independentes e projetam-se mutuamente em um processo simbiótico, imbuído de reflexos de outros enunciados que se respondem, chocam, complementam. Para Carlos Alberto Faraco (FIORIN, 2006a, p.170) as relações dialógicas são campos de tensão entre enunciados e mesmo nos casos de concordância extrema não deixam de se relacionar conflituosamente.

Bakhtin lembra que ao analisar o enunciado é preciso que se leve em conta que ele se refere a um posicionamento específico - com referência, espaço e tempo definidos - inserido no campo da comunicação. Para o filósofo russo a História deve ser vista como interior ao discurso.

Com a concepção dialógica, a análise histórica dos textos deixa de ser a descrição de uma época, a narrativa da vida de um autor para se transformar numa fina e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc. (FIORIN, 2006b, p. 59).

De acordo com Beth Brait (2003) por trás das manifestações individuais discursivas existe sempre um discurso anterior constituinte, seja ele uma expressão, uma imagem ou uma única palavra. A autora toma como exemplo a palavra alma, esta pode ser percebida de modos diversos:

A diversidade com que esta palavra – alma – pode ser apreendida é a prova de que sob a materialidade dos sons, dos fonemas, dos traços e das cores agita-se um mar de significados, de significações, de sentidos que somente uma interação específica, particular, circunscrita a tempo, espaço e interlocutores poderá tentar represar, capturar, explorar enquanto memória e vida. (BRAIT, 2003, p.38).

Bakhtin afirma que as relações dialógicas são estabelecidas pelos enunciados, e não por unidades da língua. Estas são passíveis de serem repetidas da mesma maneira por diferentes sujeitos, em diferentes contextos, sua existência independe e não se restringe a uma

ideia de autoria; sendo assim, as unidades da língua constituem os sons, as palavras que não implicam em uma réplica, que não fazem parte de um processo responsivo, dialógico.

Por sua vez, os enunciados não podem ser reproduzidos repetidamente, eles são acontecimentos singulares, manifestados por um autor que apresenta juízos de valor, posicionamento diante de um destinatário definido; ao se tratar de um réplica, o enunciado possui um sentido específico, completo e por isso permite que haja uma resposta.

Devido a essa irreprodutibilidade do enunciado, o filósofo russo se questiona se a ciência poderia tratar de algo que não se repete, uma vez que ela busca a generalização. Responde que a ciência também parte de singularidades para depois buscar padrões de repetição, portanto a translinguística é passível de ser desenvolvida, uma vez que se debruça sobre “os aspectos e as formas da relação dialógica que se estabelece entre os enunciados e entre suas formas tipológicas”. (FIORIN, 2006a, p. 168).

Ainda que Bakhtin, ao introduzir esses conceitos, se baseasse em uma análise sobretudo retirada das manifestações da literatura impressa, dos discursos e do folclore, é inegável sua aplicabilidade em outros meios de comunicação como o rádio, o cinema, a internet. O cinema, por exemplo, se manifesta como uma possibilidade ampliada de expressar a singularidade das interações sociais, de reproduzir para o espectador um conjunto de sentimentos e gestos expressos para além da oralidade e da escrita.

Através do cinema a possibilidade de atravessamento de discursos é ampliada porque lida de maneira diferenciada tanto com a imagem quanto com o som, o que apreendemos vai além da simples utilização de referências auditivas (fala, ruídos, música) e visuais (sejam elas pinturas, fotos, outros filmes, gestos, textos escritos), elas se tornam influência, são influenciadas, atravessadas, remetidas e reelaboradas pelo cinema; este também trabalha com a possibilidade de manipular o tempo e o espaço, se firma na projeção em uma dada tela (seja

de uma sala de cinema, do computador, da televisão, etc.). Ainda é preciso lembrar que o cinema também se firma na tecnologia, em uma ampla, porém não uniforme, dispersão; é resultado de uma série de “tensões” estabelecidas por sujeitos advindos de campos diversos - reúne técnicos, artistas, diretores, fotógrafos, cinegrafistas (posições não excludentes entre si); os filmes não se prendem a voz, por exemplo de um autor/ou de apenas um emissor, são fruto de um processo de negociação entre produtores, distribuidores, exibidores, público, canais de veiculação.

“Embora os estudos sobre intertextualidade tenham originalmente surgido no contexto da teoria literária, desde sempre se estenderam a outras áreas.” (AGGER, 2010, p.389). Gunhild ressalta que o trabalho teórico de Mikhail Bakhtin têm se proliferado e conquistado novos campos de estudos, além da teoria literária, a análise do discurso, a linguística, os estudos de cinema, a filosofia da arte. Nesse sentido, analisar o cinema à luz de conceitos tais como dialogismo, intertextualidade e interdiscursividade pode trazer relevantes contribuições para os estudos pertinentes ao campo da Comunicação e das Artes.

1.2 INTERTEXTUALIDADE

A difusão dos trabalhos de Mikhail Bakhtin no ocidente em muito se deve a Julia Kristeva, que em 1967 publica na revista *Critique* o seguinte texto: *Problemas da poética de Dostoiévski e A obra de François Rabelais*. José Luiz Fiorin explica que ao traduzir a obra do filósofo russo, Kristeva introduz o termo “intertextualidade” sem que o mesmo fosse utilizado por Bakhtin¹. O autor, em sua obra, discute a respeito das possíveis relações estabelecidas

1 No texto “Interdiscursividade e intertextualidade”, Fiorin aponta para as alterações promovidas no processo de tradução, uma vez que “A poética de Dostoiévski” foi traduzida para o português através do texto em francês. Na passagem do francês para o português não há alterações de termos e aí vemos a utilização das palavras “intertextuais” (“intertextuels”) e “intratextuais” (“intratextuels”), contudo a tradução direta do russo para o espanhol, que para Fiorin tende a ser mais fiel, não apresenta tais termos e sim “entre los textos y

entre “enunciados” - tidos pela semioticista como “textos”, e nisso incorre seu equívoco, uma vez que o enunciado aplica-se a um conceito mais abrangente, para além da manifestação verbal, que diz respeito a um conjunto coerente de signos que pode manifestar-se através da pintura, do gesto, por exemplo.

É relevante notar que tanto Fiorin como Sírio Possenti (2003) apontam para a necessidade de se analisar a obra de Bakhtin a fim de verificar se tais verbetes não aparecem, mas sob outra denominação, tanto em se tratando de “interdiscursividade” quanto de “intertextualidade”, e para além disso, se ambos os conceitos podem ser diferenciados. Da mesma forma, Brait, citada por Fiorin (2006a), discorre sobre o fato de Bakhtin conceber a ideia de enunciado/enunciação ao longo de uma série de trabalhos, tais conceitos não vêm prontos em apenas uma obra e, para a autora, devem ser analisados portanto, diante dessa percepção de conjunto.

Cada texto se baseia em um sistema comumente compreensível, da ordem da língua, sendo essa sua parte reproduzível e repetitiva, contudo o texto é individual e não pode ser repetido. Todo enunciado é um texto e possui uma completude de sentido que permite o ato responsivo, mas nem todo texto é enunciado - ao ser considerado fora da relação dialógica, em outras palavras, fora do domínio da manifestação, o enunciado só existe como texto.

O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada de materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. (Fiorin, 2006b, p.52).

Por sua vez, Bakhtin diferencia o discurso de ambos os termos definidos acima. “O discurso é apenas uma realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dão a ele uma identidade essencial” (FIORIN, 2006a, p.181), contudo nunca deixa de ser dialógico.

dentro de los textos”. (FIORIN, 2006a, p.162)

Desse modo o autor ainda diferencia os termos “interdiscursividade” e “intertextualidade”. A questão é que sempre haverá o atravessamento de discursos, a presença das relações dialógicas, então o que as diferencia é o fato de apresentarem de forma explícita ou não um discurso específico anterior.

Sempre haverá interdiscursividade, as manifestações verbais, sonoras, pictóricas nunca ocorrem pela primeira vez, elas são um rearranjo contextual, e por isso único, de algo que já existe (a palavra, o som, o gesto, a tinta etc.) e é imbuído de significações. Contudo nem sempre quando se fala são utilizados enunciados com referencial específico, com “autor identificado” - portanto, nem toda interdiscursividade será intertextual.

Algo que também pode ser motivo de arbitrariedade é que apesar de haver essa separação entre “texto” e “enunciado”, intertextualidade diz respeito a relação entre enunciados (dialogismo), não somente textos, em um discurso, sendo que pelo menos um deles tem existência anterior identificada, é, portanto, um processo extremamente simbiótico, implica em uma readaptação, releitura e reescrita dos enunciados que compõem um diálogo.

Outro conceito relacionado ao intertexto é o intratexto. Ao contrário do primeiro, este refere-se a relação estabelecida por duas vozes dentro do texto, sem que as mesmas tenham existência identificada fora do âmbito desse discurso, diz respeito, enfim, a relação dentro de textos.

Pedro Almodóvar, por exemplo, lança mão do recurso do intratexto de maneira bastante peculiar no longa *Fale com ela* (2000). Ao introduzir na película um curta silencioso, em preto e branco, *Amante minguante*, Almodóvar não só traz em foco uma leitura metalinguística do cinema - que reflete sobre si mesma e não deixa de ser uma homenagem, uma experiência de atravessamento de propostas de linguagem e de possibilidades técnicas -, bem como utiliza esse recurso para alterar o direcionamento da narrativa, a cena se torna um

ponto de virada no desenvolvimento do longa metragem, provocando momentaneamente um rompimento estético.²

Fale com ela lida com a tensão comunicacional estabelecida entre quatro personagens, duas delas impossibilitadas de se expressarem verbalmente por estarem em coma, mas que exercem tamanha influência sobre os dois principais personagens masculinos a ponto de alterar drasticamente seus percursos ao longo da narrativa - exemplo singular dos conflitos dialógicos. Alice (Leonor Watling), uma jovem bailarina, entrara em coma após ser atropelada por um carro e passara a ser cuidada pelo enfermeiro Benigno (Javier Câmara), um homem recluso e atencioso que se apaixonara por ela antes do acidente. Por sua vez Marco (Dario Grandinetti), um escritor divorciado, se torna amigo de Benigno quando passa a frequentar o hospital em que sua namorada, Lydia (Rosario Flores), uma toureira profissional, e Alice estavam internadas.

Benigno ao começar a cuidar de Alice passara a frequentar museus, teatros, cinemas, ballets para contar-lhe coisas a respeito daquilo que mais gostava de fazer antes do coma. Por isso ele assiste *Amante minguante*, curta metragem ficcional sobre uma cientista que desenvolve uma fórmula de emagrecimento testada, a seu contragosto, por seu noivo; este passa a minguar continuamente sem que ela conseguisse descobrir um antídoto, para evitar o sofrimento de sua noiva, decide ir embora para casa de sua mãe. Anos mais tarde ela o reencontra e o leva consigo, enquanto a cientista dorme, seu noivo decide se unir a amada e entra no corpo dela através de sua genitália.

Ao relatar a estória do filme, que visivelmente o afetara, Benigno massageia os músculos de Alice – cuidado exigido pela imobilidade da paciente realizado rotineiramente por ele sem que isso lhe causasse algum incomodo – e a essas cenas são contrapostos trechos

2 Neste caso entende-se “ponto de virada” como o elemento apresentado no filme que desencadeia uma série de alterações no percurso da narrativa, a partir dele perguntas podem ser esclarecidas, personagens podem ganhar novas características e serem complexificados.

do intratexto, complementadas por uma imagem que remete a ideia de sangue escorrendo. A sequência sugere algo que será explicado mais a frente: Benigno tem relações sexuais com Alice ainda em coma, a engravida, por conta disso ela acorda, ele é preso e se suicida.

Neste trecho do filme é notório como o uso do intratexto é inserido de modo a alterar todo o destino dos personagens principais, como Almodóvar utiliza uma série de “discursos” que se atravessam, contestam e respondem ao encaminhamento de *Fale com ela*. Por conta de *Amante minguante* Benigno é impulsionado – como um gatilho – por um desejo que nutria há muito tempo, mas que até então não fora manifestado fisicamente. Apesar da brutalidade da violação, ambigualmente ela se torna a razão pela qual Alice retorna do coma.

Tornando a falar a respeito de intertextualidade, Gunhill Agger defende que o gênero, as relações entre diferentes tradições culturais também devem ser tidas como constituintes de uma noção ampliada de intertextualidade, indispensável à análise das características significativamente dialógicas das obras e contextos aos quais elas pertencem (AGGER, 2010, p. 392). Desse modo o autor afirma que o trânsito regional, nacional e global de filmes, livros, programas televisivos desempenham papel essencial nas transações comunicacionais ao redor do mundo, sobretudo no caso da televisão “globalizada” e da internet, que as têm acelerado substancialmente nos últimos anos.

Se o conceito de intertextualidade deve ser visto como algo a mais do que apenas uma nova abstração, devemos, então, relacioná-lo a essas negociações que já ocorrem e que, por sua vez, estão relacionadas às questões de identidade nacional e transferências interculturais. (idem, 390-1).

Agger adverte que é preciso que se atente às amplas interpretações a respeito da intertextualidade e possibilidades de banalização do termo, portanto cita uma das possíveis soluções propostas por Jonathan Culler, este sugere que nele deve-se observar “como o texto chama a atenção para suas próprias convenções.” (idem, p.393).

Nos estudos da mídia, a noção do sujeito como autor é em muitos casos menos importante do que em contextos literários. Pois, embora os esforços dos talentos individuais possam certamente fazer diferença e embora o diretor no cinema e na ficção de TV tenha um papel principal, o trabalho em equipe é o que em última instância dá forma ao resultado final. Por outro lado, a representação e a narrativa são questões cruciais em teoria literária e em estudos de mídia. A ideia de intertextualidade questiona, pode-se assim dizer, a importância da representação, pelo menos quando o sistema de referências intrínseco ao texto é considerado mais importante que a representação.[...] Sugiro, mesmo, ao contrário, que a intertextualidade deva ser usada de modo menos ambíguo, como um conceito que indica que vários diálogos e negociações estejam acontecendo entre textos e autores, nos diferentes gêneros literários e entre eles, e também entre diferentes sistemas de representação de narrativa. (AGGER, 2010, p.396).

1.3 METALINGUAGEM

No processo de autorreflexão, provocado pela utilização do recurso da metalinguagem no cinema, há a possibilidade de um estreitamento de laços na relação entre espectador e filme, no sentido de um reconhecimento e de uma identificação.

“Uma mensagem de nível metalinguístico implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código” (CHALHUB, 1988, p.52). De acordo com a autora, metalinguagem é associada a uma leitura de referências recíprocas, ela “mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto.” (idem, p. 50).

Ainda segundo Samira Chalhup, o conceito de metalinguagem surge em um contexto moderno, fruto das mudanças promovidas pela Revolução Industrial; o princípio de sua utilização diz respeito a uma transformação no âmbito social, econômico, artístico e conseqüentemente há um questionamento sobre as formas de organização, pensamento e expressão anteriores, ou seja, passa-se então aos questionamentos autorreferenciais.

Essa mudança é constatada na produção do artista – sua narrativa, seu poema trazem os germes da invenção daquilo que é o novo diante da tradição. Mas, de outro lado e

de uma certa forma, sustentando essa invenção, explicando-a, analisando-a, descobrindo-a, está o trabalho crítico. Artista e obra são influenciados e modificados por ambos. (CHALHUB, 1988, p.72).

A metalinguagem está presente, por exemplo, quando no filme a sala de projeção e o comportamento do público podem ser apresentados; a biografia de pessoas ligadas à indústria do cinema é encenada; um filme é mostrado dentro de um filme como citação, ou de forma que a narrativa só se desenrole a partir da relação que será estabelecida entre os filmes; quando os atores olham em direção a câmera e dialogam com o público a respeito da cena em questão.

Um dos filmes de Pedro Almodóvar em que o uso do recurso da metalinguagem se torna mais evidente é *Má educação*, de 2004. Ele conta a história de Enrique Goded (Fele Martínez), um diretor cinematográfico em ascensão, que está desenvolvendo um novo projeto, no início da década de 1980, quando é procurado por Juan/Angél Andrade (Gael Garcia Bernal) - um ator em busca de trabalho, que se faz passar por seu irmão Ignacio Rodriguez (Francisco Boira), amor de infância de Goded.

Ignacio e Enrique tinham estudado juntos em um internato católico e foram separados pelo diretor do colégio, padre Manolo Berenguer. Por se sentir atraído por Rodriguez, Manolo o abusa sexualmente e expulsa Enrique ao descobrir a proximidade entre os dois meninos. Tempos mais tarde, já no fim dos anos 70, Ignacio se torna um travesti viciado em drogas que, ao descobrir a localização do padre, decide suborná-lo em troca de seu silêncio. Berenguer (Lluís Homar) abandonara a Igreja, estava casado e trabalhava em uma editora de livros; ao ser chantageado conhece Juan, de quem se torna amante e, juntos, planejam o assassinato de Ignacio.

Passando-se pelo irmão, três anos mais tarde, Juan sugere que Enrique utilize a história escrita por Ignacio - baseada na infância de ambos e que romanceava o reencontro

deles já adultos - como o roteiro de seu próximo longa-metragem. “A visita”, título da ficção, é dirigida por Goded e também termina com a morte da personagem que representava Rodriguez, uma travesti chamada Zahara (interpretada por Juan), assassinada ao tentar extorquir o padre Manolo (na metaficção, interpretado por Daniel Giménez Cacho), que no roteiro permanecera como diretor do internato.

Má Educação possui uma trama bastante complexa e metalinguística, na qual são desenvolvidas três histórias: a que está sendo contada para o espectador, o texto escrito por Ignacio e a adaptação cinematográfica feita por Enrique de *A visita*.

O recurso da metalinguagem no longa levanta questões como o processo de criação de um roteiro, dos personagens, de seus trejeitos a serem interpretados pelos atores nesse caso, sobretudo, por Juan/Angél Andrade (Bernal); problematiza a função do diretor cinematográfico, suas escolhas, o que o move - o filme termina com a seguinte frase “Enrique Goded continúa haciendo cine con la misma pasión.” Para além disso, a metalinguagem foi um recurso utilizado por Almodóvar para transitar de um universo a outro de seu filme – tomados aqui como o roteiro, a adaptação de “A visita”, e o próprio *Má educação* –, ela faz com que eles se choquem, se complementem, confundam, questionem.

2 DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA, O TEATRO E A LITERATURA

No primeiro capítulo de *O espelho partido* (2004), “Do Cinematógrafo ao Cinema”, Sílvio Da-Rin observa que o cinema como percebemos hoje não surge repentinamente no final do século XIX e, sim, é fruto de uma série de experiências no campo da projeção de imagens, de pesquisas óticas e registros do movimento que remontam à Antiguidade, passando por dispositivos como a câmera escura e a lanterna mágica. Portanto, desde o princípio o cinema é atravessado por uma série de características que antecedem sua constituição como tal, mas que não excluem sua singularidade.

Da-Rin analisa sobretudo duas correntes emblemáticas para o desenvolvimento da linguagem, estética e técnica cinematográficas: a dos irmãos Lumiere e de Thomas Edison.

Os primeiros apresentam em 1895 pequenos filmes através do Cinematógrafo, equipamento capaz de capturar e projetar imagens de modo coletivo. Em geral, as filmagens eram feitas por eles fora de estúdio, procurando captar o movimento (chegada do trem, saída da fábrica, farfalhar das folhas de árvores...), com planos fixos mas que tinham uma variação de posicionamento (mais longe, mais perto) e duravam poucos segundos.

No caso de Edison, ele inicialmente opta por lançar em 1893 um equipamento de projeção individual de imagens, o Quinetoscópio, por acreditar que isso lhe renderia maiores lucros. Assim como no caso dos Lumière, as filmagens tinham curta duração, porém eram, em sua maioria, filmadas em estúdio e retratando o que estava em cena frontalmente.

Essas duas propostas de cinema são relevantes para o objetivo desse capítulo por serem exemplos claros de como o próprio cinema também parte de suas próprias demandas para desenvolver novas linguagens e técnica. Edison, por exemplo, ao perceber que o Cinematógrafo tinha alto valor de mercado, em 1896 lança o Vitascópio, que também é capaz

de projetar os filmes para um público numeroso. Tal situação obviamente não se restringe ao campo cinematográfico, porém exerce grande influência no cinema atual, que apresenta grandes aparatos técnicos, e de modo semelhante aos primeiros filmes, se vê diante de inúmeras possibilidades e potenciais a serem explorados.

Dando um salto considerável no tempo, podemos perceber como a história do próprio cinema é retomada nos filmes de Almodóvar. Basta lembrarmos o que já foi citado no capítulo anterior a respeito da inserção de um intratexto metalinguístico, *Amante minguante*, no filme *Fale com Ela*, ou o modo com que *A malvada* influencia Pedro Almodóvar na escrita e direção de *Tudo sobre minha mãe* – algo que será tratado nos próximos capítulos.

2.1 TEATRO E CINEMA

Ismail Xavier (1996) opta por lidar com as relações de semelhança estabelecidas entre o teatro e o cinema, em detrimento do que as diverge, no capítulo “A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock”, presente no livro *O século no cinema*.

O autor começa por afirmar que apesar das tentativas de afastar o cinema do teatro no início do século XX por parte de cinéfilos que buscavam garantir ao primeiro o estatuto de arte – o segundo era entendido pelo grupo como o universo preso e reduzido à palavra –, “[...] o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*.” (XAVIER, 1996, p.247).

A busca por diferenciar o cinema como uma arte de técnica e linguagem mais avançadas que o teatro, encontra um contraponto interessante na análise de Xavier. De acordo com ele esse modo de pensar está atrelado a ideia de que ambas as artes podem ser vistas

como “blocos homogêneos” com técnicas específicas, portanto incorre no erro ao desconsiderar que a inserção em estilos distintos é o que de fato as dispõe diante de um contexto histórico/social a ser estudado.

“[...] são os estilos, as formas de conceber o espetáculo, seja no palco, seja nas telas, que definem a relação do trabalho com o teor da experiência social e com o seu tempo. Dentro de um certo recorte, é a inscrição de uma peça ou de um filme em determinado movimento estético que constitui o fator mais relevante da análise, para além das diferenças de suporte técnico. [...] o teatro e o cinema enquanto espetáculos populares não se discutem nos mesmos termos que o teatro e o cinema dirigidos a um público erudito e burguês mais restrito. Em síntese, não posso tomar cinema e teatro no singular para encaminhar uma discussão consequente de suas relações. Devo fazer demarcações, atento ao gênero (de teatro e de cinema) e atento à história.” (XAVIER, p.248).

Nesse sentido, cita Barthes que aponta para a proximidade existente entre o teatro e a geometria, algo que de maneira similar se reproduzirá no cinema. No caso do teatro, tomando como base a tradição italiana (estabelecida por volta de 1530), o espectador se dispõe em determinado lugar na plateia de frente para um palco, onde ocorre a representação. Portanto, esses locais são “separados por uma fronteira nítida onde “fosso” e cortina materializam a diferença de estatuto dos espaços, o da representação e o da realidade.” (XAVIER, p.249-250).

No caso do cinema a tela, vista frontalmente por um observador, também apresenta o limite dos espaços onde se encontram a ficção e a realidade, entretanto, diferente do teatro, a posição do espectador não vai alterar substancialmente o modo como enxerga o que está a sua frente. Essa busca pelo controle do que o observador deve olhar é, sobretudo adotada pelo modelo clássico do cinema narrativo ocidental através, por exemplo, da escolha de posicionamento e angulação de planos.

Apesar da diferença, Aumont aponta a relevância para o cinema das convenções de movimentação do teatro, com sua configuração “cúbica” (com o plano da frente aberto para o olhar do público) e “bastidores que permitem as entradas e saídas; além disso, utiliza como

vector o próprio corpo do actor no seu movimento.” (AUMONT, 2008, p. 35). Para o teórico isso traz uma noção de profundidade e fluidez que servirão de exemplo para as experimentações no campo cinematográfico.

Ismail Xavier explica que mais a frente, no século XVIII, a proposta de teatro de Diderot também reverbera no cinema. O filósofo francês acreditava que o teatro deveria pautar-se na criação de uma representação que enfatizasse os sentimentos traduzidos pelos gestos, falas, fisionomia, movimentação no espaço cênico – que através dele fosse criada a ilusão de um ambiente de realidade vivenciado pelos personagens da peça, o que o público visse deveria ser crível. “Diderot quer ação no palco, reprodução eficaz da vida em todas as dimensões, especialmente aquelas que se dão para o olhar.” (XAVIER, 1996, p. 250). O drama sério burguês, como fica conhecido, depois da Revolução Francesa é trabalhado pelo teatro popular na criação dos melodramas, que repercutem diretamente nos temas dos filmes principalmente por volta dos anos 1910 atraindo o mesmo tipo de público e lançando mão de recursos dramáticos semelhantes.³

Foi, em verdade, invejável a maquinaria posta à disposição do encenador no século passado, havendo inclusive esquemas de mudanças de cenário capazes de produzir efeitos que caminhavam na mesma direção que a mudança de posição de câmera no cinema, com alterações de pano de fundo, sobreposições e outros recursos cênicos que faziam do teatro uma experiência visual excitante, variada, mobilizadora.

O autor conclui portanto que a diferença entre as artes se estabelece na técnica, sendo que o cinema é capaz de exercer maior controle sobre o que deve e quer que seja visto, mas que não vem como algo melhor e sim como um meio capaz de ampliar os recursos de dramatização. De forma semelhante, Aumont, ao citar as observações do Edward Dmytryk, refere-se a geração de cineastas depois de 1940 que se preocupava em buscar a singularidade do cinema,

3 “Melodrama significa ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que hoje chamamos 'golpes de teatro'. (idem, p.251).”

Mas esta obsessão por uma encenação específica, estranhamente, permanece presa nas malhas dos dois dados de base do teatro, o verbo e o lugar. O cuidado prestado aos cenários, aos acessórios, à sua perfeição no verossímil e no natural; a arte de reproduzir em estúdio qualquer lugar; a ciência das iluminações; tudo isto testemunha um trabalho do espaço que é a transposição pura e simples – em vista de um espetáculo diferente e, talvez, de outro público – do trabalho do teatro. (AUMONT, 2008, p.71).

2.2 LITERATURA E CINEMA

Assim como no tópico anterior, buscaremos privilegiar os pontos de convergência entre a literatura e o cinema por sua pertinência com nossa proposta. Jacques Aumont observa que desde o primeiro cinema (para ele, por volta de 1895 até 1940, quando o sonoro é “estabilizado”) a literatura se faz presente através do argumento.

Nos início da primeira década do século XX os realizadores apresentavam ainda esboços, propostas simplificadas de escritas. Com o passar do tempo inúmeras foram as adaptações literárias de escritores consagrados como Dumas, Dickens, Shakespeare, isso de acordo com um levantamento dos filmes de longa metragem feitos em Hollywood de 1910 a 1915.

A crescente tendência de Hollywood se voltar primordialmente para o lançamento de longas metragens a partir desse período recairia na criação de tramas mais complexas (no sentido das intrigas), com seqüências lógicas pautadas na causalidade, fatores que contribuem para que a compreensão por parte do espectador se aproxime ao máximo daquilo que o realizador tinha em mente (AUMONT, 2008, p. 46).

Ao mesmo tempo e contraditoriamente, os argumentos, ao tornarem-se maiores, sofrem atração da literatura, dão mais espaço as descrições, às explicações de humores, das instituições, dos pensamentos das personagens – a toda uma parte “literária” que o cinema, arte behaviorista, só pode indirectamente transmitir. O argumento começa a incluir tudo o que, precisamente, o cinema mudo rejeitara nos cartões explicativos. Na Europa, alguns argumentistas chegam a conceber seu argumento como uma obra em si, multiplicando as notações concretas e ultrapassando o realizador pela exactidão das suas indicações (idem, p.47)

Jacques Aumont lembra que na época de ouro Hollywood, por volta dos anos 1930/40 o argumento serviu como um instrumento de sistematização e aceleração da produção, fruto de uma série de artesãos submetidos à figura do produtor.⁴

O argumento é, acima de tudo, uma economia: economia narrativa, em que a condensação é a virtude principal; economia industrial, assente na “produção em cadeia de protótipos”; por último, economia representativa, uma vez que o argumento primitivo é totalmente determinado pela lógica do quadro. (idem, p.43).

Outra associação interessante feita pelo teórico francês é a possibilidade de se adaptar qualquer texto em argumento/roteiro, bastando que se busque equivalência do que está na forma escrita com os quadros, planos que podem surgir a partir dela. Contudo ressalva que o aparente leque oferecido literatura não deixa de sofrer alterações substanciais no processo de adaptação, afinal são meios com recursos estéticos e técnicos diferenciados – no caso da literatura cita a irreprodutibilidade dos estados de consciência, o campo cinematográfico, por outro lado, contém recursos extremamente relevantes como a voz, os sons que podem, por exemplo, fazer parte do imaginário do leitor, mas nunca poderão ser percebidos sensorialmente, como no caso do espectador de um filme.

A questão das adaptações se torna alvo de alguns críticos franceses – futuramente estariam associados a Nouvelle Vague – na década de 1950, que reivindicavam a necessidade de que fossem escritos argumentos essencialmente cinematográficos, chamando para o realizador a responsabilidade autoral (o diretor é que deveria ser visto como artista), em oposição ao “cinema de qualidade francês”, com seu restrito grupo de roteiristas e apego as adaptações literárias.⁵

4 A insistência em nos remetermos ao cinema clássico hollywoodiano é devida a proximidade de *Tudo sobre minha mãe* com esse tipo de narrativa movida por relações de causalidade, embora não possa ser simplificado como um filme clássico.

5 Apesar dos críticos da Nouvelle Vague apresentarem tais propostas, em grande parte, na prática (durante a realização dos filmes) elas não foram completamente aplicadas.

Para além da problemática levantada por essa geração de críticos, Aumont não deixa de reconhecer que ainda sim, a transição de obras literárias para o cinema continua a fazer parte do período atual, inclusive ocupando um papel importante bastando que nos atentemos a tendência de escrita de *best sellers* previamente elaborados com a perspectiva de se tornarem roteiros de filmes. “Não há dúvida de que muitos escritores já teriam sido esquecidos se as suas obras não tivessem sido 'adaptadas' – ou seja, na verdade, exploradas segundo a sua lógica de partida.” (2008, p.44). Essa frase sintetiza muito bem a ideia de dialogismo, atenta para a forma como o atravessamento de discursos, as citações (sejam elas intertextuais ou não) passam a incorporar as novas manifestações (seja fílmica, escrita, gestual, sonora), tanto como referência, quanto como discurso resgatado e transformado.

3 INTERTEXTOS PRESENTES EM TUDO SOBRE MINHA MÃE

Como já dito anteriormente, *Tudo sobre minha mãe* é constituído por uma série de discursos de outros autores que em alguns momentos da narrativa são explicitados. Nesse sentido, este capítulo busca tratar especificamente das obras de Federico García Lorca, Tennessee Williams, Joseph L. Mankiewicks e Truman Capote citadas no filme.

3.1 HACIENDO LORCA

Durante o filme, a personagem de Huma Rojo encena um trecho de *Haciendo Lorca* adaptação de Lluís Pasqual, que apresenta uma junção de peças de teatro de Federico García Lorca. No caso do longa metragem de Almodóvar, a fala da personagem inclui trechos de *Bodas de Sangre* e *Yerma*.

3.1.1 Bodas de sangue

Escrita por Federico García Lorca em 1933, *Bodas de Sangre* é uma tragédia em três atos e sete quadros baseada num crime ocorrido no dia 22 de julho de 1928 em Níjar - Almería, região sudeste da Espanha - que na época teve repercussão em alguns jornais do país.

A história da peça trata da rixa entre duas famílias tradicionais do interior espanhol retomado pela realização de um casamento. A noiva da boda antes estivera comprometida com Leonardo Félix, pertencente a família inimiga de seu atual noivo - tal conflito iniciara-se

anos antes, quando em diferentes brigas os familiares de Leonardo mataram o pai e o irmão do Noivo.

Durante a peça é sugerido que o relacionamento entre a Noiva e Leonardo não dera certo devido as diferenças financeiras existentes entre ambos - no caso ele não possuía recursos e por isso fora afastado pelo pai dela (“Pai”). Por consequência do impedimento, Félix casara-se com uma prima da Noiva (“Mulher”), tivera um filho e sua esposa estava a espera de outra criança.

Por outro lado, no caso do Noivo, este era um jovem dono de terras férteis que há três anos se comprometera com a Noiva. A mãe dele (“Mãe”) desde o princípio da peça demonstra aversão a qualquer tipo de arma e se vê receosa, como se previsse um destino funesto para seu filho, antes mesmo de descobrir que a Noiva tinha ligação com os Félix.

Poucas horas após a realização do casamento, durante a comemoração, a Noiva foge a cavalo com Leonardo. O Noivo, portanto, os persegue a fim de lavar sua honra e vingar-se pela morte do pai e do irmão – desejo que não nutria anteriormente, apenas sua mãe o tinha. No trecho a seguir, enquanto conversa com um rapaz que lhe ajudava na busca, nota-se como há uma mudança em sua atitude em relação aos membros da família Félix que haviam sido convidados para o casamento sem que houvesse algum ressentimento aparente da parte dele:

Noivo: Cala-te. Tenho certeza de que os encontrarei aqui. Estás vendo este braço. Pois não é o meu braço. É o braço de meu irmão e de meu pai, e o de toda minha família que está morta. E tem tanto poder que é capaz de arrancar esta árvore com a raiz, querendo. E vamos depressa, que sinto os dentes de todos os meus cravados aqui de tal maneira que me é impossível respirar tranquilo. (LORCA, 1975a, p.112).

A partir do momento em que a perseguição se inicia a peça adquire elementos fantásticos que se misturam ao tom de realismo dos dois primeiros atos (MENDES, 2002). Os personagens dos lenhadores, da lua e da mendiga personificam, sobretudo no caso da última, a morte - os lenhadores comentam e explicam o destino dos jovens em fuga, é a mendiga

quem indica o caminho para o Noivo encontrar os amantes e é a Lua que os ilumina/denuncia em meio a noite escura.

Ao final da peça o Noivo trava uma luta com Leonardo, ambos acabam por se matar, e a Noiva sobrevive para lhes lamentar a morte junto da Mãe e da Mulher.

Marise Pimentel Mendes toma *Bodas de Sangue* como uma tragédia pautada em questões caras à cultura andaluza que lança mão da estrutura e de temas recorrentes no teatro grego. No *prólogo*, onde é apresentado o tema da peça, há cenas com os principais personagens que resumem e anunciam o teor da peça (MENDES, 2002, p.58).

O primeiro quadro é com o Noivo e a Mãe – ela desgosta da ideia de seu filho carregar uma navalha para cortar uvas, uma vez que, como todas as armas, poderia lhe ferir assim como fizera anteriormente com o marido e o outro filho, cena na qual também combina a data em que acertaria com o pai da Noiva o casamento dos respectivos filhos -, seguido por uma cena entre a Mulher, a Sogra (mãe da “Mulher”) e Leonardo - enquanto embala o neto, a Sogra cantarola junto a filha uma canção cuja letra trata de um cavalo ferido, cansado que se nega a beber a água de um rio por onde escorria sangue, situação semelhante ao cavalo de Leonardo que aparentava desgaste. No terceiro quadro do primeiro ato a relação entre os noivos é firmada pelo Pai e pela Mãe e ainda, é neste trecho que a Criada informa a Noiva que Leonardo viera durante a noite anterior aos pés da janela desta.

Na sequência, a partir do segundo ato, os episódios são constituídos por diálogos e coros. A Noiva, acompanhada da Criada, encontra-se com Leonardo na manhã de seu casamento, é evocada pelos convidados que entram em sua casa cantando em conjunto, ocorrem os festejos após a cerimônia religiosa, a fuga, dois personagens morrem, aqueles que desde o princípio da peça carregam o fardo de uma tradição de disputas. O desenlace da

história, “o êxodo”, é anunciado pela Mendiga que informa à Mãe a respeito da morte de seu filho, o Noivo.

Mendiga: Eu os vi – chegando breve – são dois rios
 quietos, enfim, por entre as pedras grandes.
 São dois homens nas patas do cavalo.
 Mortos no meio do esplendor da noite. (*Com delícia*).
 Mortos, sim, mortos. [...]
 Flores rotas, os olhos – e seus dentes,
 dois punhados de neve endurecida.
 Os dois caíram. Só voltou a noiva,
 com a cabeleira e a saia, tudo em sangue.
 Cobertos vêm por mantas. Chegam
 agora, aos ombros de rapazes altos.
 Assim foi. Nada mais. Tinha que ser.
 Por cima da flor do ouro – suja areia. (LORCA, 1995a, p. 120-1).

Ao citar Antonio Espejo, Mendes comenta que o autor considera – no livro *García Lorca en los dramas del pueblo* (1998) – as mudanças feitas por Lorca em *Bodas de sangue*, ao transpor o fato noticiado pela imprensa, como “retoques dramáticos” (p.61), os quais garantem à peça um tom mais trágico. Nisso consiste a alteração do número de mortos (na realidade apenas o amante fora morto, não pelo noivo e sim pelo irmão deste) e da fuga, que ocorrera na manhã das bodas; a criação do conflito entre as famílias, que não existia, sendo que os amantes eram primos. A arma do crime também é alterada de revólver para faca, algo que no texto adquire um sentido pungente, justamente por sua aparente pequenez – “Mãe: Com uma faca, com uma faquinha que mal nos cabe na mão, mas que penetra tão fina pelas carnes assombradas, e vai parar lá no sítio onde emaranhada treme a escura raiz do grito.” (LORCA, 1995a, p. 124).

Para Espejo, outra alteração simbólica ocorre na definição da casa da noiva, que não é descrita como um casarão, mas sim como uma residência típica de *gitanos/ciganos*, uma *cueva*. Como se através dessa ligação, Lorca pudesse atrelar à Noiva o desejo de romper com os padrões estabelecidos para sua casta e seu gênero. Associando-a aos *gitanos*, ela entra em conflito com os deveres morais impostos às mulheres andaluzas, destinadas a casamentos

arranjados, presas aos maridos, a terra, aos filhos. “Lorca transforma Paca [nome real da Noiva] na liberdade, na ânsia de viver da noiva, disposta a qualquer loucura para chegar ao fundo de seus sentimentos.” (ESPEJO, 1998, p.29 *apud* MENDES, 2002, p. 63).

“A trama se define como tragédia porque está dirigida pelo 'fatum', o destino cego que recai sobre toda a coletividade e impõe aos personagens decisões sem liberdade” (OLMEDO, [199-?], p.17, tradução nossa), identificado por Mendes como *fatalismo*.⁶ Todos os personagens de certa forma não apresentam escolha ou condições de alterar as situações as quais estão predestinados, como se o sangue, as paixões os guiasse, e a tentativa de romper tais limites os levasse à ruína. “Assim a fatalidade comanda o percurso das personagens, seja através do poder que a terra exerce, seja pelo sangue. O homem é apenas um objeto nas mãos desse destino, tendo no próprio nome um condicionamento e uma condenação.” (MENDES, 2002, p.64). Desse modo todos os personagens, exceto Leonardo, não apresentam nome próprio, são alegorias – denominados e definidos de acordo com suas funções sociais.

...todos os [personagens] nomeados funcionalmente têm essencialmente um destino a cumprir: ser noivo, ou ser mãe, ou ser mulher etc..O trágico começa em **Bodas de sangue** ali, nesse condicionamento dos personagens centrais que lhes tira toda liberdade e, com isso, os aproxima claramente da condição básica do herói trágico grego. Mais do que nunca, será necessário tratar dos personagens dramáticos não como pessoas, mas como participantes ligados a um sentido de ação. Quando, por fim, a morte os destruir enquanto seres temporais (que é como são representados, numa falta de toda alusão, na obra, à possibilidade de outra vida), ou quando as consequências da morte os aniquilem em suas funções sociais por terem destruído o sujeito de referência, haverá culminado a ruína essencial e absoluta que condiciona a tragédia. (GONZÁLEZ, 1989, p.21 *apud* MENDES, 2003, p. 64).

O Noivo, apesar de inicialmente não demonstrar nenhum desejo de vingança acaba se envolvendo no ciclo de violência herdado por sua condição social e suas relações de sangue. E mesmo antes disso percebe-se o quão irônico é o fato dele ter se apaixonado por uma moça fortemente vinculada a um membro dos Félix.

6 “La trama se resuelve como tragedia porque está dirigida por el 'fatum' [fado, destino], el destino ciego que recae sobre toda la colectividad e impone a los personajes decisiones sin libertad” (OLMEDO, [199-?], p.17).

A Noiva, ao conformar-se com um casamento sem paixão, segue os passos de sua mãe e, assim como ela, destina-se a ser consumida pela terra, pelo isolamento, por seus deveres. Quando tenta assumir o controle de seu desejo (desce as escadas, prepara o cavalo para a fuga com Leonardo) nota-se que ele já a tomara pela mão, não lhe restando escolha. Por isso é condenada ao exílio, a lamentar a morte do Noivo e do amante e perde sua característica definidora, não é e não mais será noiva. Ao explicar para a sogra, Mãe, o porquê fugira, fica evidente no discurso da Noiva a influência de algo que ultrapassava suas forças:

Noiva – Porque eu me fui com o outro, me fui (*Com angústia*). Tu também terias ido. Eu era uma mulher abrasada, cheia de chagas por dentro e por fora, e teu filho era um pouquinho de água, de quem eu esperava filhos, terra saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramas, que aproximava de mim o rumor de seus juncos e seu cantar entre dentes. E eu corria com teu filho, como quem levasse uma criancinha de água e o outro me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar, e deitavam escarcha nas minhas feridas de pobre mulher emurchecida, de rapariga acariciada pelo fogo. Eu não queria, - escuta bem! - eu não queria. Teu filho era eu fim e eu não o enganei; mas o braço do outro me arrastou como um golpe de mar, como a cabeçada de um mulo e me teria arrastado sempre, sempre, sempre, embora eu ficasse velha e todos os filhos de teu filho me puxassem pelos cabelos. (LORCA, 1995a, p. 122).

Leonardo, por sua capacidade de agir, é identificado por Mario Gonzáles (1989 *apud* MENDES, 2002, p.67) como o possível protagonista da história. Após ter experienciado uma vida em conformação com as exigências morais de sua região – se casara com alguém que não amava, promovera a continuidade de sua estirpe, trabalhava para gerar o sustento de sua família – ele compreende como essa sociedade rural é regida e por isso põe a frente seu desejo⁷, colocando à parte suas obrigações morais. Leonardo apresenta embates com todos os

7 Mesmo esse desejo não escapa a algo que lhe é maior, como se Leonardo fosse “condenado” a amar aquela que não poderia ser sua. Isso fica claro na conversa que tem com ela enquanto fogem:

“Leonardo: Que vidros cravam minha língua presa!
 Porque eu quis te esquecer,
 e pus um muro de pedra entre a tua casa e a minha.
 É verdade. - Não te lembras?
 E quando te vi de longe,
 enchi meus olhos de areia.
 Mas, se montava a cavalo, em tua porta me achava –
 Tornou-se o sangue negro, com alfinetes de prata.
 E o sonho foi cobrindo as carnes de erva daninha.
 Pois a culpa não é minha.
 A culpa, a culpa é da terra

personagens principais: a Mulher e a Sogra desconfiam dele e o submetem a uma vida de mentiras; a Noiva tenta afastá-lo; o Pai impede que ele se case com a filha; a Mãe desde o princípio amaldiçoa os Félix; a Criada o vigia; luta com o Noivo.

Apesar da Noiva ser aquela que toma a decisão pelos dois, antes é incitada pelo próprio Leonardo quando este afirma que seu orgulho e o tempo não teriam sido suficientes para esquecê-la. Portanto, ao tentar traçar o percurso de sua vida, Félix é vítima implacável do destino: é impelido a uma situação que lhe submete ao conflito familiar herdado e termina morto.

A Mãe, desde o princípio da peça parece temer que o destino funesto do marido – a quem amava apesar de lhe ter sido arranjado - e do filho mais velho recaísse sobre o Noivo. Por isso ela lhe devota todo cuidado, proteção e afeto, orientando-o para que não portasse qualquer objeto que lhe pudesse ferir e, apesar de saber que a Noiva no passado se comprometera com Leonardo, sela o noivado esperando que a união fosse frutífera e lhe desse netos.

Ainda é a Mãe que não exita ao mandar o filho mais novo para a morte; é ela quem ordena que se buscasse um cavalo para que o Noivo encontrasse os amantes e vingasse a família. “Vemos, assim, outro elemento trágico, além da premonição, que marcará a conduta dessa Mãe: é ela quem entrega o filho ao sacrifício, ao exigir o cumprimento da honra.” (MENDES, 2002, p.65).

Portanto, ao conformar-se com um imperativo social (honra e vingança), a Mãe tem seu caráter materno aniquilado uma vez que não poderia ter netos; seu fim é permanecer ligada à terra e viver em luto pelos mortos:

Mãe – Aqui, aqui quero ficar. E tranquila. Já todos estão mortos. À meia noite, dormirei, dormirei sem que já me aterrem nem escopeta nem faca. Outras mães assomarão às janelas, açoitadas pela chuva, para verem o rosto de seus filhos. Eu,

e do cheiro que desprendem
teus peitos e tuas tranças.” (LORCA, 1995a, p.115).

não. Eu farei com meu sonho uma fria pomba de marfim, que leve camélias de geada para o campo santo. Mas não; campo santo, não; campo santo, não. Leito de terra, cama que os abriga e os embala pelo céu [...] Havemos de passar dias terríveis. Não quero ver ninguém. A Terra e eu. Meu pranto e eu. E estas quatro paredes. Ai!Ai! (LORCA, 1995a, p. 121).

A Mulher que estava intimamente ligada a Leonardo deveria cumprir seu papel de esposa obediente enquanto ele estivesse vivo, com a morte dele perde a qualidade de seu nome, embora mantenha a característica materna, restando-lhe uma continuidade de sangue e terra, sem o prenúncio do trágico: “seu futuro enquanto mãe será mais tranquilo do que foi para a Mãe do Noivo, uma vez que não mais existe a possibilidade de descendência dessa família, o que poderia ser uma ameaça para os filhos de Leonardo, os Félix do futuro.” (MENDES, 2002, p.73). A Sogra, assim como sua filha, perde a característica que a define mas continua como mãe, educadora e cúmplice da Mulher.

Por fim, outro dos papéis femininos de relevância para a peça que também é moldado pelo meio em que vive é a Criada. Esta exerce uma dupla função: a de servir e a de ser “mãe” da Noiva, cuidando, ouvindo e aconselhando-a através de sua experiência.

3.1.2 *Yerma*

Escrita em 1934 por Federico García Lorca, *Yerma* é uma tragédia pastoril composta por três atos e seis quadros que conta a história de uma mulher estéril em sua tentativa incessante de engravidar.

Yerma es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino señalándola para víctima de lo infecundo. Yo he querido hacer, he hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la esterilidad. Y es ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra.⁸ (LORCA, 1934 *apud* OLMEDO, 199-?, p.20).

8 “*Yerma* é, acima de tudo, a imagem da fecundidade castigada à esterilidade. Uma alma fígada pelo Destino apontando para a vítima do infecundo. Eu quis fazer, e fiz, através da linha morta do infecundo, o poema vivo da esterilidade. E é assim, do contraste do estéril e do vivificante, de onde extraio o perfil trágico da obra.”

Assim como em *Bodas de sangue*, *Yerma* é uma tragédia composta por diálogos e coros e traz uma série de elementos retirados de fatos reais. Mas ao contrário da primeira peça, nesta a história não pode ser localizada em apenas um acontecimento, ela retoma o quadro de uma sociedade tipicamente andaluza e rural, descreve fielmente seus costumes, as preocupações da época, os comportamentos e desejos comuns. Em *Yerma* percebe-se muito do misticismo, dos anseios, da moral presentes na vida de García Lorca, que desde a infância convive com a cultura hispânica interiorana.

Federico conhecia esta gente necessitada de santarrões populares, de curandeiros e advinhos, substitutos nos campos dos verdadeiros médicos, em caso de enfermidades do corpo, e de sacerdotes que poderiam satisfazer as necessidades da alma. Federico estava apaixonado por esse ambiente, que o subjulgou desde pequeno. (ESPEJO, 1998, p.71-2 *apud* MENDES, 2002, p. 84).

O próprio título da peça advém do folclore regional: conta-se que as *yermas* eram mulheres inférteis que participavam da festa do *Cristo del Paño*, padroeiro das estéreis, e após nove meses eram agraciadas com crianças.

Outros elementos que reaparecem na segunda peça da trilogia trágica lorquiana são a importância da terra e do sangue - seja pela perpetuação da espécie, seja por sua ambiguidade simbólica (vida e morte).

Percebe-se em *Yerma* o desenrolar narrativo motivado pela questão da maternidade. *Yerma* é casada com João, um trabalhador do campo, vive em uma sociedade tipicamente machista do interior espanhol, nela os homens vão para o campo para pastorear e cuidar das plantações e as mulheres se responsabilizam pelos cuidados da casa, costuram, procriam e aguardam a volta de seus respectivos maridos. “*Yerma*: [...] Os homens têm outra vida; o gado, as árvores, as conversas; e nós mulheres, não temos mais que a cria e o cuidado da cria.” (LORCA, 1995b, p.36).

Nesse contexto, espera-se que a mulher se resigne a cumprir os deveres de seu sexo. No caso de Yerma, mais do que resignação, ela anseia ardorosamente por ser aquilo que se espera de uma mulher andaluza, sobretudo em relação ao fato de se tornar mãe.

Yerma: Ai, que prado de mágoa!
 Ai, que porta fechada à formosura!
 Desejo a dor de ter um filho, e os ares
 me estendem dalias de dormente lua.
 Estes dois mananciais que em mim palpitam,
 Com leite morno, são, pela espessura
 da minha carne, pulsos de cavalo,
 os ramos sacudindo à minha angústia.
 Ai, peitos cegos sob meu vestido!
 Ai, pombas vãs, sem olhos nem brancura!
 Ai, que aflição de sangue prisioneiro
 me está cravando de vespas a nuca!
 Mas tu hás de chegar, amor, meu filho,
 porque as águas dão sal; a terra, fruta;
 e o nosso ventre guarda tenros filhos
 como as nuvens carregam doce chuva. (LORCA, 1995b, p.37).

É um ambiente no qual os papéis sociais a serem desempenhados são imperativos e, se não cumpridos, provocam uma espécie de exílio. Casada há cinco anos, Yerma não consegue engravidar e cada vez mais se vê isolada pela comunidade. Em conversa com Maria, ela chega a afirmar: “A mulher do campo que não dá filhos é inútil como um punhado de espinhos, e até má – embora eu seja desse refugio desprezado pela mão de Deus.” (idem, p. 38).

A partir do segundo ato, já no primeiro quadro, a desconfiança em relação a protagonista se faz clara; as lavadeiras, enquanto trabalham comentam a respeito de sua vida e explicam que para tentar conter a expansividade da mulher, João trouxera suas duas irmãs solteiras que passaram a vigiar a cunhada. É ainda nesse episódio que as lavadeiras reforçam os boatos da paixão velada entre Yerma e Victor (nunca concretizada), a quem ela conhecida desde a infância e por quem sentira desejo – informação revelada em uma conversa de Yerma com uma Velha pagã ainda no prólogo.⁹

⁹ Essa mesma senhora é quem afirma que a culpa da jovem casada não engravidar era de João, que vinha de uma família com dificuldades de gerar herdeiros, e que vai questionar a obrigação da mulher enxergar no marido apenas a possibilidade de ter filhos. A Velha pagã acredita que deve-se buscar mais, o desejo não seria pecado. Mas Yerma, resoluto, reprime qualquer outro tipo de afeto por sua fidelidade à tradição e à honra:

Ao longo da peça, na tentativa de engravidar, a protagonista constantemente implora ao marido que lhe dê atenção, procura aconselhar-se com as mulheres da região; busca uma rezadeira chamada Dolores a fim de que esta ore para que engravide; e num ato final - que revela seu desespero, por se tratar de uma atitude bastante ingênua - resolve ir à romaria do *Señor del Paño*. Esta celebração religiosa ocorria anualmente e reunia mulheres estéreis que, como dizia a crença, “obtinham a graça” de conceberem filhos - muitas delas engravidavam, porém a causa não era mística, era humana: vários forasteiros eram atraídos para essa “festa religiosa” e dormiam com as mulheres.

Yerma não sabia disso, contudo nunca seria infiel ao marido, logo, assim que descobre a verdade, toda a sua frustração, dor e revolta convergem em um ato extremo: encontra-se com João e pressiona o pescoço do marido matando-o asfixiado. Tal atitude submete Yerma à condição de mulher estéril, porém a libera da responsabilidade de ter um papel a cumprir. Em sua última fala ela reconhece que João seria a única possibilidade de ter um herdeiro, por isso afirma ter matado seu filho, ao invés de seu marido:

Yerma – Murcha, murcha, mas segura. Agora, sim, que o sei com certeza. E sozinha! Vou descansar sem ter que esperar sobressaltada para ver se o sangue me anuncia outro sangue novo. Com o corpo seco para sempre. Que quereis saber? Não vos aproximeis porque matei meu filho, eu mesma matei meu filho!(Lorca, 1995b, p.54).

Andrés Soria Olmedo cita Aristóteles quando este afirma que a desgraça do herói trágico advém de algo que excede suas forças e independe de seu comportamento (OLMEDO, p.22). Assim como em *Bodas de sangue* o fado é imperativo em *Yerma*, o destino da personagem principal é a esterilidade. Contudo, ainda que tente lutar contra essa condição, ao contrário da Noiva de *Bodas*, não mancha sua honra.

“Yerma: Com meu marido é outra coisa. Foi-me dado por meu pai, e eu o aceitei. Com alegria. Esta é a pura verdade. Pois no primeiro dia do nosso noivado...já pensei...nos filhos...E mirava-me nos seus olhos. Sim, mas era para ver-me pequenina, mui maneirinha, como se eu mesma fosse minha filha.” (LORCA, 1995b, p. 23).

A protagonista carrega no nome o estigma fatal de sua sina: yerma, a seca. Portanto, o destino já está traçado no título da peça, e a resistência de Yerma se mostrará inútil. Busca um modelo, o da mulher honrada e procriadora, e não luta contra qualquer outra possibilidade, que talvez fosse melhor, e que caminha a seu lado: o desejo que Victor lhe desperta. Mas também não se resigna ao casamento com João sem a exigência da maternidade. Assim, Yerma se recusa a exercer o livre arbítrio. E a *mancha* que a persegue parece ser uma fatalidade. Se buscasse Victor ou o filho da Velha pagã, poderia alcançar a maternidade tão desejada, mas cometeria adultério. Com João não consegue ter filhos, persistindo a mancha da casada seca, infértil. Yerma não tem saída, assim como Édipo. Só há o destino a cumprir.” (MENDES, 2002, p.109).

Matando João, Yerma encerra toda esperança e desespero, seus sentimentos são anulados e por fim é condenada ao exílio.

3.2 A MALVADA

O filme *A malvada* (*All about eve*) foi dirigido por Joseph L. Mankiewicks, produzido por Darryl F. Zanuck e lançado em 1950 obtendo ótima recepção de público e crítica – o longa metragem recebeu diversos prêmios internacionais, catorze indicações ao Oscar, tendo sido premiado em seis delas, incluindo melhor filme e melhor diretor.¹⁰

O roteiro de *A malvada* foi adaptado por Mankiewicks do texto *The wisdom of Eve* (“A sabedoria de Eve”), escrito por Marry Orr e publicado na revista *Cosmopolitan* em 1946, baseado em uma situação vivenciada pela atriz austríaca Elisabeth Bergner.

Entre 1943 e 1944 Bergner viajara pelos Estados Unidos na turnê de *The two mrs. Carrols*, dirigida por Reginald Denham - marido de Orr - e produzida por Paul Czinner, casado com a atriz. Durante esse período, uma jovem vinha assistindo constantemente as performances de Elisabeth, que intrigada, quis conhecê-la. Ao se identificar com a menina – esta era britânica e dissera ter viajado para os EUA por conta dos conflitos na Europa –, Elisabeth contratou-a como assistente. Passado o tempo a pretensa fã tentou assumir sua

¹⁰ O filme apresenta o maior número de atrizes indicadas ao Oscar até então – Bette Davis e Ann Baxter concorreram na categoria de melhor atriz, Celest Holm e Thelma Ritter, na categoria de atriz coadjuvante.

posição, enganou-a, inclusive tentara conquistar Czinner e por fim fora afastada (STAGGS, 2000-1).

A primeira cena de *A malvada* ocorre durante a cerimônia de entrega do Prêmio Sarah Siddons, voltado para o teatro. O prêmio principal, melhor performance, seria entregue a Eve Harrington (Anne Baxter), mas antes dela ser anunciada inicia-se, em *voice over*, o relato de Addison Dewitt (George Sanders), crítico de teatro influente, dirigido ao público/espectador. Antes de falar sobre Eve ele começa por apresentar quatro personagens que têm relação com a ascensão e fama da jovem atriz – um ano antes ela não passava de uma desconhecida –, Margo Channing (Bette Davis), Karen Richards (Celest Holm), Max Fabian (Gregory Ratoff) e Lloyd Richards (Hugh Marlowe) – os dois últimos são, respectivamente, produtor e roteirista da peça pela qual Eve seria premiada, *Footsteps on the ceiling*.

Terminadas as apresentações, Dewitt afirma que apesar de ser a grande novidade do público, sair em revistas, ter os aspectos de sua vida divulgados, havia partes dela que eram desconhecidas, e nisso se inicia o relato, em *flashback*, de como Karen conhecera Eve um ano antes – apenas ao final do filme é que se retorna para o presente diegético.

Eve Harrington (Anne Baxter) vinha acompanhando todas as apresentações de *Aged in wood* em Nova York, peça protagonizada por Margo Channing (Bette Davis), quando é convidada pela mulher do roteirista, Karen Richards, para conhecê-la.

Margo se comove com o relato de Eve sobre como esta encontrara consolo na peça *Recordações* (encenada pela protagonista em São Francisco na temporada anterior) após ter perdido o marido na guerra. Contratada para auxiliá-la, nas primeiras semanas em que trabalha para personagens de Davis, Eve é reconhecida por sua eficiência, humildade e organização.

Ao longo do filme Harrington revela-se uma jovem ambiciosa que lança mão de mentiras, manipulações a fim de conquistar a posição profissional e as relações de Margo. Por fim, consegue se promover como atriz, contudo tem seu caráter desvelado sobretudo diante de Margo, Bill Simpson (Gary Merrill) – marido da personagem e diretor de teatro renomado –, Karen e Birdie, assistente de Channing e primeira a desconfiar da excessiva prestatividade e pretensa admiração de Eve.

Addison Dewitt, com sua percepção aguçada e malícia, desde o princípio nota o “jogo” que Eve vinha fazendo e, enxergando nela um talento, é responsável por divulgá-la na imprensa. A chantageia, passando a controlar sua carreira, em troca de seu silêncio em relação ao passado de Harrington – ela era, na verdade, Gertrude Sleszynski, viera de uma família humilde, não era órfã como afirmara, e fora para Nova York fugindo de um escândalo, pois se envolvera com um dono de cervejaria casado.

A personagem interpretada por Bette Davis é uma atriz consagrada de teatro que se vê em meio as artimanhas de Eve, mas para além dela, vivencia o conflito de estar envelhecendo, por exigências de uma mentalidade socialmente difundida, ter sempre que parecer jovem – isso fica claro pelo fato das peças de Lloyd sempre apresentarem protagonistas mais novas, motivo pelo qual Margo recusa o papel de Cora na peça *Footsteps on the ceiling* – e precisar ser amada por um marido. Apesar de tal conflito, ela não deixa de ser impetuosa, independente, sua postura carrega algo de excessivo, melodramático, mas não deixa de ser sincera.

Um aspecto marcante no filme que ressalta o embate entre Margo e Eve é a imitação da voz. Enquanto a da primeira é rouca, firme, com volume acentuado, a da segunda, em geral, é aveludada, baixa e sua fala é carregada de certo sentimentalismo, autopiedade e diligência. Contudo se revela imperativa e ameaçadora conforme se desvela

diante de Bill (ao tentar seduzi-lo), Karen (quando a chantageia para que convença Lloyd a lhe dar o papel de Cora), Dewitt (quando ele descobre a verdade a respeito de seu passado) e Phoebe (Barbara Bates), por esta ocupar posição inferior a dela e, portanto, não representar ainda alguém a quem ela devesse conquistar em troca maiores privilégios.¹¹

A película é metalinguística no sentido de que lida, sobretudo, com os bastidores do mundo artístico, propõe-se a refletir a respeito do teatro, de sua relação com o cinema, do processo de atuação dentro e fora dos palcos, como este exige uma certa doação e sacrifício, que ao mesmo tempo é espaço de encantamento e jogadas políticas – éticas ou não.

Embora *A malvada* se foque no teatro, o cinema está sempre em pauta, inclusive através de uma oposição espacial. Hollywood constantemente é colocada em contraste com Nova York como o lugar onde circulam estrelas glamurosas, com grandes fortunas, não como o local onde o status artístico atinge seu ápice – teatro.

Ao mesmo tempo em que se questiona a aura concedida ao teatro (como uma arte mais nobre) enquanto ele se limita a orçamentos menores, também os personagens expõem o porquê de sua singularidade.¹² Durante a festa realizada na casa de Margo por conta do aniversário e retorno de Bill, Addison inicia uma conversa afirmando que as pessoas envolvidas com o teatro eram dotadas de características que os diferenciavam completamente de quem estivesse fora desse universo, Bill reflete a respeito e, em seguida, Eve revela a causa de seu fascínio pelo teatro:

ADDISON: We all have abnormality in common. We are a breed apart from the rest of the humanity, we Theater folk. We are the original displaced personalities...

11 Phoebe é líder do primeiro fã clube organizado em homenagem a Harrington. Ela aparece na cena final, quando Eve retorna da premiação e a encontra em seu quarto de hotel. O filme sugere que ela deveria vir a ser a próxima Eve, que se associaria a ela apenas como forma de autopromoção.

12 No primeiro caso, há uma cena especial, na qual Bill espera Margo para ir ao aeroporto, uma vez que ele iria dirigir um filme em Hollywood. Quando Eve apresenta certo tom de censura pelo fato dele colocar no momento o cinema a frente, ele relativiza ideia de sacralização do teatro diante, por exemplo, do fato deste se restringir a espaços decadentes seja em “Nova York, Paris, ou Viena”.

[...]

BILL: It means concentration of ambition, desire, and sacrifice such as no other profession demands... And I'll agree that the man or woman who accepts those terms can't be ordinary, can't be - just someone. To give so much for almost always so little...

EVE: So little. So little, did you say? Why, if there's nothing else - there's applause. I've listened backstage people applaud, it's like - like waves of love coming over the footlights and wrapping you up. Imagine... To know, every night, that different hundreds of people love you... they smile, their eyes shine - you've pleased them, they want you, you belong. Just that alone is worth anything... (MANKIEWICZ, 1951).¹³

O desejo e satisfação de Eve pelo aplauso, pela admiração dos outros é conivente com seu último ato em *A malvada*: ir para Hollywood. Sendo assim ela poderia unir seu talento artístico, já reconhecido, ao estilo de vida “extravagante” das atrizes de cinema.

Para além das personagens principais, é de se notar como o comportamento de Miss Caswell – um dos primeiros papéis relevantes de Marilyn Monroe no cinema – denuncia outro aspecto dos bastidores do universo artístico. Quando é apresentada por Addison a Margo, o jornalista explicita a questão do flerte com os produtores/figuras de poder: no caso, retira o casaco de Caswell, deixando-lhe a pela mais exposta, e a incentiva a ir falar com Max, o produtor com quem Margo constantemente trabalhava.

Inclusive, como aponta Sanders (2000-1), *A malvada* marcaria a ascensão de Marilyn Monroe, enquanto que para os outros atores e, mesmo para Mankiewicks, este seria seu clímax.

Never did a single one of them surpass, or even equal, what he or she did so brilliantly, with such verve and wit, in this film. For all of them the picture was a watershed that separates what they hoped to accomplish in the movies from the

13 “ADDISON: Somos uma raça à parte, nós do teatro. Ninguém sofre mais de múltipla personalidade.

[...]

BILL: É preciso uma combinação de desejo, ambição e sacrifício como em nenhuma outra profissão. O homem ou a mulher que aceita tais condições não pode ser comum, não pode ser como os outros. Dar tanto e receber tão pouco em troca...

EVE: “Tão pouco?” “Tão pouco”, você disse. Ora, na falta de outra coisa, há o aplauso. Ouvir a plateia aplaudir dos bastidores é como...como ondas de amor que lhe envolvem dos pés à cabeça. Imaginem saber que, toda noite, centenas de pessoas diferentes amam você. Elas sorriem, seus olhos brilham ..., você os agradou. Eles a querem, você pertence a algo. Só isso já é o bastante.” (MANKIEWICZ, 1951, tradução nossa).

actual roles that life, or Hollywood, dealt from its unmarked deck. Marilyn Monroe went up, and up, and up, but for the others a long descent began the day *All about Eve* was in the can. If not for this movie, half the cast would be forgotten. (STAGGS, 2001, p.12).¹⁴

3.3 UM BONDE CHAMADO DESEJO

Desde a estreia de *Um bonde chamado Desejo* (*A street car named Desire*) na Broadway, em 1947, ela vem sendo encenada em diversos idiomas, tendo sido adaptada para o cinema em 1951 e transformada em ópera por André Previn, em 1998. A tragédia de onze quadros rendeu a Tennessee Williams o prêmio Pulitzer e o Drama Critics Circle Award. (SMALL, 2004).

A peça foi encenada pela primeira vez sob a direção de Elia Kazan, protagonizada por Marlon Brando (Stanley) e Jessica Tandy (Blanche). A adaptação para o cinema contou com a direção do próprio Kazan, sendo que Brando continuou no papel de Stanley e Blanche ficou a cargo de Vivian Leigh, que já interpretara a personagem sob a direção de Laurence Olivier, na versão encenada em Londres. O longa metragem recebeu 11 nomeações para o Oscar e ganhou nas categorias de Melhor atriz (Leigh), Melhor atriz coadjuvante (Kim Hunter), Melhor ator coadjuvante (Karl Maden) e melhor direção de arte (MASUI, 2005, p.183).

Um bonde chamado Desejo trata da chegada de Blanche Dubois a Nova Orleans, onde fora para passar um tempo na casa de sua irmã, Stella Kowalski. Ao chegar no local, na rua “Campos Elísios”, Blanche se depara com uma situação muito inferior a que imaginara – sua

14 “Nunca, nenhum deles superou, ou mesmo igualou, o que ele ou ela fez tão brilhantemente, com tanto entusiasmo e perspicácia, nesse filme. Para todos eles a película foi um divisor de águas que separou o que eles esperavam conquistar nos filmes dos papéis reais que a vida, ou Hollywood, negociou com o seu baralho desmarcado. Marilyn Monroe subiu, subiu, subiu, mas para os outros uma longa descida teve início no dia em que *All about Eve* estava na lata. Se não fosse por esse filme, metade do cast teria sido esquecido.” (STAGGS, 2000-1, p. 12).

irmã morava em uma casa bastante simples e se casara com um homem bruto, aspectos contrastantes com a educação aristocrática que ambas receberam.

A presença de Blanche em Campos Elísios e a perda dos bens da família Dubois desde o princípio geram o desentendimento desta com o cunhado, Stanley Kowalski, que acreditava no “código napoleônico”, aplicado em Lousiana – em uma relação conjugal, tudo que pertencia ao marido pertencia à mulher e vice-versa. Apesar de Blanche lhe repassar os papéis comprovando que a herança fora dizimada ao longo de gerações negligentes e Belle Rêve, propriedade restante, se perdera devido ao acúmulo de dívidas, Stanley continua a desconfiar da cunhada.¹⁵

Ainda que não fora bem recebida por Kowalski, Blanche encontra no amigo dele, Mitch, afeto e ambos se casariam se não fosse a interferência do primeiro. Conforme a peça se desenrola a relação conflitante entre ambos se agrava, a ponto do cunhado a violentar enquanto Stella estava no Hospital, pois acabara de ter um filho. Tal situação compromete definitivamente a saúde mental de Blanche, que já de início apresentava sinais de abalo psicológico.

Uma semana depois que o primeiro filho de Stella e Stanley nasce, Blanche é levada para um hospital psiquiátrico por iniciativa da irmã, que no fim se arrepende, mas não impede que ela seja internada.

Tennessee Williams constrói uma trama bastante complexa, cujos personagens apresentam perfis elaborados de modo que seu gestos, figurino, comportamento estejam afinados.

15 Em conversa com Stanley: “Blanche: Hay millares de papeles, que abarcan un período de siglos, referentes a Belle Rêve, y que demuestran cómo mis improvidentes abuelos, mi padre, mis tios y hermanos fueron trocando la plantación, pedazo a pedazo, por sus épicas fornicaciones..., hablando lisa y llanamente.” (WILLIAMS, 1965, p. 221-222).

Quando Blanche chega a Nova Orleans ela tem por volta de trinta anos, é professora de inglês e apresenta roupas e porte notadamente incompatíveis com o ambiente que a cerca. Ela tivera que sair de Auriel, sua cidade natal, por conta dos escândalos nos quais se envolvera – ela dormira com muitos homens da cidade e fora demitida do colégio por ter se relacionado com um de seus alunos, que tinha 17 anos. Contudo ela tenta esconder seu passado diante de Mitch, da irmã e de Stanley afirmando que estava de férias, até que este descobre toda a história e a conta para os outros.

O autor descreve essa personagem de modo que muito de seu temperamento, preocupação com a aparência, angústia, insegurança tenham tido início tempos antes, quando ela ainda tinha 16 anos e se casara com um jovem poeta, Allan Grey, a quem muito amava, e que depois de tê-la traído com outro homem não suportou o modo como Blanche o desprezara. Stella inclusive afirma para Stanley que sua irmã era completamente diferente quando mais nova, ela era “alegre e cheia de vida”, mas o que ocorrera a mudara para sempre. Outro fator que contribui para alterar a personalidade de Blanche foi a questão de ter lidado sozinha com a decadência da fortuna, com as seguidas mortes de seus familiares e dos empregados da casa, algo que ela descreve com terror à Stella ainda no primeiro ato.

¡Yo, yo fui quien recibió los golpes en mi rostro y mi cuerpo! ¡Todos aquellos muertos! ¡El largo desfile hacia la tumba! ¡Padre, madre! ¡La horrible muerte de Margaret! ¡Tan corpulenta, que non fue posible meterla en un ataúd! ¡Hubo que quemarla, como si fuese basura! Tú llegaste a punto para asistir los funerales, Stella. Y los funerales son un espectáculo agradable, comparados con la muerte. Los funerales son tranquilos, pero la muerte...no siempre lo es. A veces su respiración se hace ronca; otras es como un estertor, y en ocasiones incluso le gritan a una: “¡No me dejes morir!” A veces, hasta los viejos claman: “¡No me dejes morir!” ¡Como si una pudiera evitarlo! Pero los funerales son tranquilos, y hay flores bonitas. ¡Y en cajas tan espléndidas los meten! A menos que hubiese estado junto a su lecho cuando gritaban: “¡Sálvame!”, jamás se sospecharía aquella espantosa lucha por conservar el aliento. ¡Tú no podrías ni soñarlo, pero yo lo vi! “¡Lo vi!” ¡Y ahora estás ahí sentada diciéndome con los ojos que he dejado que si pierda [Belle Réve]! ¿Con qué diablos crees que se han pagado todas aquellas muertes? ¡La muerte es muy cara, señorita Stella! (WILLIAMS, 1965, p.209).¹⁶

16 “Eu, eu fui quem recebeu os golpes em meu rosto, em meu corpo! Todos aqueles mortos! O longo desfile até a tumba! Pai, mãe! A horrível morte de Margaret! Tão corpulenta que não foi possível colocá-la em um ataúde. Tive que queimá-la, como se fosse lixo! Tu chegaste a tempo de assistir os funerais, Stella. E os funerais são um espetáculo agradável, comparados com a morte. Os funerais são tranquilos, mas a

Stanley, por sua vez, tem aproximadamente 28 anos e é definido por seguir seu instinto e força animal, de fato ele personifica o desejo – mesmo nome do bonde que levava Blanche para “Campos Elísios”. Tenesse o descreve como um homem viril, que responde violentamente ao que lhe ataca, é explosivo, orgulhoso. É também definido por uma ideia de posse: “seu carro, seus jogos (cartas, bolixe), seus amigos, suas bebidas, seu rádio, sua mulher” – inclusive essa sensação ampliada de pertencimento é que o faz se sentir lesado por Blanche ao descobrir que Belle Rêve não estava mais na família. Stanley subjulga todos os três personagens principais – Blanche é violentada, Stella se resigna ao casamento e Mitch rompe seu compromisso com a primeira.

Stella fugira de casa para se casar com Stanley ainda jovem, aos vinte e cinco anos esperava seu primeiro filho. Apesar de ser levada para uma vida e ambiente diferenciados de sua criação, ela se adapta aos aspectos mais “primitivos” do marido e das pessoas de seu círculo de amigos, a um modo de vida mais simples. Quando Blanche lhe questiona e procura convencê-la a ir embora com ela, apesar de se negar, percebe-se como a presença da irmã altera sua relação com Stanley – ela tende a se chocar mais com a opinião dele muito em função de Dubois. Por fim toma o partido de Kowalski, pois decide acreditar que ele não violentara sua irmã e que por isso, “sem uma causa definida” tivera sua situação psicológica agravada. Ao mesmo tempo que Stella acaba por desistir de ajudar sua irmã, vê-se ao longo da peça o como ela tenta zelar pela Blanche, atendendo-lhes os caprichos, se preocupando em

morte...nem sempre é. As vezes sua respiração fica rouca; outras é como um estertor, e em ocasiões inclusive gritam a alguém: 'Não me deixe morrer!' As vezes até os velhos clamam: 'Não me deixe morrer!' Como se alguém pudesse evitar-lo! Mas os funerais são tranquilos, e têm flores bonitas. E em caixões tão esplêndidos os metem! A menos que estivesse em seu leito enquanto gritavam: 'Salva-me!', jamais se suspeitaria aquela espantosa luta por conservar o alento. Tu não podias sonhar, mas eu vi! 'Eu vi!' E agora estas aí sentada me dizendo com os olhos que deixei que se perdesse [Belle Rêve]! Com que diabos você pensa que foram pagas todas aquelas mortes? A morte é muito cara, senhorita Stella!" (WILLIAMS, 1965, p. 209, tradução nossa).

fazer com que Stanley agisse mais apropriadamente com a cunhada no sentido de fazê-la se sentir bem vinda e bonita.

Mitch logo se identifica com Blanche, porque dentre os amigos de Stanley é ele o que apresenta maior sensibilidade e polidez, além disso é o único solteiro do grupo. Com Blanche ele tem a oportunidade de compartilhar sua vida com alguém que também compreendia o que significava perder a pessoa amada. Assim como Kazan afirma, Blanche seria ainda uma saída para Mitch se desvincular de sua mãe, com quem morava e a quem cuidava:

According to Kazan, Blanche is a traditional woman who seeks to find protection, and Stella is a passive woman who “hold(s) onto Stanley.” Stanley is a man “with a kind of Naivité,” but “keep(s) things his way.” For both Stella and Stanley, Blanche is the antagonist. Unlike this couple, Mitch considers Blanche as a “lever,” who could allow him to escape from his mother. (MASUI, 2005, p.166).¹⁷

Yukimi Masui (2005) analisa, sobretudo, como Tennessee constrói a peça através de simbolismos, contrastes, e como se preocupa com a entonação de voz dos atores, com a incidência da luz.

Em se tratando do uso da última, a personagem de Blanche a ilustra continuamente. Por ter consciência de sua decadência física, Blanche procura se esconder da luz direta, sempre saindo com Mitch durante a noite e em ambientes mais escuros, tanto que compra uma lanterna chinesa para evitar que a luz da casa de Stella incidisse diretamente sobre ela. “She is associated with dim light or candles in most scenes, which is effective in showing her obscurity. Her drinking habit, which leaves her mind unclear and dizzy, should be mentioned here also as a calculated element. ” (MASUI, 2005, 168-69).¹⁸

17 “De acordo com Kazan, é uma mulher tradicional que busca proteção, e Stella é uma mulher passiva que se apoia em Stanley’. Stanley é um homem com um pouco de ingenuidade, mas que ‘mantém as coisas do seu jeito’. Para Stella e Stanley, Blanche é a antagonista. Ao contrário desse casal, Mitch considera Blanche uma ‘alavanca’, que lhe permitiria escapar de sua mãe.” (MASUI, 2005, p.166, tradução nossa).

18 “Ela está associada com pouca luz ou velas na maioria das cenas, que é eficaz em mostrar sua obscuridade. Seu hábito de beber, que deixa sua mente pouco clara e com tonturas, deve ser mencionado aqui também como elemento calculado.” (MASUI, 2005, 168-69, tradução nossa).

No aspecto simbólico o autor cita a marcação da peça ao longa da mudança das estações - começa durante a primavera e termina no outono, da mesma maneira pode-se perceber como a protagonista aos poucos vai se encaminhando para o ápice de sua ruína.

Os contrastes podem ser percebidos, por exemplo, entre a vestimenta e o comportamento de Blanche e Stanley; entre o relacionamento de Blanche e Allan, no nível do platônico, e de Stela e Stanley, no nível carnal, do desejo. A própria entonação dos personagens marca um contraste – Stanley, por exemplo, é imperativo e seu tom de voz é alto, ao contrário de Stela, cuja fala é mais comedida.

Ainda no caso do som nota-se como Tennessee indica em seu texto uma série de referências sonoras, que inclusive são específicas para alguns personagens, revelando percepções subjetivadas. Constantemente há um som de piano ao fundo embalando as cenas, em contraste com momentos de silêncio. “The nightclub music and the Varsouviana (a polka melody played when Blanche’s husband died that haunts her at stressful times throughout the play) convey the emotional states of the characters at each stage of the action.” (CORRIGAN, 2009, p.59 *apud* SMALL, 2005, p.6).¹⁹

Um bonde chamado Desejo é uma tragédia cuja personagem principal caminha para o isolamento, que embora não seja a morte física acaba por anular Blanche - a jovem que o tempo todo busca fantasiar a realidade perversa, na qual ela estava sozinha, sem dinheiro e perspectivas, acaba por ser subjulgada a ela. Masui conclui que não só Blanche, também Stella passa a assumir o fardo da tragédia, através do sofrimento e internação da irmã ela se torna vítima de um sentimento de culpa que passaria a lhe assombrar (2005, p.182).

If a single character in contemporary American stage literature approaches the classical Aristotelian tragic figure, it must surely be Blanche DuBois. Deceptive, dishonest, fraudulent, permanently flawed, unable to face reality, Blanche is for all that thoroughly capable of commanding audience compassion, for her struggle and

¹⁹ "A música de boate e a Varsouviana (a polka tocada quando o marido de Blanche morreu que a assombrarem momentos de estresse durante toda a peça) transmitem os estados emocionais dos personagens em cada etapa da ação." (CORRIGAN, 2009, p.59 *apud* SMALL, 2005, p.6).

the crushing defeat she endures have the magnitude of tragedy. The inevitability of her doom, her refusal to back down in the face of it, and the essential humanity of the forces that drive her to it are the very heart of tragedy. No matter what evils she may have done, nor what villainies practiced, she is a human being trapped by the fates, making a human fight to escape and to survive with some shred of human dignity, in full recognition of her own fatal human weaknesses and the increasing absence of hope. (MILLER, 1971, p.11 *apud* SMALL, 2004, p.6).²⁰

3.4 MÚSICA PARA CAMALEÕES

Música para camaleões reúne uma série de ensaios, de certa forma independentes entre si, escritos por Truman Capote entre 1979 e 1980, quando o livro é publicado.

Tido por ele como uma coletânea de romances de não ficção, cada capítulo de *Música para camaleões* explora diferentes situações vivenciadas por Capote que revelam aos poucos aspectos que contribuíram para o seu amadurecimento como escritor.

Já no prefácio Capote explica que o livro surgira a partir de suas inquietações criativas e mesmo de um período de crise existencial, portanto é fruto de seu exercício de retornar a tudo que até então escrevera. Desse modo surge a grande pergunta que moverá seus trabalhos futuros, como, através da escrita, seria possível atingir o patamar de “verdadeira arte” e irromper limites estilísticos:

O problema era: como um escritor pode combinar com sucesso dentro de uma única forma – digamos, um conto – tudo o que ele sabe sobre todas as outras formas de escrita?[...] Um escritor precisa ter todas as suas cores, toda sua habilidade disponível na mesma paleta para misturar (e, em casos apropriados, aplicar simultaneamente). (CAPOTE, 2007, p.585).

O que se percebe, portanto, é o desenvolvimento de um texto metalinguístico, que vai refletir a posição do autor, as implicações éticas da profissão, a forma e o conteúdo da escrita.

20 “Se apenas um personagem da literatura Americana aproxima-se da figura trágica aristotélica, certamente deve ser Blanche Dubois. Enganosa, desonesta, fraudulenta, permanentemente imperfeita, incapaz de lidar com a realidade, Blanche é para todos capaz de conquistar a compaixão do público, por sua luta e derrota que perdura tem a magnitude da tragédia. A inevitabilidade de sua desgraça, sua recusa a recuar diante do fato, e a humanidade essencial das forças que a levam para isso são o coração da tragédia. Não importa qual maldade ela fez, nem que vilanias praticou, ela é um ser humano aprisionado pelo destino, combatendo humanamente para sobreviver com um resquício de dignidade humana, em completo reconhecimento de suas fraquezas humanas fatais e o aumento de sua falta de esperança.” (MILLER, 1971, p.11 *apud* SMALL, 2004, p.6).

Truman ainda criança descobre a escrita, a ela passa a dedicar horas incessantes de estudo e ao longo do tempo transita pelo teatro, pela poesia, pelo cinema, pelo jornalismo – campo que, segundo ele, o atraía desde o princípio por ser sujeito a poucas experimentações narrativas artísticas. Ele prende-se a palavra tal qual o herói trágico é condenado a viver subjulgado pelo destino:

Então, um dia, comecei a escrever, sem saber que havia acorrentado minha vida a um mestre nobre, mas implacável, destituído de misericórdia. Quando Deus dá um dom ao homem, também põe na sua mão um chicote; e o chicote serve para o autoflagelo. (CAPOTE, 2007, p.579).

O primeiro capítulo, “Música para camaleões”, relembra o encontro que o escritor tivera com uma senhora aristocrática, por volta dos 70 anos, em Martinica, ilha caribenha. Durante a conversa que têm, a mulher delineia-se na mente de Capote como uma figura elegante, interessante e comedida que acredita em certos eventos místicos como o aparecimento de fantasmas. É a senhora que, a despeito da descrença inicial de Capote, mostra-lhe como os camaleões apreciavam música – assim que ela começa a tocar o piano os “amantes da música se reúnem, camaleões verdes, vermelhos, lilás, uma plateia que, enfileirada no chão do terraço de cerâmica, parece um arranjo escrito de notas musicais. Um mosaico mozartiano.” (CAPOTE, 1979, p.389).

Em “Uma luz em uma janela”, o autor rememora a vez em que viajara com um casal de Nova York para Connecticut em função de um casamento. Durante a festa tanto o homem quanto a mulher beberam demais. Ao retornarem, o marido que mal dirigia de tão bêbado parou o carro depois de bater em uma árvore e Capote descera em meio a noite escura, fria e desértica. Caminhando por uma meia hora ele avistou um chalé onde morava uma senhora viúva, sra. Kelly, que o acolheu afetuosamente. Eles conversaram por um longo tempo a respeito de livros, política, jardinagem, viagens. O marido dela morrera seis anos antes vítima de atropelamento, e apenas lhe restavam seus gatos. Na manhã seguinte Capote descobre que

sua benfeitora cultivava um hábito bastante peculiar e vai embora – por não conseguir se desapegar dos gatos que iam morrendo ela os guardava congelados no freezer.

Na sequência, “Hospitalidade” foca-se na receptividade tipicamente sulista de sua tia Mary Ida Carter, que quando Capote era criança acolhia para uma refeição, ou por uma temporada pessoas que por ali passavam; dentre elas duas haviam marcado o autor: o sr. Bancroft e Zilla Ryland.

Bancroft se passara por missionário presbiteriano à procura de emprego, mas na realidade era um fugitivo da polícia que viria a ser preso poucos dias depois de ter almoçado na casa dos Carter. E Zilla era uma menina órfã, abandonada pelo marido com uma criança, que fora para Atlanta a procura do irmão. Ela fora acolhida por Mary e pouco depois se casara com o vizinho da família, Eldridge Smith, um viúvo de 40 anos.

O conflito com a descoberta da sexualidade de Capote ainda na infância é tema de “Deslumbre”. Havia na cidade onde nascera, Nova Orleans, uma lavadeira, senhora Ferguson, conhecida por ser capaz de realizar certos pedidos de seus clientes em troca de favores, objetos de valor, dinheiro.

Tentado pela possibilidade de concretização de anseios que mantinha em segredo, ele rouba um colar da avó em troca da ajuda de Ferguson, para a qual revela o desejo de ir para Hollywood, de poder sapatear livremente e ,principalmente, de ser uma menina.

A terceira parte do livro inicia-se com o ensaio “O trabalho de um dia”, nono capítulo. Em 1979 Capote acompanha por curiosidade um dia de trabalho de Mary Sanches, mulher de 57 anos que trabalhava de faxineira para ele desde 1968.

Sanches mudara-se da Carolina do Sul para Nova York quando jovem, tinha quatro filhos (a menina era casada, dos três outros filhos, um era dentista, o outro presidiário, e o último “desaparecido”) e ficara viúva recentemente. O marido, Pedro, fora alcoólatra e

envolvera-se com uma série de mulheres. Por conta dele é que Sanchez convertera-se ao catolicismo.

Durante a semana ela trabalhava em uma série de casas, por isso, ao longo do dia relatado eles chegam a passar por três apartamentos. O primeiro é de um piloto alcoólatra (Andrew Trask) que fora abandonado pela mulher e vivia em meio a uma séria falta de higiene.

O segundo apartamento pertencia a Edith Shaw, jovem que trabalhava no setor editorial de uma revista, e que era liberada sexualmente – ficara amiga de Mary Sanchez quando esta a cuidara após abortar um filho desconhecendo quem seria o pai da criança. A última casa é de judeus ricos e tradicionalistas, os Berkowitz.

Ao longo da limpeza Mary fuma continuamente maconha, segundo ela, para ficar mais “leve”. O resultado é que tanto ela quanto Capote ficam drogados, dançam, comem, tem devaneios na casa dos judeus e por eles são flagrados. Após pedir demissão dos Berkowitz, Sanchez vai com Capote a uma igreja e lá ora carinhosamente pelos filhos, clientes, pelo marido e pela mãe do escritor que se suicidara.

Outra personalidade feminina que marca o escritor é a atriz Pearl Bayley, descrita em “Bravura”. Em novembro de 1970 Capote não conseguiria embarcar no avião de Los Angeles para Nova York sem a ajuda dela porque dois policiais estavam no aeroporto para prendê-lo. Capote recebera o mandado de prisão pois se recusara a testemunhar contra o serial killer Robert M., a quem vinha entrevistando nos últimos meses com a promessa de manter o conteúdo das conversas em sigilo. Bayley, portanto é quem o ajuda a conseguir um disfarce – ele troca de roupa com um dos acompanhantes da atriz – e que inventa a história dele estar passando mal, apoiando-o em seu ombro, cobrindo-lhe o rosto.

O penúltimo ensaio do livro, “Uma bela criança”, centra-se na amizade de Capote com Marilyn Monroe. Por conta da morte da atriz inglesa Constance Collier²¹, ele se encontra com Monroe no dia 24 de abril de 1955 e passam o dia trocando confidências. Pela descrição de Capote vê-se uma Marilyn vulnerável, preocupada com seu físico, com a opinião alheia, contente por sua relação ainda desconhecida pelos jornais com o escritor Arthur Miller. Ao ir para o velório sem maquiagem, com roupas mais largas que lhe cobriam todo o corpo, Capote enxerga em Monroe uma beleza pura e infantil, a define como “uma bela criança”. (2007, p.566).

O último capítulo de *Música para camaleões*, “Voltas noturnas” é, certamente o capítulo em que o autor mais se expõe. Por conta de uma noite insone cria um diálogo com diferentes personalidades de si mesmo e responde a perguntas pessoais como se estivesse sendo entrevistado. Capote fala sobre seus gostos, sobre suas crenças, escritores que lhe influenciaram. É nesse trecho do livro que o autor retoma mais fortemente as questões levantadas no prefácio - um autor questionando-se a si mesmo e refletindo sobre sua vida.

Na grande maioria dos capítulos do livro há sempre uma personagem feminina de caráter envolvente que marcara de algum modo a memória do autor, seja por sua amizade e influência, pelo modo como lançam mão da interpretação fora dos palcos e das telas (Bayley, Monroe), seja por suas maquinações e arranjos (a tia Mary Carter que promove o casamento entre Zilla e o vizinho, a sra. Ferguson com seus “poderes místicos”), ou por sua personalidade ambígua, peculiar (a sra. Kelly com sua receptividade e “loucura”, Mary Sanches com sua moral religiosa e seu apego a pequenos prazeres, como o uso de alucinógenos).

21 Além de ter atuado em várias peças e películas, inclusive do cinema silencioso, ela mudara-se para os Estados Unidos e tornara-se uma conceituada professora de teatro. Dava aulas apenas para atrizes já conhecidas – treinara Katherine Hepburn, Audrey Hepburn, Vivian Leigh – e através de Truman Capote começara a contribuir no trabalho de Monroe, a quem considerava a como uma “inteligência lampejante”, repleta de “luminosidade”.

É relevante como Truman lida com a reconstituição de situações que vivenciara de modo romanceado, por vezes parece nos confundir quanto a veracidade dos fatos transitando no terreno da prosa jornalística. Ao falar de si não restringe-se a lembranças egocêntricas, *Música para camaleões* não é um diário que revela suas frustrações, sonhos, é antes um exercício de observação minuciosa dos eventos, da sociedade e das pessoas que o rodeiam.

4 DIFERENTES VOZES EM TUDO SOBRE MINHA MÃE

4.1 ENREDO

Lançado em 1999, *Tudo sobre minha mãe* é o décimo terceiro longa metragem escrito e dirigido por Pedro Almodóvar.²² Torna-se um marco na cinematografia espanhola por ser o filme que mais recebeu prêmios fora da Espanha até então, tendo inclusive recebido o Oscar de melhor filme estrangeiro (EL DESEO, [200-?]).

O roteiro de *Tudo sobre minha mãe* tem grande influência na infância de seu realizador, em sua convivência com a figura materna e com as mulheres do local onde nascera. Almodóvar nasceu em Calzada de Calatrava, uma cidade interiorana da região de La Mancha (Espanha), na qual a religiosidade, o analfabetismo e uma cultura predominantemente patriarcal estavam presentes.

A mãe de Almodóvar, para complementar a renda familiar, costumava redigir e ler cartas para as pessoas – comparada por ele com a personagem de Fernanda Montenegro em *Central do Brasil* (ALMODÓVAR, 1999b) -, muitas vezes acompanhada do filho. Pedro descreve o fascínio que lhe despertava o fato de sua mãe constantemente inventar partes da cartas procurando levar consolo e alegria para os destinatários das mensagens.

Mi madre llenaba los huecos de las cartas, les leía a las vecinas lo que ellas querían oír, a veces cosas que probablemente el autor había olvidado y que firmaría gustoso. Estas improvisaciones entrañaban una gran lección para mí. *Establecían la diferencia entre ficción y realidad, y cómo la realidad necesita de la ficción para ser completa, más agradable, más vivible.* (ALMODÓVAR, 1999b).²³ [nosso grifo].

22 O diretor de fotografia é o brasileiro Affonso Beato, com quem trabalhou em *Carne trêmula* (1997) e *A flor do meu segredo*.

23 "Minha mãe preenchia os buracos das cartas, lia para as vizinhos o que elas queriam ouvir, às vezes as coisas que, provavelmente, o autor tinha esquecido e que voluntariamente teria assinado. Estas improvisações implicaram em uma grande lição para mim. Estabeleceram a diferença entre ficção e realidade e como a realidade precisa ser completa ficção, mais agradável, mais habitável." (ALMODÓVAR, 1999b, tradução nossa).

Para além do exemplo específico de sua mãe, Almodóvar observa que se inspira, em geral, na capacidade de atuar das mulheres de sua família, que mentiam a fim de que a vida fluísse e que pudessem ser ativas em um ambiente machista. “Fingían [suas parentes] más y mejor que los hombres. Y a base de mentiras conseguían evitar más de una tragedia.” (ALMODÓVAR *apud* HARGUINDEY, 2008).²⁴

Nesse sentido, *Tudo sobre minha mãe* é definida por ele como uma película a respeito da maternidade ferida, da solidariedade espontânea das mulheres e da capacidade de atuarem em seu cotidiano sem serem de fato atrizes. “Me di cuenta de que a la hora de dramatizar, a las mujeres les salía mejor que a los hombres y empecé con la idea de hacer una película en la que se mostrara la capacidad de actuar de algunas personas que no son actores.” (ALMODÓVAR *apud* MORGADES, 1999).²⁵

O enredo do filme é centrado na personagem de Manuela (Cecília Roth), que perde o filho. Durante a narrativa acaba por rever, conhecer mulheres com quem troca experiências e de algum modo tenta superar a perda, mulheres tão “sozinhas e auto suficientes” como ela (*idem*).

Manuela é uma enfermeira argentina que mora em Madrid com seu filho, Esteban (Eloy Azorín). Por conta do aniversário de 17 anos do filho ela o leva para assistir a uma das simulações feitas no hospital que trabalhava – elas tinham o objetivo de discutir como os médicos deveriam agir com os familiares de pacientes que haviam morrido recentemente, buscando conscientizá-los da importância da doação de órgãos –, porque ele gostaria de vê-la atuando.

24 “Fingiam mais e melhor que os homens. E à base de mentiras conseguiam evitar mais de uma tragédia.” (ALMODÓVAR *apud* HARGUINDEY, 2008)

25 “Eu me dei conta que na hora de dramatizar, as mulheres se saíam melhor que os homens e comecei com a ideia de fazer um filme no qual se mostraria a capacidade de atuar de algumas pessoas que não são atrizes.” (ALMODÓVAR *apud* MORGADES, 1999, tradução nossa).

Na noite desse mesmo dia ambos vão ao teatro para ver *Um bonde chamado desejo*, protagonizado por Huma Rojo (Marisa Paredes) no papel de Blanche Dubois. Após o término da peça eles esperam sob um chuva forte no lado de fora do prédio para que Esteban conseguisse um autógrafo de Huma. Esta entra rapidamente em um táxi e como estava brigando com Nina (Candela Peña) - atriz que interpretava Stella Kowalski e era sua companheira – não dá atenção para o rapaz; por impulso Esteban corre atrás do táxi e morre atropelado.

O personagem vivido por Azorín é um jovem sensível que pretendia ser escritor e não conhecera o pai (nem sabia nada a respeito dele), porque Manuela se recusava a falar sobre o ex marido. Enquanto esperavam por Huma, ela tinha lhe prometido contar toda a verdade, algo que ele nunca chegaria a saber. Por duas vezes no filme é reproduzido um trecho do caderno de notas de Esteban que evidencia a falta dessa figura paterna (quando Manuela aguarda no hospital depois do acidente de Esteban, quando reencontra Lola em um café e mostra-lhe a foto do filho que tiveram):

Ontem à noite mamãe me mostrou uma foto. Faltava a metade. Não quis dizer a ela, mas, na minha vida falta essa mesma metade. Hoje de manhã, mexi em suas gavetas e encontrei algumas fotos. Em todas elas faltava a metade. Meu pai, eu imagino. Eu quero conhecê-lo. Tenho de fazer mamãe compreender que não me importa quem ele é, nem como é, nem como se comportou com ela. Ela não pode me negar esse direito. (ALMODÓVAR, 1999a).

Por conta dessa vontade de Esteban de conhecer o pai, Manuela retorna a Barcelona a fim de contar sobre o filho que morrera e cuja existência ele desconhecia. O ex marido, também chamado Esteban (Toni Cantón), era viciado em drogas, transformara-se em uma travesti chamada Lola e estava morrendo em decorrência da Aids.

Ao procurar Lola, Manuela antes reencontra a travesti Agrado (Antonia San Juan), amiga de longa data que se prostituía e de quem não se despedira ao deixar Barcelona 18 anos

antes. Agrado apresenta Manuela à irmã Rosa (Penélope Cruz), que trabalhava ajudando grupos de risco e engravidara de Lola ao auxiliá-la em seu processo de desintoxicação.

Como a gravidez de Rosa era delicada e ela encontra em Manuela uma figura compreensiva, vai morar junto dela para receber os devidos cuidados, uma vez que não teria coragem de revelar a verdade para as pessoas de sua congregação e a sua mãe (Rosa María Sardá).

Antes de auxiliar Rosa, a personagem de Cecília Roth torna a assistir a peça encenada por Huma Rojo em Barcelona e vai ao camarim da atriz para falar com ela. Como Nina era viciada em heroína e Huma não sabia dirigir, Manuela a ajuda a encontrar a companheira. No dia seguinte, quando Manuela procura por Huma para pegar a bolsa que esquecerá no carro dela, esta oferece-lhe trabalho como sua assistente.

Com a situação delicada de Rosa e o fato de Nina não gostar de Manuela, ela decide abandonar o emprego, indicando Agrado para substituí-la. Rosa morre ao dar à luz, mas deixa a guarda de seu filho, o “terceiro Esteban”, para Manuela. Apenas no enterro da freira é que a protagonista encontra Lola e lhe diz toda a verdade.

Por conta da hostilidade na casa da mãe de Rosa, para onde se mudara quando a criança nascera, Manuela decide ir para outra cidade. O longa metragem termina com o retorno dela à Barcelona – para participar de uma conferência médica, pois o terceiro Esteban revertera o vírus da Aids, por isso era uma esperança para a cura da doença – e seu reencontro com Agrado e Huma, que ainda trabalhavam juntas.

Nota-se portanto que o filme lida com a trajetória de uma mãe que tenta recuperar-se da morte do filho e em meio a esse processo entra em contato com aspectos doloridos de seu passado – rever Lola, por exemplo – ao mesmo tempo em que recupera aos poucos sua “função materna”. Manuela é quem faz os curativos de Agrado depois que esta é violentada

por um de seus clientes, ainda no início da película; também auxilia Huma Rojo, não somente como uma assistente, mas como uma amiga que se preocupa em ajudá-la a encobrir a dependência química de Nina; além de cuidar de Rosa, Manuela é quem fica com Esteban, tornando-se mãe da criança.

Apesar de tal característica ser proeminente na personagem principal, é de se notar que de algum modo todas elas acabam por se ajudar mutuamente. O próprio diretor afirma que ao falar a respeito da maternidade em *Tudo sobre minha mãe* ele toca no fato de que tal função não se restringe a ligações de consanguinidade e, mesmo, de gênero.

La película no habla de una sola cosa, nace de mil historias que he leído en la prensa o que me han contado amigos. Pero la maternidad es, sin duda, uno de los temas más presentes en el filme. Todo el mundo quiere ser madre y de hecho todo el mundo es, de alguna manera, madre. No importa el sexo porque hay muchas formas de expresar la maternidad, pero todos queremos concebir y Cecilia no parará hasta que encuentre una forma de sustituir a ese hijo muerto. (ALMODÓVAR *apud* SANTOS, 1998).²⁶

Através da fala acima, também é possível perceber como Almodóvar tem consciência da importância de diversas referências para a construção de seu trabalho. Desse modo falaremos a seguir especificamente a respeito das relações estabelecidas entre o filme de 1999 e os diferentes autores citados por ele sob a forma de intertextos.

4.2 PEDRO ALMODÓVAR E SEUS INTERTEXTOS

Por conta do aniversário de seu filho, Manuela lhe dá de presente *Música para camaleões*, de Truman Capote - escritor admirado por ele. Ela entrega o livro quando Esteban

²⁶ “O filme não fala só de uma coisa, nasce de mil histórias que li na imprensa ou me foram contadas por amigos. Contudo a maternidade é, sem dúvida, um dos temas mais presentes no filme. Todo mundo quer ser mãe e de fato todo mundo é, de alguma maneira, mãe. Não importa o sexo porque existem muitas formas de se expressar a maternidade, mas todos queremos conceber e Cecilia não parará até que encontre uma forma de substituir esse filho morto.” (ALMODÓVAR *apud* SANTOS, 1998).

já estava na cama para ir dormir, então ele lhe pede que leia um trecho, como fazia quando era criança. Sendo assim, Manuela lê a seguinte parte do prefácio: “Comecei a escrever quando tinha oito anos. Eu não sabia então que ficaria preso para sempre a um nobre porém implacável mestre. Quando Deus dá um dom a alguém também lhe dá um chicote e o chicote é para a autoflagelação.”



Ilustração 1: Manuela lê *Música para Camaleões* para Esteban

Esse trecho pode se associar sobretudo a dois aspectos de *Tudo sobre minha mãe*. Em primeiro lugar é interessante como estabelece uma relação entre Esteban e o próprio Capote, ambos evidenciam a personalidade de um escritor em formação que é enlaçado pelo desejo de trabalhar com as palavras. O livro de Capote, analisado no capítulo anterior, revela aos poucos a experiência da escrita, o modo como o escritor se relaciona com os outros e sua sensibilidade diante da vida. Esteban, durante grande parte do tempo em que aparece no filme, está escrevendo, se exercitando, observando o que lhe rodeia. Assim como Capote revela em *Música...*, o personagem de Eloy Azorín também escreve a partir de suas inquietações: fala sobre seu desejo de conhecer o pai, ausência fortemente sentida, e procura compreender sua mãe.

Outra relação passível de ser traçada entre o livro e o personagem é que tal trecho carrega um certo peso trágico. Como se fosse um prenúncio da presença do elemento fúnebre ao longo do filme, que é confirmada pela morte de Esteban.

O primeiro dos intertextos, antes da alusão à Truman Capote, é introduzido ainda no início do longa metragem. Enquanto Manuela prepara o jantar para Esteban, este escreve em seu caderno de notas em frente a televisão ligada. Assim que começa o filme ele chama sua mãe, trata-se de *A malvada* (Mankiewicks), dublado em espanhol. Esteban nota que a tradução alterara o sentido do título original – “All about Eve” deveria ser “Todo sobre Eve”, ao invés de “Eva al desnudo” (“Eva despida”) –, mas dessa situação extrai o nome do conto que estava escrevendo para um concurso: “Todo sobre mi madre”.



Ilustração 2: Sequência de imagens da cena na qual *A Malvada* é mostrado (da esquerda para a direita): o intertexto visto na televisão, Esteban escrevendo o título de seu relato ("Todo sobre mi madre"), seguida da imagem de Manuela e seu filho conversando diante da TV quando o nome do filme aparece pela primeira vez

A cena de *A malvada* que podemos ver no filme é quando Margo conversa com Karen Richards antes desta a apresentar Eve, que estava do lado de fora do camarim. É nessa parte que Margo reclama a respeito dos que se dizem fãs, mas se reduzem a serem “caçadores de autógrafos” sem o mínimo conhecimento ou gosto pelo teatro, ou seja, implica que a eles interessava propriamente o status artístico do que o trabalho – interesse que será reforçado

pela personagem de Eve. Essa mesma relação entre artista e fã é reproduzida em *Tudo sobre minha mãe* com Huma e Esteban. Contudo, ao contrário do filme de Mankiewicks, da parte do fã, é uma relação de admiração desinteressada pelo trabalho dela e da parte da artista torna-se uma relação de afeto, não um simples compromisso profissional – Huma a princípio não dá o autógrafo para Esteban porque estava envolvida no conflito que tinha com Nina, mas ao saber por Manuela a respeito de como este morreria, escreve um autógrafo para ele, entregando-o à protagonista.

A inserção do filme na obra de Almodóvar não somente é intertextual, mas também metalinguística. Tanto *A malvada*, quanto a cena em que Manuela é vista na simulação do hospital (que ainda pode considerada como um intratexto), chamam a atenção para a atuação e para o processo de criação artística.

As personagens femininas do filme de Mankiewicks carregam traços bastante expressivos, bem como as mulheres de *Tudo sobre minha mãe* - todas elas em algum momento lançam mão do fingimento e da manipulação.

Margo é profissionalmente bem sucedida, dramatiza sua vida dentro e fora dos palcos, porém se desestabiliza por seu desejo de ser amada por Bill e ter que lutar contra a ação do tempo. Da mesma forma Huma Rojo é uma atriz de teatro com a carreira estabilizada e reconhecida, mas que é emocionalmente dependente de Nina, colocando em risco seu próprio trabalho em função do vício dela.

A relação entre ambas as personagens é enfatizada pela cena em que Huma procura por Nina junto a Manuela e conta que começara a fumar quando era jovem para imitar Bette Davis. Desde então essa se tornara sua principal característica e “única conquista”, por isso adotara tal nome artístico. Quando Manuela lembra do êxito profissional que obtivera, Huma afirma que “o sucesso não tem sabor nem cheiro. Quando a gente se acostuma é como se não

existisse” (ALMODÓVAR, 1999a), e torna a falar de Nina. De modo semelhante, Margo conclui na cena em que está sozinha com Karen no carro sem combustível, que toda a sua carreira se reduzia a nada diante da ausência de alguém a seu lado e talvez por isso é que Eve Harrington a afetara tanto :

Digamos que tenha sido sensível demais. Talvez pelo fato dela ser tão jovem, feminina e desamparada. Coisas que eu gostaria de ser para Bill. Engraçadas as coisas que uma mulher de carreira tem de renunciar para subir mais rápido... Ela se esquece de que precisará delas quando voltar a ser só uma mulher. Esta é a carreira que todas seguimos, gostemos ou não. A de ser uma mulher. Mais cedo ou mais tarde, temos que segui-la. Não importa quantas carreiras tivemos. Em última análise, nada vale a pena a menos que se possa levantar os olhos antes do jantar, ou se virar na cama e vê-lo ali. Sem isso você não é uma mulher. Você é uma burocrata ou uma celebridade. Mas você não é uma mulher. (MANKIEWICKS, 1950).

Outra associação notável entre as personagens dos dois filmes ocorre no conjunto Margo-Eve e Nina-Manuela. Eve, por ser atriz substituta da peça *Aged in the wood*, acaba por atuar no lugar de Margo quando esta não conseguiria chegar a tempo por conta do incidente na estrada citado acima. De modo similar, Manuela substitui Nina pois memorizara as falas de Stella Kowalski. No primeiro caso, Eve de fato articulava-se para prejudicar Margo (que nunca faltara a nenhuma de suas peças) e assumir sua posição, chamando uma série de críticos para que lançassem sua carreira; no segundo, Manuela tem uma ligação profunda com a personagem de Tennessee Williams, não pretendendo substituir Nina (impulsiva, constantemente se drogava durante as apresentações, sempre correndo o risco de não poder atuar no dia), mas isso não impede que seja julgada por ela, no dia seguinte a apresentação, de agir como Eve Harrington.



Ilustração 3: Trechos de Um bonde chamado Desejos encenados por Nina (esquerda) e por Manuela (direita)

Nina afirma que ninguém poderia decorar o texto apenas por ouvi-lo através das caixas de som nos camarins. Concordando com isso, Huma pede uma explicação a Manuela que lhes conta toda a verdade. Manuela afirma que *Um bonde chamado desejo* marcara sua vida: vinte anos antes ela fizera parte de um grupo de teatro amador que encenara a peça e nela conhecera seu marido – ele fazia o papel de Kowalski e ela, o de Stella. E, como já dito anteriormente, depois de assistir a peça em Madrid, Esteban morrera atropelado na tentativa de conseguir um autógrafo de Rojo.

A semelhança entre o filme e a peça não se restringem à importância que a segunda exerceu na vida da protagonista. Lola é machista assim como Kowalski, oprime não somente sua mulher, mas todas as pessoas com que convive. Ela rouba Agrado para viajar para a Argentina com o objetivo de se despedir de sua terra natal; engravida Rosa e lhe transmite o vírus da Aids. Tratava mal Manuela enquanto estavam juntos e se incomodava quando ela colocava algum tipo de roupa mais aberta, sendo que se prostituía e se vestia de modo a promover seu corpo.

Manuela, assim como Stella se casara por amor e se mantivera em uma relação cujo o homem era machista e violento, no caso de Esteban/Lola tratava-se mais de uma violência

psicológica do que propriamente física.²⁷ A gravidez também é um ponto em comum entre as personagens das duas obras, porque são determinantes no modo com que agem. Stella, em meio a uma sociedade machista (na qual a ideia de uma mulher dever permanecer em casa e ser obediente ao marido era a ideal) e sem ninguém a quem recorrer, acaba por ficar com Stanley ainda que sob a suspeita de que ele violentara e causara a ruína de Blanche. Para Manuela, a gravidez lhe dá coragem para se afastar de Lola e buscar outro tipo de vida, tanto que ascende profissionalmente tornando-se uma enfermeira respeitável em Madrid.

Alguns temas são recorrentes tanto na peça de Williams, quanto no filme de Almodóvar. A decadência de uma parte de Nova Orleans atravessa *Um bonde chamado desejo* promovendo um embate entre a personalidade, o porte aristocrático de Blanche e o modo de vida simples, a violência da “periferia”, o pouco de fantasia que ela poderia oferecer a Dubois. Em *Tudo sobre minha mãe* a decadência se revela, por exemplo, quando chama a atenção para os espaços de prostituição e drogas em Barcelona – Lola e Agrado se prostituem, Rosa trabalhava com grupos de risco, Nina é dependente química.

O desejo de tornar a realidade habitável através da ficção, do fingimento são a essência de Blanche, algo que fica evidente quando revela a Mitch toda a verdade a respeito de ter dormido com vários homens quando estava em Auriol por tentar preencher o vazio que sentia, mas que mentia para atender à expectativa dos outros: “No me gusta el realismo. ¡Me agrada la magia! (Mitch ríe.) ¡Sí, sí; la magia! Yo procuro darle eso a la gente. Simulo cosas em su beneficio. No, yo no digo la verdad. Y se eso es pecaminoso, ¡entonces que me condene por ello!” (WILLIANS, 1965, p. 279).²⁸ Do mesmo modo, Manuela tenta evitar o passado

27 A relação de Manuela com Lola ainda pode ser associada com a de Blanche, que se casara com um homossexual. Allan marca o início do amor intenso e da crise psicológica de Blanche, e Lola é ao mesmo tempo dor e contentamento para Manuela – é infiel, egoísta, mas é quem dá a vida aos dois outros Estebans.

28 “Não me agrada o realismo. A magia me agrada! Sim, sim; a magia! Eu procuro dar isso às pessoas. Simulo coisas em seu benefício. Não, eu não digo a verdade. E se isso é pecaminoso, então me condene por ele!” (WILLIANS, 1965, p. 279, tradução nossa).

afirmando para Esteban que o pai dele morrerá e, depois de perder o filho, procura ocultar a história, foge de Madrid e daqueles que sabiam; Lola vai para a Argentina para se despedir de seu passado como se isso pudesse amenizar a consciência que adquirira de ter causado sofrimento nos outros personagens e estar morrendo; Agrado assume esse nome porque seu objetivo sempre fora “tornar a vida dos outros agradável”, ainda que isso comprometesse seu próprio bem estar e a fizesse mentir;²⁹ Huma por vezes se confunde com as personagens que interpreta - Bette Davis, Blanche Dubois, Mãe (*Bodas de sangre*); Nina recorre às drogas como um instrumento de fuga, afirma para Agrado, quando esta aponta que tinha tudo (trabalho bem sucedido, alguém que a amava) contudo nunca se dava por satisfeita, que usava drogas “em troca de um pouco de paz”.

Ao longo de *Tudo sobre minha mãe* quatro cenas de *Um bonde chamado desejo* são representadas, a primeira delas corresponde ao momento em que Blanche vai ser internada em um hospital psiquiátrico e depois de tentar fugir se deixa conduzir pelo médico, afirmando “Quienquiera que sea usted..., siempre he confiado en la amabilidad de los extraños.” (LORCA, 1965, p.298).³⁰ A solidariedade entre desconhecidos também pode ser vista no filme de Almodóvar, tanto na figura das freiras que auxiliam grupos de pessoas marginalizadas, quanto no caso de Manuela que cuida de Rosa sem conhecê-la bem; de Huma, que contrata a protagonista tendo a visto apenas uma vez; da personagem de Antonia San Juan, cujo nome artístico traduz o modo como se relaciona com os outros, Agrado.

29 Além disso, quando Agrado, junto de Manuela, vai pedir indicação de emprego para as freiras ela afirma que a roupa de marca que estava usando a fazia se sentir bem, ainda que não fosse original, e conclui: “A única coisa que tenho de verdade são os sentimentos e os litros de silicone”. O uso de roupas pretensamente caras e jóias falsas também se tornam uma válvula de escape para Blanche, que, de modo similar, tem consciência de que são apenas objetos que lhe permitem sonhar.

30 “Quem quer que você seja...sempre confiei na bondade dos desconhecidos.” (LORCA, 1965, p. 298). As outras três cenas vistas no filme mostram a conversa Stanley e Stella depois que Blanche é levada pelo médico; o momento em que Blanche se arruma para viajar enquanto Stella e Eunice conversam a respeito da internação da primeira; e a última, com Manuela no papel de Stella, ocorre durante o aniversário de Blanche, quando Stanley lhe entrega uma passagem de volta a Auriol.

O último dos intertextos a ser apresentado no longa é a encenação de *Haciendo Lorca*. Assim que Manuela deixa Madrid levando consigo o filho de Rosa, ela escreve uma carta para Agrado e Huma que é entregue à primeira enquanto a atriz ensaia o seguinte trecho da peça:

Tem gente que pensa que os filhos são coisa de um dia. Mas se leva muito. Muito. Por isso é tão terrível ver o sangue de um filho derramado pelo chão... Uma fonte que corre durante um minuto e a nós nos custaram anos. Quando vi meu filho, estava tombado no meio da rua. Molhei minhas mãos de sangue e as lambi com a língua. Porque era meu. Os animais os lambem, verdade? Não tenho nojo de meu filho. Tu não sabes o que é isso. Em uma custódia de cristal e topázios, eu colocaria a terra empapada por seu sangue. (ALMODÓVAR, 1999a).³¹

A fala de Huma remete visualmente à morte de Esteban, que depois de ser atropelado fica estendido no meio da rua enquanto Manuela vai desesperada ao seu encontro. Toda a dedicação materna a um filho implicada no trecho escrito por García Lorca é explicitada, por exemplo, na segunda cena do filme (no momento em que *A malvada* é vista), quando Manuela afirma que fora capaz de fazer qualquer coisa em defesa de Esteban.



Ilustração 4: Huma Rojo ensaia a peça em homenagem a Federico García Lorca

31 Os trechos originais de *Bodas de sangue* e *Yerma* aos quais essa fala se refere são, respectivamente: “Mãe: Mas não é assim. Demora muito. Por isso é tão terrível ver-se o nosso sangue derramado pelo chão. Uma fonte que corre um minuto e a nós nos custou anos. Quando cheguei a ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos no sangue, e lambi-as com a língua. Porque era meu. Tu não sabes o que é isso. Numa custódia de cristal e topázios, botaria eu a terra empapada por ele.” (LORCA, 1965a, p.100). “Yerma: Naturalmente. Deus é Deus. Não lhe podia acontecer nada. Só agarrar as criancinhas e lavá-las com água viva. Os animais lambem, não é? Eu não tenho nojo do meu filho. Imagino que as recém-paridas estão como iluminadas por dentro, - e as crianças dormem horas e horas em cima delas ouvindo esse arroio de leite morno que lhes vai enchendo os peitos, para que mamem, para que brinquem, até não quererem mais; até retirarem a cabeça: ‘Um pouquinho mais, menino...’ – e ficarem com a cara e o peito cheios de gotas brancas.” (LORCA, 1965b, p.42).

Desse modo pode-se inferir que o elemento trágico da maternidade atravessa as duas peças e o filme. Tanto em *Bodas de sangue* quanto em *Yerma* as personagens principais – Noiva, Mãe, Yerma – são guiadas para o isolamento diante da impossibilidade de terem outro/um filho. No caso de Almodóvar, apesar de Manuela ser marcada pelo sofrimento, ele subverte o fim das personagens de Lorca e permite que sua protagonista recupere aos poucos sua função materna, integrando-a em meio a sociedade.

O sangue também exerce função simbólica semelhante nos três casos, adquire conotações de parentesco, de vida, morte. Em *Tudo sobre minha mãe* ganha, inclusive, o peso de ser capaz de transmitir doenças que podem ser fatais, como no caso de Lola que morre em decorrência da Aids – a mudança, apesar de tênue, revela a diferença do espaço temporal diegético: o filme se passa e foi escrito em um período no qual o conhecimento das possibilidade de transmissão de doenças através do sangue certamente faz parte de uma consciência coletiva.

Outro ponto de interseção entre as três obras é a presença da religiosidade no contexto social. Nas peças de García Lorca, principalmente em *Yerma*, vemos diferentes manifestações religiosas (celebração de bodas, orações, rezas, a festa do Señor del Paño). No filme de Almodóvar, ainda que discreta, a religião está presente na figura das freira – da irmã Rosa, sobretudo – e de Agrado, apegada a imagem de Nossa Senhora que Lola roubara antes de ir para a Argentina e que também afirma para Manuela, na última cena, ter rezado muito pelo terceiro Esteban, filho de Rosa.

Para além dessas semelhanças as duas tragédias de Lorca reiteram o que outros intertextos acrescentam ao longa metragem, novamente essas obras problematizam os papéis sociais e são ambientadas em sociedades predominantemente machistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho procuramos salientar a maneira com que Pedro Almodóvar lança mão do recurso intertextual na construção de *Tudo sobre minha mãe*. Apesar de notadamente estabelecer relações dialógicas com um série de outros discursos – apresentando referências visuais marcantes como as diferentes ambientações características de um tipo de arquitetura de época em Barcelona, cores vibrantes com grandes apelos visuais, utilização constante de espelhos, frutos de uma direção de fotografia bem elaborada –, optamos por nos centrar nos intertextos referentes ao teatro e à literatura por questões metodológicas.

Cabe destacar, entretanto, a referência a Marc Chagall. A mãe de Rosa falsifica quadros do pintor russo e durante a primeira cena em que aparece – quando a freira sugere que Manuela trabalhe na casa de seus pais –, vemos algumas réplicas de Chagall, dentre as quais pudemos identificar *Madonna of the Village* e *The Equestrian*. Algo em comum nessas pinturas, e que se faz presente no trabalho do artista é a representação de ambientes oníricos, do romance, de atmosferas fantasiosas repletas de simbolismos. Novamente se observa a interseção entre o filme e as obras citadas: em todas elas pode-se notar a força que o espaço de fuga exerce sobre a “realidade dos personagens”.

Em *Música para camaleões*, por exemplo, o uso de drogas por Truman e Mary Sanches (do capítulo “O trabalho de um dia”) permite que eles experienciem momentos de leveza ainda que apresentem uma série de traumas – a mãe de Capote se suicidara em um apartamento visto por eles de longe enquanto caminhavam, o marido de Sanches tinha morrido a pouco tempo e enquanto estava vivo era extremamente perdulário. Das peças de Lorca, é relevante como *Yerma* apresenta sobretudo na religiosidade o elemento de escape, basta atentarmo-nos no modo da protagonista recorrer a diferentes tipos de crença a fim de

engravidar. Para Margo, em *A malvada*, atuar fora dos palcos se torna a solução que encontra diante de suas inseguranças quanto à profissão, Bill, Eve. Como já abordado no capítulo anterior, Blanche personifica o desejo de sonho em *Um bonde chamado Desejo*.

Por sua vez, na película de Almodóvar, percebemos como a escolha por falsificar Chagall se relaciona com a mãe de Rosa, que é uma mulher determinada, pragmática, mas que se vê diante de um marido doente, com Alzheimer, e de uma filha “imprevisível” (pintar Chagall possivelmente é seu modo de escapismo). Outra das personagens que traz uma visão interessante acerca da recorrência à fantasia é Agrado. Na cena em que se apresenta para o público do teatro porque Huma e Nina tinham brigado e estavam no hospital, Agrado observa que o importante na vida não são os aspectos “realísticos” que ela oferece, e sim o como as pessoas podem utilizar dos recursos que ela dispõe para que se adequem ao que imaginaram de si mesmas: “Bem, como estava dizendo, sai muito caro ser autêntica. E, nestas coisas, não se deve ser avarenta. Porque uma é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou de se si mesma.” (ALMODÓVAR, 1999a). Manuela frequentemente é associada a figura do trem, que a leva para lugares distantes de seus problemas (Lola, morte do filho, hostilidade na casa dos pais de Rosa), e ao mesmo tempo exerce uma função simbólica de reencontro, como em uma das últimas cenas, quando revê Agrado e Huma.

Além das características trágicas implicadas no prefácio de *Música para Camaleões* e na peça de Tennessee Williams, outros elementos da narrativa lidam com a antecipação da morte de Esteban. Quando este vai ao encontro da mãe que está em frente ao teatro para assistirem a *Um bonde chamado Desejo* ele quase é atropelado e é repreendido por Manuela. Em outro momento, quando a protagonista atua na simulação do hospital, ela faz o papel de uma mulher que acabara de perder o marido, tendo apenas o filho como familiar vivo, e tem que decidir quanto a doação de órgãos. Ainda nesse último caso vê-se como Manuela se

associa a heroína trágica que sofre com as coincidências perversas do destino – antes, uma simples enfermeira/“atriz amadora”, depois a vítima de sua própria criação, que deve doar os órgãos de seu filho.

É justamente a atuação um dos fatores mais relevantes para a associação das personagens de Almodóvar com as presentes nos intertextos do filme. Essa característica de Manuela é reiterada quando substitui Nina no papel de Stella, inclusive, quando conversa com Huma antes da apresentação, afirma: “Sei mentir muito bem, e estou acostumada a improvisar.[...] Meu filho dizia que eu era uma atriz muito boa.” (ALMODÓVAR, 1999a). A última cena de *Tudo sobre minha mãe* mostra o reencontro entre Manuela, Huma e Agrado, um pouco antes desta ter que entrar no palco da peça em que atuava no momento, ela muda repentinamente o tom alegre, pela presença da amiga, para algo mais sério afirmando que logo a veria. Essa mudança brusca, apesar de ter sido em parte motivada por Manuela ter perguntado por Nina (que abandonara a atriz), revela o processo de incorporação do papel fictício por Huma.

Tratando-se de outros recursos metalinguísticos apresentados por Almodóvar, destacamos ainda o modo com que *Tudo sobre minha mãe* é finalizado. Atrás da dedicatória, que explicita a centralidade da temática da maternidade e da atuação - “A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider...A todas as atrizes, a todas las mulheres que atuam, aos homens que atuam e se transformam em mulheres, a todas as pessoas que querem ser mães. A minha mãe.” (1999a) –, como pano de fundo, se encontra uma cortina que sobe aos poucos – como se esse recurso revelasse o espaço do filme como um espetáculo que termina, apontando para o espectador a natureza daquilo que está diante dele, uma ficção.

Cabe comentar ainda a respeito do modo com que a película lida com entonações específicas de personagens, que problematizam a ambiguidade dos gêneros, corroborando

com a sugestão implícita à narrativa de que em cada mulher pode ser encontrado um homem e vice-versa. A personagem de Cecília Roth, além da sua postura materna e docilidade, não deixa de apresentar uma voz rouca, grave e impositiva determinada, semelhante a de Rosa María Sarda e de Marisa Paredes. Lola não apresenta uma mudança substancial, apesar de sua transformação física, sua voz é predominantemente masculina e grave. Agrado, por sua vez, já apresenta traços mais delicados na voz. Possivelmente, a única personagem que não apresenta ambiguidade na voz é Rosa, de todas a que tem a entonação mais frágil e constante.

Enfim, a inserção de intertextos no filme *Tudo sobre minha mãe* ao apresentar características complementares e pontos de divergência evidenciam determinados aspectos do filme que poderiam ser negligenciados ou pouco efetivos, no sentido de atenderem à proposta do realizador.

Desse modo pode-se perceber como o cinema é uma campo prolífero para a aplicação dos conceitos de Bakhtin relativos ao dialogismo. Através das diversas citações, Almodóvar as ressignifica e se apropria delas para criar algo único, uma película a respeito da maternidade, da bondade entre desconhecidos, da multiplicidade de papéis que cada um assume em suas relações com os outros e da capacidade das pessoas de superar as dificuldades que a vida lhes apresenta: Agrado permanece como assistente e amiga de Huma depois de ter sofrido abusos enquanto se prostituía; Huma segue com seu trabalho apesar da ausência de Nina, de quem afirmara ser completamente dependente. E Manuela adota o filho de Rosa que também reverte o vírus da Aids.

REFERÊNCIAS

- AGGER, Gunhild. A intertextualidade revisitada: diálogos e negociações nos estudos de mídia. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Orgs.) (2010). *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores.
- ALMODÓVAR, Pedro. “El último sueño”. *El país*. Espanha: 14 set 1999b. Disponível em: http://elpais.com/diario/1999/09/14/opinion/937260006_850215.html
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BRAIT, Beth. Leituras, significações, efeitos de sentido. *Revista Líbero*, 2003, ano VI, v.6 – nº11: p. 36 – 44.
- CAPOTE, Truman. *Ensaio*. São Paulo: Leya, 2007.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- DA-RIN, Sílvio. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Azogue, 2004.
- EL DESEO. Todo sobre mi madre/nosotros. Disponível em: <<http://www.eldeseo.es/nosotros/>>. Acesso em 15 de agosto de 2013.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. SP: Contexto, 2006a.
- _____, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin* - São Paulo: Ática, 2006b.
- HARGUINDEY, Ángel S. “Todo sobre Pedro Almodóvar”. *El País*. Espanha: 7 mar 2008
Disponível em: <http://elpais.com/diario/2008/03/07/cultura/1204844407_850215.html>. Acesso em 15 de agosto de 2013.
- LORCA, Federico Garcia. *Teatro 3 – Assim que passem cinco anos, Bodas de Sangue*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975a.
- _____, Federico Garcia. *Teatro 4 – Yerma, Dona Rosita, A solteira, A casa de Bernarda Alba*. Tradução Cecília de Meireles. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975b.
- MASUI, Yukumi. A Reading of A Streetcar Named Desire: Tennessee Williams’s Realism Through Ambiguity. *The Keiai Journal of International Studies*, 2005, no. 15: p. 165 – 183.
- MENDES, Marise Pimentel. *Ai, Lorca de todas as dores: o trágico em Bodas de sangue, Yerma e La casa de Bernarda Alba*. 2002. Tese de Doutorado em Letras (Ciência da Literatura), UFRJ.

MORGADES, Lourdes. “Las mujeres solas de Almodóvar”. *El País*. Barcelona: 9 abr 1999. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1999/04/09/ultima/923608801_850215.html>. Acesso em 15 de agosto de 2013.

OLMEDO, Andrés Soria. Obra/Teatro – site da fundação García Lorca. [199-?]. Disponível em: <<http://www.garcia-lorca.org/Federico/Obra.aspx?Sel=Teatro>>. Acesso em 3 de agosto de 2013.

SANTOS, Elsa Fernandes. “Pedro Almodóvar rueda 'Todo sobre mi madre', su historia más femenina”. *El País*. Madrid: 24 set 1998. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1998/09/24/cultura/906588001_850215.html>. Acesso em 15 de agosto de 2013.

SMALL, Robert C. A Teacher’s Guide to the Signet Edition of Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire. NY(EUA): Penguin Group, 2004

STAGGS, Sam. All about “All about Eve”. NY(EUA): St. Martin's Press, 2000-2001.

WILLIAMS, Tennessee. Un travía llamado “Deseo” In: HOYO, Arturo Del (org.), 1965. Teatro contemporâneo – teatro norte americano. Madrid (Espanha): Aguilar, S. A.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro – A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo de Griffith a Hitchcock. In: Xavier, Ismail (org.) (1996). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, p. 246-266.

FILMOGRAFIA

ALMODÓVAR, Pedro. Tudo Sobre Minha Mãe, Espanha: El Deseo S.A., gênero drama, 101 min, 1999a.

_____, Pedro. Fale com ela, Espanha: El Deseo S.A., gênero drama, 112 min, 2000.

_____, Pedro. Má Educação, Espanha: El Deseo S.A., gênero drama, 100 min, 2004.

MANKIEWICZ, Joseph L. A malvada. 20th Century Fox, gênero drama, 138 min, 1951.