

# Traços de género e autoria em *Todo Sobre Mi Madre*

**palavras-chave**

realização  
autoria  
personagem  
interpretação  
mise-en-scène

**keywords**

directing  
authorship  
character  
acting  
mise-en-scène

#### RESUMO

Este estudo tem como objetivo refletir sobre os aspectos da realização do filme *Todo Sobre Mi Madre*, de Pedro Almodóvar. Realizado em 1999, este filme marca um ponto de viragem no seu percurso, como autor. No entanto, há um paradoxo: sendo este o seu filme mais assumidamente inspirado pelo trabalho de outros autores, é importante entender como estas citações contribuíram, aproximaram ou tornaram mais distantes a autoria e a marca estética do realizador espanhol.

#### ABSTRACT

This study aims to reflect on aspects of the filmmaking of Pedro Almodóvar's *Todo Sobre Mi Madre*. Directed in 1999, this film marks a turning point on his path, as an author. However, there is a paradox: being this his most openly inspired movie by other works, it is important to understand how these quotes contribute, bring closer or make more distant the spanish director's authorship and aesthetic mark.

## INTRODUÇÃO

Podemos dizer que há um ‘estilo Almodóvar’? Pelo menos há *chicas* Almodóvar, tal como se ouvem na letra da canção *Yo Quiero ser una Chica Almodóvar*, de Joaquín Sabina (1992), numa alusão ao sucesso mediático das atrizes tocadas pela mão do realizador espanhol. Mas se tivermos em consideração o que é definido como estilo, pode perfeitamente aplicar-se ao caso de Almodóvar. Michael Rabiger afirma que “estilo pode ser confundido com forma” (Rabiger, 2003, p. 241)<sup>1</sup>. Sustenta que Jean-Luc Godard já se referira a isso quando afirmou que “o estilo é apenas o exterior do conteúdo e o conteúdo o interior do estilo, tal como o interior e o exterior do corpo humano – ambos seguem juntos e é impossível separá-los”<sup>2</sup> (p. 241). No cinema de Almodóvar podemos ter aspetos superficiais que podem parecer um mero *show-off* estilístico, mas quando analisados com maior profundidade acabam por fazer todo o sentido, a nível de conteúdo. Certo é que o realizador espanhol é muitas vezes imitado, sem quaisquer garantias de sucesso. O universo das suas histórias parece ser eternamente exclusivo. Mas tal como Rabiger (p. 241) complementa, “o estilo de um filme realmente é a influência visível da identidade do seu criador”, mas, por mais bizarro que pareça, a autoria do filme é um feito coletivo.

No caso de Pedro Almodóvar, onde reside o segredo do seu génio? Para começar, ele é o argumentista de todos os seus filmes. Desde as primeiras curtas-metragens em *super 8* que Almodóvar transporta para o interior das suas histórias as personagens com quem se foi cruzando durante a *Movida Madrileña*. Nos anos 70, durante os anos de transição da ditadura para a monarquia, a capital espanhola foi palco de uma transformação sociocultural e de repercussão política, como resposta ao período franquista. Almodóvar mergulha nestes ambientes em transformação e começa a fazer cinema de uma forma autodidata precisamente no período de abertura política.

Para além disso, todos os seus colaboradores fazem parte de uma grande família, dos quais – e de uma forma literal – o exemplo mais evidente é o seu irmão e produtor, Agustín Almodóvar, com quem detém a propriedade da produtora El Deseo, criada em 1987. E outros nomes como Pepe Salcedo, companheiro fiel que monta todos os seus filmes desde 1980. Paz Sufrategui<sup>3</sup>, cujos pais achavam que o nome do escritório da sua filha soava ao de uma casa de alterne, afirmava na época de estreia do filme:

Se algo caracteriza a equipa, a ‘família’ de El Deseo, é a nossa química. Como é possível que se conciliem pessoas tão complementares? Podem pensar que não é raro haver equipas de trabalho que se entendam tão bem. Mas falo-vos de algo que aqui chamamos ‘o poder da mente’, e que consiste literalmente em transmitir ideias complexas sem necessidade de abrir a boca. (...) Não vai ser fácil sair daqui. Se formos, será para montar um restaurante, um ginásio, uma fábrica de anchovas em salmoura ou uma casa de putas... El Deseo, *Night Club?*. (Sufrategui, 1999)<sup>4</sup>

## TRAÇOS DE GÉNERO E AUTORIA

O que é comum vermos nos filmes de Almodóvar? As personagens peculiares, pelo lado físico ou pela combinação de atributos como género, estatuto social ou idiosincrasias; diálogos, aparentemente desprovidos de sentido ou fora de

1 Tradução própria.

2 Rabiger cita a obra de Richard Roud (Jean Luc Godard, Londres: Secker & Warburg, 1967, p. 13), tradução própria.

3 Chefe do gabinete de Imprensa da produtora El Deseo, em 1999.

4 Tradução própria.

contexto, frequentemente na fronteira do absurdo, criam muitas vezes uma estranha familiaridade por parecerem falas do dia-a-dia, sempre com recurso a temas pertinentes como a homossexualidade, a religião, o sexo, e as questões de identidade nacional, muitas vezes tratados com humor. No final de cada filme, resta-nos a sensação gratificante de termos mergulhado em assuntos aparentemente desconfortáveis, com uma naturalidade que se deve apenas à verosimilhança a que Almodóvar nos sujeita, como *voyeurs* do seu universo.

Tal como refere Isabel Cadalso, no artigo *Pedro Almodóvar: A Spanish Perspective*, o realizador oscila entre períodos de criação de comédias absurdas e melodramas ancorados num estilo neorrealista nas quais “Almodóvar incluí referências culturais e joga com estereótipos espanhóis. Esta será a razão pela qual as audiências estrangeiras identificam a sua imaginação narrativa com a situação atual de Espanha” (Cadalso, 1990, p. 37). E no entanto, os temas da identidade feminina dominam e o patriarcado é remetido para um plano menos relevante, seguindo a boa tradição neorrealista. Em *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, “o comportamento do homem espanhol nas relações amorosas é exposto a uma crítica ácida que é altamente influenciada pela tradição do Amante Latino”<sup>5</sup> (Cadalso, 1990, p. 37). Em *Todo Sobre Mi Madre* (Almodóvar, 1999), este aspeto é extremado, estando o papel masculino reduzido a um estatuto de quase inexistência.

#### UM ESTILO VISUAL PRÓPRIO

O lado plástico da sua obra é resultado de várias marcas, comuns aos seus filmes. A partir de 1987, Almodóvar começa a filmar em estúdio a partir do momento que as condições estão criadas para tal. Setores e funções como a direção de fotografia, a *mise-en-scène* e o rigor apurado no controle da direção de arte sempre foram importantes na sua obra. Este aspeto começou a revelar-se desde cedo em filmes como *La Ley Del Deseo* (1987), ganhando reconhecimento internacional em *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios* (1988), o filme que despertou a atenção para Almodóvar nos EUA, com a sua nomeção ao *Oscar* de melhor filme estrangeiro e onde se demarcam traços caraterísticos de um estilo autoral, reforçados em *Átame!* (1989), *Kika* (1993) e especialmente *La Flor De Mi Secreto* (1995).

Mas é em *Carne Tremula* (1997) seguindo-se *Todo Sobre Mi Madre*, e graças à colaboração do diretor de arte Antxón Gómez, que a autoria se torna mais robusta. A utilização da cor, texturas e a escolha de *décors* é feita com outro rigor, são menos displicentes ou barrocas e desempenham um papel mais apurado, de que é um exemplo, o apartamento da personagem La Agrado, em Barcelona.

Embora lembre muito o seu estilo caraterístico visto em trabalhos anteriores, é de extremo detalhe a escolha do papel de parede, candeeiros e mobília, ou o facto do *décor* estar na vizinhança de um monumento caraterístico da arquitetura de Barcelona (*Palau de la Música Catalana*). Essa colaboração virá a intensificar-se, passando Gómez a desempenhar uma função de maior responsabilidade nos projetos seguintes, como a de designer de produção. Almodóvar consegue com *Todo Sobre Mi Madre*, para além dos inúmeros prémios obtidos, o de melhor realização em Cannes, além de ter sido nomeado para a Palma de Ouro e presença nos Óscares de Hollywood, onde

<sup>5</sup> Tradução própria.

viria a receber o título de melhor filme estrangeiro. Estamos perante o que poderá ser considerado um ponto de viragem, um reconhecimento da sua maturidade como realizador, um consequente pico no seu percurso, como autor.

#### MARCAS DE GÉNERO E AUTORIA

O Melodrama “como geralmente é usado nos dias de hoje, refere-se a um conjunto de subgéneros que permanecem próximos ao coração e do lar e enfatizam um registo de grande sentimentalismo e emoção.”<sup>6</sup> (Singer, 2001). A partir do filme *La Flor De Mi Secreto* (Almodóvar, 1997), a obra de Pedro Almodóvar ganha direções que podem remeter para incursões neste género cinematográfico, tão disseminado em Hollywood nos anos 50, no período do pós-guerra.

“Melodrama”, segundo Mark Allinson, “significa drama com acompanhamento musical citando um estudo sobre a tradição do teatro no séc. XVII de Christine Gledhill em conjunto com uma ampla e às vezes complexa série de efeitos visuais, que compensam a ausência de diálogo” (citado em Allinson 2009, p. 141). Acrescenta que, “dado os conflitos morais e muitas vezes maniqueístas que marcaram muita polémica” e como resposta à interdição da palavra na maioria dos palcos, “o teatro desenvolveu uma forma de ‘sensacionalismo pictórico’” (citado em Allinson 2009, p. 141)

A música sempre marcou uma presença ativa na cinematografia de Almodóvar. As canções populares, usadas recorrentemente de forma identitária nos seus primeiros filmes, são progressivamente substituídas pela composição musical como escrita dramaturgicamente, com recorrência na narrativa. Enquanto as canções desempenhavam um papel de exacerbação *kitsch* (*Los Panchos*, *Bola de Nieve*, *Chavela Vargas*, *Duo Dinámico* e outros ícones da música da latino-americana), a entrada em cena de Alberto Iglésias, que já tinha demonstrado nos filmes de Julio Medem a sua potencial carreira na composição musical para cinema, transporta para os filmes de Almodóvar a estrutura necessária para que a atmosfera melodramática ganhe um novo fôlego e outra maturidade.

Em *Todo Sobre Mi Madre* (1999), o uso frequente de elipses entre as cenas imprime um ritmo constante à narrativa, fluindo de sequência em sequência, criando uma teia de relações eficaz. A *mise-en-scène*, a direção de arte, junto com a direção de fotografia pelo uso da cor, resultam no excesso visual com um sentido plástico e artificial. Desta forma, dissimulam e legitimam o espaço inverosímil do texto e dos diálogos, contribuindo para a afirmação de uma marca de autor. Como Almodóvar afirma: “A dramaturgia do que se passa, conta-se mais pela cor do que pelas palavras. As cores estão escolhidas de acordo com o sentimento que devem transmitir, com a atmosfera que devem sugerir. Isso é próprio do melodrama e não tem nada a ver nem com naturalismo ou realismo, mas tem a ver com a linguagem.”<sup>7</sup> (citado em Sanderson, 2010, p. 143)

Tal como Douglas Sirk fez nos anos 50 em Hollywood, Almodóvar utiliza a *mise-en-scène* para alimentar o excesso de composição dos planos, onde a cor, o uso de adereços<sup>8</sup> e os *décors* são peças chave. Mas ao contrário de Sirk, que logrou inovar num contexto que não lhe foi muito favorável, foi Almodóvar quem pôde absorver da fonte cinematográfica e aproveitar um contexto histórico mais liberal, reutilizando os recursos do género.

6 Tradução própria.

7 Tradução própria.

8 “Pedro adora passear-se com o seu saco de ‘trastes’ deixando aqui e acolá coisas nos *décors*.” (Antxón Gómez citado em Sanderson, 2010, p. 133), tradução própria.

Melodrama e comédia, muitas vezes são géneros que se combinam nos seus filmes. Comparativamente ao que sucedia nas obras anteriores, é a partir de *Todo Sobre Mi Madre* que a comédia acontece em momentos cirúrgicos, cumprindo um papel catártico do melodrama, como acontece com a cena do discurso de Agrado no teatro, literalmente ‘entalado’ entre as cenas do diálogo da reconciliação de Hermana Rosa com a sua mãe e a cena do último encontro com o pai alienado. Em *Todo Sobre Mi Madre*, o teatro funciona como diegese e tem a consolidação no filme seguinte, *Hable con Ella* (2004), obras que trazem o teatro e a performance para dentro da narrativa, tornando-a menos excessiva e paródica. É o espaço da verdade das personagens, onde genuinamente revelam as suas emoções, interpretando. A partir de *La Flor De Mi Secreto*, o universo de Almodóvar começa a depender menos dos seus tiques e clichés e transforma-se num cinema menos frívolo, assumindo um classicismo crescente.

#### A OBSESSÃO PELAS PERSONAGENS

A personagem de Manuela surge pela primeira vez no filme *La Flor De Mi Secreto*. A sequência inicial da simulação no seminário de transplantes de órgãos (onde se dramatizam situações entre médicos e familiares das vítimas de acidente) é transposta para *Todo Sobre Mi Madre*, inclusive parte dos diálogos da cena – mas retirando o leve traço de comédia que ainda continha, ganhando assim uma nova dimensão dentro da narrativa. A estrutura cénica e a *découpage* são muito semelhantes sendo a maior diferença a forma como funciona o plano de abertura da cena, no filme de 1999. Em *Todo Sobre Mi Madre*, a sequência começa com um plano de conjunto da simulação a ser gravada em vídeo por uma equipa. Seguem-se, sem corte, duas panorâmicas rápidas, uma primeira revelando Esteban que assiste à simulação da mãe e tira notas; depois, uma outra para a audiência dos médicos que assistem à cena da simulação, numa televisão, uma *mise-en-abyme*, como se eles estivessem a assistir a si próprios numa cena duma *soap-opera*, ou seja, o melodrama dentro do melodrama. No filme de 1995 há um efeito surpresa, quando o espetador dá conta que se trata de uma simulação, mesmo no final da cena. Isto acontece por se tratar da cena de abertura do filme, por ainda não se ter nenhuma referência destas personagens. No filme de 1999, a intenção é diferente: o facto do espetador conhecer o contexto da simulação médica, o efeito revelador é transferido para a personagem do filho, que assiste pela primeira vez à demonstração dessa qualidade de ‘fingidora profissional’, que Almodóvar pretende vincar na personagem Manuela. É aqui que Esteban descobre na mãe as qualidades de uma atriz que interpreta um papel na perfeição.

Em *Hable con Ella*, o filme ulterior, numa espécie de prolongamento da narrativa, Almodóvar perpetua a história de união que ficou sugerida (ou suspensa) no final de *Todo Sobre Mi Madre*. Na cena em que Caetano Veloso canta *Cucurucucu Paloma* para uma pequena audiência ao vivo no alpendre de uma vivenda do estilo colonial, o plano (em movimento) que introduz a personagem de Marco na festa, começa num movimento suave de grua que enquadra as atrizes Marisa Paredes e Cecília Roth, sentadas a ouvir o cantor brasileiro. Este é exatamente o filme feito a seguir à realização de *Todo Sobre Mi Madre*. Será difícil não notar na piscadela de olho que Almodóvar dá, ao colocar as duas atrizes como personagens Huma Rojo e Manuela,

incógnitas, na trama de *Hable Com Ella*. Esta aparição das atrizes de *Todo Sobre Mi Madre* no filme seguinte, está próxima das inconsequentes aparições de Hitchcock nos seus filmes. Ou talvez algo mais parecido com a sutileza que Krzysztof Kieslowski conseguiu na sua trilogia das cores *Bleu* (1993), *Blanc* (1994) e *Rouge* (1994), fazendo saltitar as personagens de um filme para outro, em cenas de passagem, num efeito quase subliminar e perfeitamente inconsequente dentro de cada história, mas capital para a ligação do universo narrativo dos três filmes. Todavia, neste caso, o efeito é mais entrosado e complexo que nos filmes do cineasta *mancheogo*.

A Almodóvar interessa contar histórias sobre as mulheres que o remetem para as suas memórias de infância. No texto autobiográfico “Saber fingir” (Branco, 2007), usado na promoção do filme, ele recorda-se de, “em criança ter visto esta qualidade nas mulheres da minha família. Fingiam mais e melhor do que os homens” (p. 106).

#### AS MULHERES EM *TODO SOBRE MI MADRE*

Todas elas fingem. E cada uma delas não se fica por uma simples adjetivação ou qualidade. As questões de género podem também ser associadas ao universo das personagens; cada uma delas é sempre algo mais como complemento: A mãe fugitiva que se torna um verdadeiro anjo-da-guarda para quase todas as outras mulheres; a mãe burguesa que é falsária, imitando quadros de Chagall; a freira que para além de grávida é seropositiva; a atriz diva que é lésbica e artificial até ao âmago da sua natureza; a amante, atriz, jovem, toxicodependente, a única que experimentará a maternidade num sentido mais convencional. No final da linha está *La Agrado*, um transexual não completo, ex-prostituta, agora jubilada, segundo ela mesmo refere, mas a única que se afirma ‘autêntica’. *Agrado* é “um oásis de comédia num filme traumático”, como a define Allison (2002, p. 179).

“Entre outros temas, o filme de Mankiewicz é sobre mulheres e atrizes. Mulheres que confessam e mentem no camarim de um teatro, convertendo-o em *sancta sanctorum* do universo feminino: “(...) equivalente ao quintal da minha infância. Três ou quatro mulheres, a falar significa para mim a origem da vida, mas também a origem da ficção e narrativa.”<sup>9</sup> (Almodóvar, 2000, p. 171).

O filme é “inteiramente consagrado e dedicado à mulher – e àquilo que há de feminino em cada um de nós”<sup>10</sup> (Bruyn, 1999, p. 16), no qual Almodóvar evoca a influência das atrizes que fizeram de atrizes como Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... E também às “mulheres que atuam, os homens que atuam e se convertem em mulheres.”<sup>11</sup> É nos seus diferentes papéis, nas suas poses e performances que Huma é ‘real’. Mais tarde, Rosa diz a Huma, que Manuela acha que é uma atriz maravilhosa, “mas como ser humano, ela está muito baralhada”<sup>12</sup>.

Entretanto, quando não está a atuar:

Huma é habilmente uma fantochada: o nome falso, o cabelo vermelho, maquilhagem excessiva e falas de diálogo bem estruturadas revelam uma crise de identidade. (...). Para Deleuze, as personagens cinematográficas no teatro, especialmente quando não atuam (em ensaios, por exemplo), tocam um estado mais profundo de autenticidade. (...) Em *Todo Sobre Mi Madre*, há uma utilização semelhante ao teatro a uma para-teatralidade ou

9 Tradução própria.

10 Tradução própria.

11 Excerto do argumento original de Pedro Almodóvar, *Todo Sobre Mi Madre*, p. 122, tradução própria.

12 Almodóvar (2000, p. 89), tradução própria.

espaços-teatrais (como o camarim de Huma) que nos levam a momentos de revelação e desmascaram as verdadeiras emoções.” (Acevedo-Muñoz, 2007, pp. 230–231)

O pensamento de Deleuze, segundo Acevedo-Muñoz, aplica-se ao filme do Almodóvar, tal como se deve ver a personagem de Romy Schneider em *L'important c'est d'aimer* (Zulawski, 1975). É durante ensaios em palco, ou nos camarins ou até na sessão de fotografia que faz com o seu admirador secreto, que Nadine expõe as suas verdadeiras fragilidades, enquanto ser humano, não como personagem.

#### OS HOMENS DE *TODO SOBRE MI MADRE*

Eles estão ausentes, seja de forma física, consciente ou identitária. Em *All About Eve*, “os homens contam pouco, exceto para o sibilino George Sanders no papel do crítico odioso e prevaricador. Sanders é sublime, mas pareceu-me um ator assexuado. A sua personagem em *Eva* não perderia nada essencial se fosse interpretada por uma mulher”<sup>13</sup> (Almodóvar, 2000, p. 171).

Agrado, balança na categorização de género. É a única que reclama ser genuína, durante o seu monólogo, no relato das intervenções a que foi sujeita. No entanto, omite o facto de ainda ser um homem. Tal como Viki Zavales Eggert refere no seu artigo sobre o filme “nós sabemos que, embora Agrado apareça a corporalizar tudo o que é desejável numa mulher, ela é biologicamente um homem” (Eggert, 2014, p. 391).

Lola, outrora Esteban – a primeira das três personagens com o mesmo nome, todas consanguineamente ligados, “é um fantasma, a sua identidade está perdida até para si própria” (Radner, 2001, p. 75). É um transexual, nem homem nem mulher, ambos, mais ou menos. Tal como Agrado, ainda não completou o processo, mantendo-se biologicamente masculino. A morrer de SIDA, é uma figura misteriosa e sedutora, para homens e mulheres. É o misterioso e profano pai de Esteban, filho de Manuela e do bebé Esteban, filho de Hermana Rosa. Lola é comparado por Radner (2001) a um monstro de *Frankenstein*, digno do universo de Mary Shelley. Manuela, no cemitério, aquando do seu aparecimento como silhueta esguia e elegante da morte, no seu esplendor de sedução, ao fim de muitos anos, diz que ele não é um ser humano mas sim uma epidemia. Almodóvar, na entrevista a Frédéric Strauss (1999, p. 37) referencia-o com a figura da morte no filme de Ingmar Bergman<sup>14</sup>.

O único pai masculino é representado por um ser ausente em espírito, o errante pai de Hermana Rosa (interpretado por Fernando Fernán Gómez), acometido por Alzheimer, que apenas tem como apoio Sapic, o pastor alemão que o acompanha nos passeios à rua e a garantia que o dono regressa a casa. O cão, por vezes a lembrar o bastão de um cego, funciona como um elo melodramático, provocando o derradeiro encontro entre o pai e filha.

<sup>13</sup> Tradução própria.

<sup>14</sup> Encarnada por Bengt Ekerot em *Det Sjunde Inseplet* (Bergman, 1957).

<sup>15</sup> O filme de Mankiewicz em Espanha é intitulado *Eva al desnudo*. Almodóvar respeita o que seria uma tradução mais digna e fiel.

#### REFERÊNCIAS: *ALL ABOUT EVE*

O título de *Todo Sobre Mi Madre* vem de *All About Eve* (J. L. Mankiewicz, 1952)<sup>15</sup>. “Estas referências a Hollywood e ao seu legado como um estilo internacional de cinema não são meros acenos para o cinéfilo” (Radner, 2001, p. 73). Do título aos espaços do teatro: o palco, seus bastidores, camarins; dos enganos e traições das protagonistas Margo



Channing (Huma evoca e decalca Bette Davis no ato de fumar) e Eve Harrington (Nina compara Manuela a Eve Harrington, para a acusar de traição e ficar com o seu papel).

REFERÊNCIAS: *A STREETCAR NAMED DESIRE*

Almodóvar vai buscar diretamente as personagens escritas por Tennessee Williams para encenar dentro do filme uma versão da peça. A peça original foi encenada para o palco da Broadway em 1947 e realizada na versão para filme em 1951, por Elia Kazan, com o mesmo elenco, à exceção de Jessica Tandy que deu o lugar a Vivien Leigh para o papel de Blanche DuBois, na versão de cinema.

Almodóvar usou o palco como incubadora para o seu filme. Não só utiliza o texto da peça, produzindo uma *mise-en-abyme* na vida de Manuela, que não consegue libertar-se da maldição de *Tranvia*<sup>16</sup>, e como se apropria e transplanta traços das personagens de Tennessee Williams para infetar Manuela. A produção da peça foi encarada por Almodóvar com a mesma importância e complexidade de uma normal produção teatral. No entanto, respeita a proposta do filme de 1951, colocando no final da encenação a fala de Stella que, com o filho nos braços diz “Nunca mais voltarei a esta casa. Nunca!” (Almodóvar, 2000, p. 28 e p. 60). No texto original Stella não tem esta deixa. Retirada da versão cinematográfica, funciona dentro de *Todo Sobre Mi Madre* como meta-narrativa para a história de Manuela. Ela, depois de ter interpretado Stella no passado, decidiu, com Esteban nos seus braços (tal como Stella), não voltar mais ‘àquela casa’, isto é, Barcelona. Só o faz quando perde o filho.

REFERÊNCIAS: *OPENING NIGHT*

Destaque para duas referências diretas para o filme de John Cassavetes: a cena do atropelamento de Esteban, inspirada na cena do atropelamento de Nancy, estão na mesma ordem de importância para ambas as histórias. Em *Opening Night* (1977), o fantasma de Nancy persegue Myrtle ao longo do filme, sempre pontuando os momentos de dúvida que a personagem tem acerca do seu envelhecimento. Em *Todo Sobre Mi Madre*, Esteban acompanha Manuela na sua cruzada de procura de Lola, uma ausência física, mas omnipresente em espírito, objetos e falas. Ambos os filmes são pontuados com pequenas “alucinações” – no caso de Almodóvar materializadas no retrato de Esteban que recorrentemente aparece a marcar presença nos mais diversos *décors* e em cenas chave, por vezes o próprio motor do diálogo, como quando *Hermana Rosa* vai a casa de Manuela pela primeira vez e vê o retrato do rapaz.

Uma outra cena com semelhanças formais, mas com uma muito menor importância narrativa no filme de Cassavetes é a da justificação ao público do produtor David Samuels perante a plateia impaciente pelo começo da peça, na noite da estreia. Equivalente na forma, a cena do monólogo de Agrado em *Todo Sobre Mi Madre* é introduzida para aliviar um momento de tensão narrativa. Ambas marcam o filme em momentos equivalentes na sua estrutura, mas com óbvios valores narrativos distintos. Enquanto a personagem de Samuels se limita a marcar um pequeno compasso de tempo, mas necessário para que a plateia aguente o retorno da ébria Myrtle Gordon ao palco, tal cria suspense no espetador, que sabe mais do que a audiência impaciente e sofre a cada tropeção ou queda de Myrtle nos bastidores.

<sup>16</sup> *Tranvia* deu-lhe Esteban através de Lola. Depois tirou-lho através de Huma Rojo.

Já na intervenção de Agrado, a cena é mais extensa no seu conteúdo, justaposta por montagem com a cena da saída de Hermana Rosa de casa para o Hospital. São usados planos mais próximos e alternando com alguma frequência com planos da plateia, chegando a haver pequenos diálogos com alguns dos espetadores anónimos. Este monólogo é de importância extrema para o filme já que é o único momento em que uma verdade é exposta sem qualquer fingimento<sup>17</sup>, numa evocação à autenticidade através daquilo que é considerado tudo menos natural. Tal como em *L'important c'est d'aimer* (Żuławski, 1975), Almodóvar integra a bestialidade das personagens na história, dando-lhes uma faceta humana.

#### FORMA PARA O CONTEÚDO

Na sequência do transporte do coração de Esteban, mais um autor é referenciado, de entre muitos que inspiram Almodóvar, assinalado por Jean-Marc Lalanne: “Esta fuga súbita, admiravelmente filmada e ‘decoupada’ (como um Hitchcock maneirista dos anos 60) coloca a questão central do filme: o da transferência. Em *Todo sobre Mi Madre* nada morre completamente, tudo é transferido.” (Lalanne, 1999, p. 35). O uso da câmara em movimento e os cortes (saltos) de espaço-tempo imprimem um ritmo sincopado, provocando o suspense típico dos filmes de Hitchcock, dando a partitura de Alberto Iglésias uma contribuição fundamental para o momento dramático, fazendo a ponte nas elipses, comprimindo o tempo narrativo.

Um outro momento de utilização de elipse acontece mais no final do filme, e é um exemplo de simplicidade e sutileza na montagem: vemos duas linhas de caminho de ferro que cortam o enquadramento na horizontal, o que já por si, é uma composição de quadro distinta da clássica posição diagonal, feita por outros autores. Um comboio passa da direita para a esquerda. Ao sair de quadro, dá lugar ao título ‘dois anos depois’ e vemos, sem corte, um segundo comboio a atravessar o enquadramento, na outra linha, no sentido oposto. O ritmo de entrada e saída dos comboios, a composição do quadro, a *voice over* de Manuela e (mais uma vez) o papel da banda sonora na cena, tudo se conjuga num salto temporal extremamente simples, mas muito hábil na forma.

Tal como já foi referido, o espaço do palco de teatro funciona como elemento diegético, vital em *Todo Sobre Mi Madre*. E tal como em *Opening Night*, de entre os vários ângulos possíveis, é filmado com a colocação da câmara no meio da plateia, no meio do público, levando o espetador para uma fronteira ambígua, inconscientemente a duvidar se pertence verdadeiramente à plateia do teatro ou da sala de cinema. No filme de Cassavetes o espetador é sujeito a esse efeito de prolongamento, mas tornando-o anónimo. Não coloca a câmara no olhar de nenhuma personagem em particular que se encontra no público, como faz Almodóvar. Isto acontece nos dois momentos que em *Todo Sobre Mi Madre* vemos o plano do palco, visto da plateia, com o mesmo momento da encenação de *Un Tranvía Llamado Deseo*. No contra-campo da plateia de Madrid, vemos Manuela e Esteban juntos. Em Barcelona, mais à frente, num enquadramento e escala de plano idênticos (e numa rima formal com a cena de Madrid), o contra-campo do palco mostra-nos Manuela na plateia do teatro em Barcelona, mas com um lugar vazio ao seu lado – o mesmo onde estava Esteban, em Madrid. A forma como a cena final de *Tranvía* no palco de Madrid é mais tarde

<sup>17</sup> À exceção do pormenor da remoção total do pénis, que Agrado omite da lista de intervenções a que se submeteu.

repetida em Barcelona, demarca subtilezas maiores ao nível de *découpage* e nos enquadramentos escolhidos. Em Madrid, a ação em palco é mais extensa e mais montada. É a primeira vez que a vemos no filme; recorre a planos aproximados de peito de Stella com o bebé ao colo e o grupo dos jogadores de cartas, velados por uma rede de galinheiro. Por momentos a câmara é colocada junto aos atores no palco, deixando-nos mergulhar dentro da encenação de *Tranvía*. Em Barcelona, Almodóvar avança, sem delongas, para a parte do percurso de Stella no palco, com o bebé ao colo, num só plano de conjunto visto da audiência, em rima formal com Madrid, com variantes subtis. Enquanto em Madrid estão Manuela e Esteban na plateia e o *POV* é partilhado por ambas as personagens, em Barcelona, vemos Manuela com um lugar vazio ao seu lado, permitindo uma variante interessante no plano de Nina/Stella (Candela Pena) em palco, visto da plateia. Esta repete o percurso da cena Madrid mas a sua voz antecipa a sua entrada em cena, surgindo logo após, por detrás de Manuela em *amorse*, à esquerda. O diálogo é o mesmo, a imagem de Stella ressaí da nossa memória, tal como da de Manuela.

Outra repetição em rima e com variantes significativas acontece nas duas cenas do quarto de Esteban, antes e depois do acidente. Na primeira, vemos o rapaz na cama a escrever no diário, correspondendo ao ponto de vista da mãe que entra em campo pela esquerda, num plano de conjunto, fixo. Na segunda cena, depois da morte do rapaz, a mãe observa o quarto sem o filho. Aqui, Almodóvar repete o enquadramento, a escala de plano e o *set* de luz do espaço, mas substitui a presença física de Esteban pela *voice over* dele, a ler o diário. O plano corresponde agora ao olhar subjetivo de Manuela, que recorda a noite anterior ao acidente. Tal como o faz depois com o contra campo da cadeira vazia, na plateia do teatro, a presença de Esteban é fisicamente preenchida pela rima. É especialmente através do olhar de Manuela, dado pela justaposição do contra-campo, que a cena ganha sentido. Tal como John Gibbs (2002) afirma, “A significação pode estar ligada à maneira como uma linha de diálogo é dita ou o lugar para onde o ator está a olhar num certo momento” (p. 12).

Uma das repetições mais analisadas ocorre em dois planos do interior de um túnel ferroviário a ser atravessado, nas duas viagens de comboio que Manuela faz e que demarcam as duas fugas da protagonista, mote para dois *turning points* no filme: a chegada a Barcelona, em busca de Lola e o regresso a Madrid com o terceiro Esteban nos braços. Acevedo-Muñoz cria uma analogia do túnel com o canal vaginal, como será visto durante o nascimento (2007, p. 224); Almodóvar, por sua vez, refere-o como sendo “evidentemente o túnel da memória” (Strauss, 1999, p. 40).

Por vezes, as rimas formais podem acontecer dentro do mesmo plano cinematográfico. Na sequência em que Manuela vem reclamar a sua carteira ao camarim de Huma e acaba contratada por esta, a colocação de câmara que nos dá os múltiplos reflexos de Huma, repete a sua posição no final, depois de dois longos movimentos de câmara durante o diálogo dentro do camarim. No final deste plano sequência, o espetador regressa com uma precisão extrema à mesma posição do enquadramento inicial, ocupando Manuela agora o lugar de Huma, multi-refletida nos espelhos do camarim, pronta a desempenhar as múltiplas tarefas que se avizinham.

No momento do acidente reside a grande diferença de *Opening Night*. Numa

simplificação estilística da ação que escrevera no argumento original, Almodóvar, habilmente dá-nos a visão subjetiva de um Esteban moribundo, permitindo à câmara passar toda a emoção necessária da cena para o espetador, com recurso acessório de câmara lenta e o som dos gritos de Manuela fora de sincronismo. Desta forma, acentua a disfunção fisiológica do espetador sem, no entanto, deixar de o manter agarrado à carga emocional necessária à cena. Marc Alison no seu livro *Un Laberinto Español*, põe como hipótese esta cena ser rodada por um outro realizador mais convencional, com um orçamento mais generoso. Propõe uma planificação que mais parece levantada do argumento original:

primeiro plano do jovem que vê a sua oportunidade [de conseguir o autógrafo], corte para um plano geral enquanto corre atrás do táxi que parte, um plano aberto para outro carro que avança demasiado rápido e logo um corte para um grande plano da cara assustada do condutor enquanto pisa o travão; começa a câmara lenta enquanto vemos o acidente coreografado (...) e o jovem é atirado pelo ar, aterrando virado para baixo, no asfalto; corte para um grande plano da sua mãe levando as mãos à cara num grito aterrorizado antes de um plano do rapaz prostrado na rua.<sup>18</sup> (Alison, 2003, pp. 224–225)

Apenas faltam alguns dos detalhes que Almodóvar inclui na escrita original do argumento e que dariam a esta versão ‘hollyoodesca’ um toque dramático excessivo.

SEQ. 18 / RUA DO TEATRO BELLAS ARTES. EXT. NOITE

O táxi de Huma volta à direita, em direção a Cibeles. Pela esquerda, quer dizer, de Sol, aproxima-se um carro a toda a velocidade. De dentro deste carro vemos Esteban a chegar a correr, à esquina. Vê-se apenas por um instante, o qual dura a colisão. O carro investe sobre o rapaz com força, o corpo de Esteban choca contra o para-brisas e sai projetado. Do impacto, o caderno sai a voar. Manuela vê tudo, mesmo antes que aconteça. Solta o guarda-chuva que dá voltas no ar, empurrado pelo vento, e corre para o corpo do seu filho. Não se vê viva alma. Só a chuva e os gritos de Manuela. Ela grita como uma fera. O carro põe-se em fuga. Esteban jaz imóvel no meio da rua. O seu sangue mistura-se num regato de água da chuva, junto à calçada.<sup>19</sup> (Almodóvar, 2000, pp. 31–32).

A versão filmada é muito mais económica e extremamente eficaz no seu efeito dramático. Até ao momento do embate no para-brisas, Almodóvar segue fiel ao que escrevera no argumento, transpondo para a *découpage* cada detalhe que pretendeu privilegiar. Mas não temos nem o diário a voar, ou o guarda-chuva de Manuela a dar voltas no ar e muito menos o sangue em poças da chuva... Aliás, não vemos sequer sangue na cena<sup>20</sup>. Tão pouco temos a forma crua e fria com que Cassavetes filmou o atropelamento de Nancy. Almodóvar rebate a pergunta que Frederic Strauss (1999) lhe faz, relacionando a cena à de Cassavetes como mais um “transplante”(p. 39):

Não (...) não é a mesma maneira de filmar. Em *Opening Night* a cena é rodada à altura dos olhos, o que é desconcertante porque não vemos quase nada, apenas costas de pessoas, e só ouvimos um *brouahah*. A fã que pede o autógrafo a Gena Rowlands pendura-se nela e

18 Tradução própria.

19 Tradução própria.

20 O sangue é um elemento fundamental e recorrente ao longo de todo o filme, sob todas as suas formas, referências e objetos que o evocam: os separadores *higado e corazón* dos dossiers de transplante, vistos em planos de pormenor, sendo dois dos órgãos de maior concentração de sangue no corpo; o coração de Esteban ao qual Almodóvar dedica uma sequência importante e já analisada; o frasco de soro na sequência dos créditos iniciais ou os planos do túnel do comboio, entre Madrid e Barcelona (como um cateter) na viagem (arterial) em busca da consanguinidade. O sangue está implícito em diálogos sobre temas da SIDA, da heroína; na sua relação com o uso da cor vermelha, presente na maior parte das cenas na roupa de Manuela, de Huma ou nos ambientes de interior dos *décors*. E é o elemento agregador do conceito de família, tema nuclear de *Todo Sobre Mi Madre*.

é muito direta, ela vai até ao carro e fala-lhe. É certo que há chuva, é noite e alguém que morre depois de querer um autógrafo. (...) A cena tem ainda uma outra significação (...) a atriz que Gena Rowlands interpreta compreendeu o que se passou e tenta saber o que aconteceu à sua admiradora. Eu preferi que a personagem de Marisa desaparecesse sem saber o que sucedeu. E para o acidente, coloquei a câmara no lugar dos olhos de Esteban: ela faz então reviravoltas até ao momento que o rapaz cai por terra. Vemos os saltos altos de Manuela, ela corre até ao seu filho e segura a câmara entre as mãos, como a cabeça de Esteban. Foi um momento muito emocionante filmar isso.”<sup>21</sup> (Strauss, 1999, p. 39).

#### CONCLUSÃO

Lalanne (1999) defende esta admiração do autor pelos clássicos: “A imitação não é um défice de criatividade, mas o tempo de despertar e de construção. *Todo Sobre Mi Madre*, ao convocar Mankiewicz, Cassavetes e Tennessee Williams, ultrapassa amplamente o enquadramento da citação e toca qualquer coisa da ordem da ingestão e da metamorfose”<sup>22</sup> (p. 35).

Neste contexto, forma e conteúdo, assim como Godard sustentava em relação ao estilo e conteúdo, são indissociáveis. O estilo, sendo o exterior do conteúdo remete-o para a forma. E o exterior, aparentemente simples e excessivo, oculta uma outra complexidade. De Almodóvar, podemos ter vários níveis de leitura. Se não pretendermos ficar no nível mais superficial, o do estilo, não seremos defraudados. Fazer um filme significa “articular o propósito claro e provocador para contar uma história que, por sua vez, implica considerar o tema, ponto de vista e o género que melhor servirem a sua intenção autoral”<sup>23</sup> (Rabiger, 2003, p. 232). A sua maturidade no tratamento dos conteúdos, levou-o a um ponto que se pode afirmar que estamos perante um autor. Tal como Sanderson (2010) conclui, aludindo ao diretor de arte Antxón Gómez, sobre a simetria e o excesso ordenado de Almodóvar: “E são estas pautas naturais de ambos os realizadores<sup>24</sup>, diretamente relacionadas com a *mise-en-scène*, que assentam os precedentes identificáveis para o especialista cinematográfico, seja ele profissional ou académico”<sup>25</sup> (p. 158).

A categoria dos “melodramas familiares sofisticados” dos anos 40 e 50, que Thomas Elsaesser cria num ensaio que refere a obra de Douglas Sirk em Hollywood (citado em Klinger, 1994, p. xii), parece ser talhada para a obra de Almodóvar. O realizador espanhol questiona e confronta a todo o momento os padrões e valores familiares mais conservadores, através de mecanismos contemporâneos, *travestidos* pelos clássicos. A marca de autor funde-se com a citação. Como Mark Allinson (2009) sustenta, “a marca de autor mais característica na obra de Almodóvar é um consistente pedido de empréstimo aos filmes de género, em especial ao melodrama de Hollywood”, não deixando de notar que isto revela um paradoxo:

os filmes de género são geralmente definidos em oposição aos atributos do autor, com base no pressuposto de que os géneros – como produtos orientados pela indústria – tendem a atuar contra a originalidade autoral. O melodrama de Almodóvar é, no entanto, consciente de si mesmo, consciente da sua existência num mundo onde já existem melodramas cinematográficos. (p. 141)

<sup>21</sup> Tradução própria.

<sup>22</sup> Tradução própria.

<sup>23</sup> Tradução própria.

<sup>24</sup> Contrapondo-o com Douglas Sirk.

<sup>25</sup> Tradução própria.

## REFERÊNCIAS

- Acevedo-Muñoz, E. (2007). *Pedro Almodóvar*. London, England: BFI.
- Allinson, M. (2009). Mimesis and diegesis: Almodóvar and the limits of melodrama. In B. Epps & D. Kakoudaki (Eds.), *All about Almodóvar: A passion for cinema* (pp. 141–165). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Allinson, M. (2003). *Un laberinto español: Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio.
- Almodóvar, P. (Director). (2002). *Hable con ella* [Motion picture]. Spain: El Deseo S.A., Antena 3 Televisión, Good Machine, Vía Digital.
- Almodóvar, P. (2000). *Todo sobre mi madre: Guión original*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Almodóvar P. (Director). (1999). *Todo sobre mi madre* [Motion picture]. Spain, France: El Deseo S.A., Renn Productions, France 2 Cinema.
- Almodóvar, P. (Director). (1997). *Carne trémula* [Motion picture]. Spain, France: El Deseo S.A., Ciby 2000, France 3.
- Almodóvar, P. (Director). (1995). *La flor de mi secreto* [Motion picture]. Spain: El Deseo S.A., Ciby 2000.
- Almodóvar, P. (Director). (1993). *Kika* [Motion picture]. Spain, France: El Deseo S.A., Ciby 2000.
- Almodóvar, P. (Director). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Motion picture]. Spain: Laurenfilm, El Deseo S.A.
- Almodóvar, P. (Director). (1987). *La ley del deseo* [Motion picture]. Spain: El Deseo S.A.
- Branco, M. (2007). *Homenagem a Pedro Almodóvar*. Lisboa: European Film Festival Estoril.
- Bruyn, O. (1999). La loi du mélo: Sur les trois dernières films d'Almodovar. *Positif*, 460, 16–17.
- Cadalso, I. (1990). Pedro Almodóvar: A spanish perspective. *Cinéaste*, 18(1), 36–37. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41687026>
- Cassavetes, J. (Director). (1977). *Opening night* [Motion picture]. United States of America: Faces.
- Cassavetes, J. (Director). (1974). *A woman under the influence* [Motion picture]. United States of America: Faces.
- Eggert, V. Z. (2014). Authentic monsters and artificial mothers: Maternal frustration in Pedro Almodóvar's "All about my mother". *Literature/Film Quarterly*, 42(1), 386–397. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43798969>
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. London: Wallflower.
- Kazan, E. (Director). (1951). *A streetcar named desire* [Motion picture]. United States of America: Charles K. Feldman Group, Warner Bros.
- Kieślowski, K. (Director). (1993–1994). *Three colours: Blue, White, Red* [Motion picture]. France, Poland, Switzerland: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, Zespol Filmowy "Tor", Canal+, Centre National de la Cinématographie, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe.
- Klinger, B. (1994). *Melodrama & meaning: History, culture and the films of Douglas Sirk*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

- Lalanne, J.-M. (1999). La nouvelle Eve. *Cahiers du Cinéma*, 535, 34-35.
- Madeira, M. J. (2003). *Todo sobre mi madre*. Lisboa: Textos Cinemateca Portuguesa.
- Mankiewicz, J. L. (Director). (1950). *All about Eve* [Motion picture]. United States of America: Twentieth Century Fox.
- Rabiger, M. (2003). *Directing: Film techniques and aesthetics* (3<sup>rd</sup> ed.). Burlington, Massachusetts: Focal Press.
- Radner, H. (2001). Hollywood redux: All about my mother and Gladiator. In J. Lewis (Ed.), *The end of cinema as we know it: American film in the nineties* (pp. 72-80). New York, NY: New York University Press.
- Rioyo, J. (1999). Todo sobre mi madre: Un melodrama intenso y maduro. *Cinemanía*, 43, 12-13
- Rioyo, J. & Angulo, J. (1999). Una pareja estable : Director y actriz de "Todo sobre mi madre". *Cinemanía*, 43, 8-11.
- Sanderson, J. D. (2010) Sirk en Almodóvar: Claves de una dirección artística. In J. D. Sanderson & J. Gorostiza (Eds.), *Constructores de ilusiones: La dirección artística cinematográfica en España* (pp. 133-159). Valencia: IVAC.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. New York, NY: Columbia University Press.
- Strauss, F. (1999). A coeur ouvert: Entretien avec Pedro Almodóvar. *Cahiers du Cinéma*, 535, 36-40.
- Strauss, F. (2000). *Conversations avec Pedro Almodóvar*. Paris: Cahiers du Cinema.
- Sufrátegui, P. (1999). Extraños vínculos de sangre. *Cinemanía*, 43, 22.
- Williams, T. (1947). *A streetcar named desire* [PDF Reader version]. Retrieved from <http://jhampton.pbworks.com/w/file/53101025/Streetcar.pdf>
- Żuławski, A. (Director). (1975). *L'important c'est d'aimer* [Motion picture]. United States of America: Albina Productions S.A.R.L., Rizzoli Film, TIT Filmproduktion GmbH.

