

ANUÁRIO DE LITERATURA

BEIRAL

RECOMEÇAR[1] E TUDO SOBRE MINHA MÃE[2]: UMA LEITURA ANALÓGICA SOBRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA E MATERNA NO CINEMA DE ROGER MICHELL E PEDRO ALMODOVAR

Sumaya Machado Lima[3]

RESUMO: este ensaio explora temáticas existentes no texto visual de *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar e *The Mother* (2003) de Roger Michell, através de uma leitura semiótica das imagens e do (inter)intradiscurso das protagonistas. Em seguida, examina-se a construção do sujeito feminino maternal no filme de Almodóvar em analogia com o de Michell, com a finalidade de verificar convenções sociais sobre o sujeito feminino e identificar estereótipos e não-estereótipos da maternidade na cultura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, cultura, gênero.

ABSTRACT: this paper explores the themes that exist in the film *Todo sobre mi madre* of Pedro Almodóvar (1999) and *The Mother* (2003) de Roger Michell, throughout a semiotic reading of the images and the discourses of the protagonists characters, focusing on the construction of both maternal and feminine roles, with the intent to verify and question social conventions about the feminine universe and to identify stereotypes, also not stereotypes of images about the maternity in our culture.

KEYWORDS: Cinema, culture, kind.

A função simbólica, denominada simbolização ou representação é uma função mediadora que informa as diferentes modalidades de compreensões do real, e que opera através dos sinais lingüísticos [...] os símbolos que constituem a trama na qual a realidade pode ser articulada, apreendida e recriada” (CHARTIER, 1979, p. 15)[4].

Neste texto[5], utiliza-se dos conceitos da intradiscursividade e da interdiscursividade como instrumento para identificar e comparar as possíveis temáticas explícitas e subliminares dos textos visuais a seguir. Refere-se aos conceitos de Vera Lúcia Pires, que define *intradiscurso* como “o fio linear dos elementos lingüísticos do discurso. *Interdiscurso* é um termo da Análise do Discurso francesa que refere à memória histórica do dizer, que tece todos os discursos. Eles serão, portanto, sempre habitados, ocupados pelas palavras dos outros”[6]. É no entendimento dessa conceitualização que são discutidas as intertextualidades e desenvolvidas as interpretações de *Recomeçar* (*The Mother*, 2003) e *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999), textos visuais focados por esta análise.

Nesta leitura, busca-se uma abordagem semiótica e procura-se dialogar com a cultura e com a análise do discurso. Assim, pretende-se ficar na zona comum entre o visual e o

verbal. Conforme assinala Christian Metz, “as linguagens visuais mantêm com os demais laços sistemáticos que são múltiplos e complexos, e não há vantagem nenhuma em opor o ‘verbal’ e o ‘visual’ como dois grandes blocos, cada um deles homogêneo, maciço e uniforme, mantendo entre si relações lógicas puramente exteriores (ausência de qualquer zona comum)”[7]. Aqui a palavra ‘imagem’ está para além da conceituação metafórica, da linguagem verbal e escrita; mas também, alude a conceituação de imagem, cuja linguagem peculiar tanto evoca quanto representa dados culturais no Ocidente, daí a importância da interpretação do inter/intradiscurso nos filmes propostos. Segundo Metz “o mundo visível e a língua não são estranhos um ao outro”[8]. A linguagem imagética do cinema é considerada como uma “linguagem rica”, que é “extremamente aberta a todas as influências e iniciativas sociais, culturais, estéticas, ideológicas, etc.: enfim uma linguagem que sofre a ação de códigos numerosos e de códigos diversos”[9]. Desse modo, ao se pensar as palavras ‘mãe’, ‘mulher’, ‘maternidade’, será necessário pensar o contexto cultural e sócio-histórico das figuras da ‘mulher-mãe’ no Ocidente, portanto, considerar não apenas o intradiscurso das personagens, mas também o interdiscurso ocorrente.

Ao se pensar os signos ‘mãe’ e ‘mulher’, dá-se a estas palavras enquadramentos mentais, segundo Marcuschi, *frames*, que servem “para designar algum modelo global que abrange o conhecimento conceptual e prático a respeito de algo. Como tal forma um quadro cognitivo que sugere uma rede de expectativas”[10]. Evocam-se, portanto, imagens e elementos culturais que remetem a outras imagens e signos (significado e significante), para dar-lhes sentido. Assim, conta-se com essas expectativas, cujas significações cultural e social são de pré-conhecimento de mundo do leitor. Adiante serão comentados alguns possíveis modelos e contextos.

Mas, como lembra Ann Kaplan, nem sempre é fácil distinguir o sentido literal (denotativo) de uma “expressão (palavra, imagem, signo) de seus usos conotativos”. É preciso estar atento, pois “aquilo que passa por ser um significado denotativo e ‘natural’ pode já estar carregado com uma série de conotações implícitas.”[11]. Por isso, procurou-se ter um cuidado maior nas conotações implícitas para se evitar rotular ou trivializar a interpretação dos diálogos, das imagens e dos gestos dados por atrizes e diretores às figuras femininas e maternas. Assim, considerando estas ressalvas, pretende-se fazer uma analogia entre a representação das figuras femininas/maternas nos filmes *Recomeçar* (*The Mother*, 2003) e *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999) já mencionados.

A finalidade desta leitura analógica é identificar estereótipos e não-estereótipos da maternidade em tais filmes. Para não se alongar o texto e dar-lhe um foco, apenas as ações das protagonistas e as suas relações serão objeto de interpretação e intertextualidade. A princípio, pensou-se que o filme de Almodóvar pudesse trazer mais imagens alternativas ao comportamento tradicional que o filme de Michell. Entretanto, ao longo do exercício de leitura, deu-se o contrário.

Contextualização

Entende-se que há um processo de redefinição de papéis sociais no contexto sócio-político-econômico e cultural, que está presente em discursos e em imagens no cinema e na mídia, de uma maneira ou de outra, são veículos de comunicação e formadores de opinião. A estes interessa a “novidade” de acontecimentos históricos e sociais, pois necessitam

construir seu discurso verbal ou não-verbal, icônico ou simbólico para o(a) leitor(a) do momento, igualmente interessado em novidades, em discursos que se firmem na atualização de atitudes e de comportamentos. No entanto, é preciso atenção nas representações de papéis sociais, pois podem apresentar menos a atualização de atitudes e comportamentos que a reprodução de convenções.

Não se tem pretensão de esgotar esta leitura, antes, objetiva-se um exercício de leitura-escritura como atividade gratuita e livre que se prolongue para além do ponto final posto aqui. Neste texto, consideram-se pesquisas sobre a imagem da mulher na mídia e os papéis que a ela são atribuídos, especialmente na obra de Ghilardi-Lucena[12]. Ela comenta que, ainda que existam algumas mudanças de paradigmas político-sociais, em geral, o olhar patriarcal continua sendo reproduzido na linguagem e no discurso, muitas vezes de forma sutil. Entretanto lançando-se mão dos conceitos da intradiscursividade e da interdiscursividade, torna-se possível perceber representações não convencionais do feminino.

Segundo Pires[13], a veiculação do discurso de gênero na publicidade contribui para a manutenção de papéis culturalmente estabelecidos que determinam os espaços e lugares atribuídos e ocupados discriminadamente, por homens e mulheres. Tais espaços separados contradizem as conquistas femininas alcançadas principalmente nas últimas décadas[14].

De acordo com Pires, se o setor publicitário apresenta um reflexo do pensamento coletivo comum, esse pensamento tende ao conservadorismo; pois, por um lado, ainda representa o sujeito feminino como a figura materna, rainha do lar, com todas as implicações convencionais ligadas a esse papel. Por outro, costuma-se representá-la de um modo diferente, emancipada e liberada sexualmente. Isto é, trata dos mesmos paradigmas patriarcais, cuja dinâmica a mídia não consegue conciliar: ora a mulher é mãe-casta, ora é ardentemente sexy. E, desafortunadamente, a sua imagem de emancipação econômica e profissional é pouco ressaltada nos comerciais, se comparada a da figura masculina. Aliás, se a figura da mulher profissionalmente realizada coubesse entre estas duas representações, mãe e mulher, certamente, o conservadorismo não conseguiria representá-la de forma conciliada. E não apenas na publicidade isso acontece. Na cinematografia também. Veremos que, tanto em *Tudo sobre minha mãe*, quanto em *Recomeçar*, os diretores apresentam as figurações mulher independente, mãe, mulher desejosa/desejante, porém, não sem sérios conflitos.

Entende-se o objeto deste ensaio na perspectiva teórica da antropologia da comunicação visual: “esta inclui — além da alteridade interna — todo produto visual como material empírico, descentraliza o processo interpretativo e o triplica numa forte tensão dialógica entre o sujeito focalizado, o sujeito que focaliza e o sujeito espectador”[15]. Assim, temos respectivamente: atriz/representação de sujeito, diretor e espectador. Todos influenciam e são influenciados pela leitura e interpretação de mundo. Desse modo, é responsabilidade de todos a (re)ratificação de convenções sociais e culturais que se herda, e muitas vezes não se as questiona.

As teorias feministas pós-estruturalistas têm problematizado tanto as simbolizações de gênero quanto as verdades dos bens culturais. Judith Butler, por exemplo, afirma que é o

poder que manipula conceitos, que é dentro dele que se relacionam os termos e é sob seu efeito que se cria a crítica politicamente engajada. Tendo isso em mente, Butler não acredita que se devam solapar os fundamentos teóricos do pós-estruturalismo ou defender o antifundamentalismo, mas ter uma visão crítica do que este movimento de poder “autoriza e o que precisamente exclui ou priva de direitos”[16]. A autora vê os fundamentos teóricos como, em última instância, dogmáticos, “inquestionados e inquestionáveis”, que tomam o sujeito como “universal”. Essa universalidade, de certo modo, é uma violência simbólica na medida que exclui e discrimina e, segundo Butler, é uma funesta construção “fantasmática” do sujeito, pois a universalização pode ocultar identidades e ignorar subjetividades, além disso, há sempre o risco da rotulação de grupos de sujeitos. Entende-se que a “construção fantasmática do sujeito” de que fala Butler seja uma representação baseada em qualificações simplistas, em conceitos restritivos, que estão muito aquém de uma representação satisfatória e atualizada, por exemplo, do sujeito materno hoje. Os filmes aqui propostos, de certa forma, repensam as imagens que se faz de mãe e mulher na sociedade atual.

O sujeito, antes mesmo de nascer, é definido socialmente, conforme o seu sexo. Os pais, a família, a sociedade determinarão que o sujeito deve considerar a sua sexualidade ao decidir como deverá agir, pensar e optar; basta lembrar que esta determinação *a priori* está implícita nas cores e nos objetos da decoração do quarto que aguarda o recém-nascido, e em toda expectativa que existe com relação ao seu futuro desenvolvimento. Tal padrão sexual é o que permitirá o sujeito conviver em sociedade. Mas atente-se para o fato de que há uma ideologia e um poder exterior ao sujeito pré-determinado, que pode limitar sua forma de agir e pensar e reduzir sua autonomia no escolher. Acredita-se que a forma de neutralizar essa padronização do sujeito ao longo de sua vida, ainda que pouco, é ele questionar-se e reinventar-se continuamente dentro dessa ideologia. Butler toma como pressuposto o sujeito situado num pré-contexto cultural à sua existência, um sujeito *ready-made* numa teia externa de relações culturais. Atesta Butler que a capacidade de agir do sujeito constituído deve estar sempre sendo reexaminada e questionada dentro dos contextos discursivos e de poder, buscando formas de desarticular a matriz de poder que a todos constitui, rearticulando-a, resignificando-a, num *continuum* de enfrentamentos que “retrabalham o poder”[17]. É nessa proposta de resignificação contínua da perspectiva feminista pós-estruturalista que se pretende examinar a representação da mulher e da mãe a seguir.

Conforme nos propõe Peter Burke[18], deve-se usar a imagem como testemunha ocular, como prova histórica, mas estando sempre atentos aos possíveis enganos. Talvez a analogia entre os filmes de Almodóvar e Michell possam trazer a cada leitor um questionamento da representação do que é ser mãe e mulher ao longo da nossa História, da nossa cultura, e da vida particular de cada um, de modo a se pensar possíveis enganos e representações universalizantes e determinantes do sujeito feminino e materno.

Sugere-se contrapor os dois filmes, por se encontrar intertextualidade temática no processo de constituição do sujeito feminino materno por que passam as protagonistas. E escolhe-se ler paralelamente o texto de Maria Inês Ghilardi-Lucena[19] porque, apesar do *corpus* de sua análise ser propagandas, não precisamente cinema, indubitavelmente são textos visuais. Além disso, o cinema de massa é tão refrator do comportamento social,

quanto as propagandas. Sobretudo porque a autora elenca temas veiculados nos anúncios publicitários (como: modernidade, liberdade, emancipação, decisão, beleza e juventude, inteligência, sensualidade, dedicação a si própria e auto-estima) nos quais evidencia ou não as conquistas femininas na sociedade. Desse modo, parodia-se a estrutura de Ghilardi-Lucena e renomeia-se alguns desses temas, aqui chamados de “quesitos”: aparência, independência financeira, realização profissional, libido e família (grifo nosso). Primeiro, para objetivar o campo semântico que se quer evocar. Segundo, para classificar o tipo de sujeito determinado que as protagonistas representam em suas vivências e, terceiro, considerando esta classificação, verificar se há mudança de paradigmas culturais na constituição do sujeito feminino materno.

Leitura interpretativa

No filme *Recomeçar* (2003), os caracteres apresentam a letra “m” destacada em cor vermelha. Interpreta-se aqui o vermelho como uma provocação à imagem convencional que traz a palavra *mother*, já que o nome original do filme é *The mother*. A história da protagonista é a de uma mãe que manifesta, dentre outras paixões humanas, a voluptuosidade e a raiva. Culturalmente, estes sentimentos são perfeitamente associáveis à cor vermelha, que anuncia uma descompensação do estereótipo da mãe convencional, ou da sua representação, que se confirmará ao longo da diegese.

“M” é também a inicial do nome da protagonista May. O substantivo indica também o mês de maio, que na cultura ocidental cristã, é o mês das noivas e da mãe virgem imaculada do Evangelho Cristão, ou seja, Maria, o que remete a imagens que se tem da maternidade e a termos como imaculação, resignação e doação incondicional, vinculados à imagem da mãe casta.

Apesar dessa expectativa e significação imagética, a mãe representada por Michell será a de um sujeito em conflito consigo mesmo e não será uma imagem de mãe resignada a se doar incondicionalmente. Ela tem sérios problemas de relacionamento com seus filhos, e eles têm dificuldade em relacionar-se seja entre si, seja com os pais e com seus parceiros, bem como inabilidade em educar seus próprios filhos.

Ao contrário da tradicional associação que se faz do signo “mãe” à pureza, imaculação e castidade do feminino, Michell tenta conciliar, em May, o status de mãe e mulher, cujo desejo por um homem desconsidera limites de idade, já que seu objeto de desejo é bem mais novo que ela. A ira que ela manifesta não é por causa das grosserias de um esposo machão, mas por causa dos filhos (exemplo que será comentado adiante).

Baseando-se em Butler, é possível dizer que a subjetividade de May está determinada por uma matriz de poder, uma ideologia que confina seu poder de escolha, mas exercendo seu poder subjetivo de resignificação, ela escapa e retorna repetidamente a essa ideologia. Nesse exercício, ela se responsabiliza pelas conseqüências de suas escolhas erradas — e inesperadas para um tipo de sujeito pré-determinado. A propósito, May aparece com um olho roxo por ter recebido um soco da filha, que May se permitiu levar, numa espécie de acerto de contas. Neste episódio do filme, a personagem parece compreender a conseqüência de suas limitações e escolhas ao longo da vida, bem como compreende os problemas causados à filha.

A confissão da raiva que May sentia pela prole e a exposição de sua libido são aspectos temáticos por si interessantes para prediar o filme de Michell moderno e questionador — à moda inglesa. Além disso, estes aspectos associados à figura maternal de May (uma senhora, dona de casa, esposa dedicada) indicam a preocupação do diretor em representar a mudança do paradigma cultural na constituição do sujeito feminino materno, isto é, desestabiliza a imagem imaculada da figura materna, ao colocar em foco a humanidade da personagem May. E outros aspectos continuam a surgir na diegese, que poderão ser destacados posteriormente.

Antes de iniciar a analogia, uma observação sobre os títulos e as temáticas. Os títulos dos filmes de Almodóvar e Michell poderiam ser trocados. Uma vez que o filme de Almodóvar é a história de uma mulher, Manoela, intrinsecamente maternal que, tendo perdido seu filho, consegue recomeçar a vida com alegria, a partir de uma nova oportunidade de ser mãe novamente, o filme poderia ter o título: *Recomeçar* ou *The Mother*. E já que o filme de Michell conta tudo sobre a história de uma mãe (inclusive sua vida sexual) poderia ser intitulado *All about my mother*. Porque, afinal, há uma gradual revelação de quem é a senhora, mãe de família, do sujeito individualizado May, seja em relação ao marido, seja em relação aos filhos, netos ou ao amante. É a história da mãe que redescobre-se mulher autônoma e “humana”.

Apresentam-se a seguir as protagonistas de Almodóvar e Michell no quesito aparência. A figura de May poderia se confundir com qualquer mãe cerca de 65 e 70 anos; a de Manoela poderia representar mães entre 35 e 45 anos.

Manoela quase não tem vaidade, mas vive num meio em que a beleza e a aparência são evidenciadas no ambiente teatral, pela cultura das mulheres espanholas e por conviver com Agrado e Huma, naturalmente vaidosas. Ela tem consciência de seu profissionalismo. É uma mulher bonita e emocionalmente forte. Pelas vestes que usa não parece se importar com o que pensam de si. Ao contrário, no meio em que vive May, essas características não são evidenciadas, não parece ser uma pessoa vaidosa. Suas vestes apresentam cores frias, são bastante discretas, remetem à figura comum de uma senhora mãe de família e avó; mas que não se engane o espectador, pois esta personagem apresenta mudanças gradualmente, preocupação crescente com a aparência e torna-se mais vaidosa, na medida em que se apaixona pelo “namorado” de sua filha. A apresentação de Manoela é a de uma mulher jovem e moderna. No entanto, percebe-se que, por trás dessa aparência moderna, é mais evidente em Manoela que em May o estereótipo da mulher cujo cuidado com o outro é inerente ao seu ser e cujo amor é incondicional (quase santo). Observe-se, pois, alguns aspectos interdiscursivos em sua relação despojada com o filho Esteban; o discurso de Agrado sobre o capricho de Manoela no preparo dos alimentos, e a respeito do zelo de Manoela com Lola e Agrado; e sua solicitude em relação a Huma, Nina e os cuidados com Rosa. Pensou-se que aspectos como o despojamento amoroso, o cuidado em preparar alimentos, o zelar pelo outro e a solicitude poderiam ser apenas características da personagem exigidas pela profissão que Manoela exerce. A profissão de enfermeira é tradicionalmente associada ao feminino e predominantemente exercida por mulheres, portanto adequada ao estereótipo da personagem, o que reforçaria uma imagem materna convencional, da mulher que cuida.

A cerca do quesito independência financeira e realização profissional, pode-se dizer que ambas parecem ter sua independência, mas não há cenas ou discursos que indiquem efetivamente uma paixão pelo ofício desempenhado, apenas uma ótima eficiência. No caso de Manoela, é possível atestar isso nas cenas em que trabalha no hospital como enfermeira, ou cuida do ferimento de Agrado ou de Rosa. E no caso de May, pelo discurso da filha que afirma considerá-la eficiente ao cuidar da família e trabalhar.

Nesse quesito, pode-se começar a diferenciar como é representado o sujeito mulher/mãe pelos dois diretores. Enquanto Almodóvar apresenta, inicialmente, uma imagem de mulher independente, profissional e mãe nas horas vagas, Michell apresenta May, praticamente 24 horas como mãe, primeiro do marido, depois dos filhos, uma imagem de mulher que parece se anular para cuidar da família. O trabalho dela estava em segundo plano. Entretanto, posteriormente, esses aspectos invertem-se na diegese.

Manoela parece recobrar o sentido da vida depois que passa a ser tutora de Esteban, o bebê da falecida Rosa. Na segunda carta em que ela escreve a Huma e a Agrado, parece estar muito bem disposta e confiante nas pesquisas médicas, já que o vírus da Aids desaparece do organismo do bebê. Ao que tudo indica, volta a trabalhar na enfermagem, mas apesar das boas notícias, não comenta nenhuma paixão pelo ofício.

Igualmente a protagonista de Michell não nutre paixão pela profissão. O diretor faz parecer inicialmente que a felicidade de May sempre foi a da família e que sua função é zelar por ela, porém, aos poucos, isso vai mudar. No que se refere à importância da relação da protagonista com o trabalho, no entanto, não há diferenças entre as abordagens de Michell e Almodóvar.

Ghilardi-Lucena[20] observou em seu *corpus* que a mídia parece desqualificar as mulheres no trabalho, e há uma insensibilidade da mídia com relação às mulheres no trabalho e no poder, o que denota falta de sintonia com os novos tempos. Além disso, a mídia continua a separar a imagem da mulher independente, da mulher maternal, da mulher *sexy*. Em *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Recomeçar* (2003), onde o tempo da narrativa filmica permitiria um aprofundamento nessas relações e associações, há pouco realce de cenas das personagens no ambiente de trabalho em que mostrem o grau de importância deste nas vidas desses sujeitos femininos.

No primeiro filme, há ratificação da imagem de mulher casta e mãe. No segundo, há uma tentativa de conciliação da imagem de mãe, *sexy*, mulher e profissional que desdobra o conflito temático da narrativa. Tanto no discurso de May quanto no de Manoela a questão profissional não parece ser tão significativa para traçar o perfil das personagens, quanto as questões familiares; todavia é relevante, para a narrativa filmica, que Manoela possua êxito profissional em terra estrangeira e seja arrimo da sua família, pois acrescenta mérito à sua fortaleza. Mas ressalva-se que Manoela não aparenta paixão pelo exercício de sua profissão e não parece conciliá-la com questões familiares e sexuais, o que remete a personagem a problemas contemporâneos referentes àquela observação de Ghilardi-Lucena (2003) sobre a falta de sintonia da mídia, neste caso do cinema, no que diz respeito à relação da mulher com o trabalho e o poder frente aos novos tempos.

Após a morte do marido, May mostra-se primeiramente sem rumo, mas convicta de não querer voltar para a cidade pacata em que residia. Decide ficar na casa do filho e sua presença provoca a emergência de conflitos e erros do passado que ainda se refletiam no presente. O filme de Michell representa um lado bastante humano não só da mãe, personagem principal, mas também dos que giram em torno dela. Um momento de revelação dessa humanidade é a sua demonstração de raiva dos filhos. Numa cena, May está acompanhando a filha num curso de interpretação e é solicitado a todos que se faça um desenho da primeira imagem que vier do passado na memória. May desenha um desabafo de uns 25 anos, quando revela a exaustão de ser mãe, durante o período que trabalhava, e demonstra a raiva que sentia dos filhos por gritarem tanto. Em sua confissão, aparenta não gostar de ser mãe, nem estar certa de seu amor por eles. Apresenta-se, nesse momento, a fragilidade da imagem materna convencional, na qual o amor é incondicional e perene. Despe-se o sujeito feminino e materno de toda uma carga cultural anterior, constantemente (re)cobrada.

No quesito libido, Almodóvar reproduz uma imagem de mulher forte e decidida; mas cuja vivência da sexualidade não é explícita. Talvez seja sugerida uma relação de homossexualidade na forte amizade entre Manoela e Nani. Ao retornar da cidade de La Coruña, esta tenta convencer Manoela a controlar seu sofrimento e retornar à rotina de vida. O toque de Nani, seu discurso de preocupação para com a amiga, o olhar e a proximidade entre os personagens parecem conotar um relacionamento amoroso. Mas isso não é confirmado posteriormente no discurso da protagonista, tampouco no de Nani, e nem reaparece na diegese. No máximo, ao conversar com Rosa, Manoela admitirá que não entende como as mulheres aceitam tantas coisas para não ficarem sozinhas, porém o diz, referindo-se ao seu passado com o marido. E quando Rosa a corrige: “não, Manoela, as mulheres são mais tolerantes”, Manoela replica que as mulheres são idiotas e “meio lésbicas”.

A imagem evocada, a princípio, é a de uma mãe que dedica ao filho toda uma vida na qual, não há muito espaço para sua libido, após ter sido casada e ter se separado de um machão, que se tornou travesti. Seu passado é singular e revela um pouco de como foi a vivência de sua sexualidade, mas é dissociada de sua figura hodierna e maternal. Apesar da modernidade de sua história e seu perfil, é possível encontrar em Manoela mais tendências convencionais do que se poderia supor[21].

É certo que Manoela tem um passado atípico e, aos olhos reprovadores das famílias patriarcais e conservadoras, pode-se chamá-lo de marginal, por ter convivido no meio da prostituição e das drogas, por se amasiar com um travesti e engravidar-se dele — embora não aos olhos de Almodóvar, pois ele conduz o espectador de forma ímpar a encarar essas questões muito naturalmente, vencendo possíveis preconceitos. Mas tanto o fim de Manoela quanto o de outra mãe do filme, Rosa, a mãe do terceiro Esteban, parece repetir um eterno sofrimento e vitimização do universo feminino e materno: Rosa morre e Manoela continua a ser “a mãe doadora incondicional”, casta e discreta, o que confirma o parágrafo anterior.

Ambas ameaçaram a ordem pré-estabelecida pela ideologia, entretanto a mensagem subliminar parece mostrar que não há compensação para o sujeito transgressor dessa

ideologia. De acordo com a análise de Ann Kaplan[22], por muito tempo, a personagem mulher que subvertia o sistema, fosse liberando sua libido, fosse emancipando-se no mundo público, teria um fim fatal ou imoral na cinematografia Hollywoodiana, podendo ser vitimizada e sofrer para compensar a sua transgressão. Não parece ser muito diferente em *Tudo sobre minha mãe*. Rosa também se torna mãe, mas em que condição? Grosso modo, é uma “freira” que engravidou de um travesti, o que transgride a ordem; mas é punida, seu fim é a morte. Manoela padece resgatando seu passado marginal e ganha outro filho para criar, o que parece ser um tipo de “purificação”. Por que ela só pode ser feliz sendo mãe outra vez? Se considerarem que esta representação de sujeito feminino e materno ocorre numa história ficcional, onde tudo é possível, por que Rosa não poderia se curar e fundar sua própria Igreja e nela ser ministra? Talvez essa proposta seja cômica, o que não caberia ao drama de Almodóvar, mas é apenas para exemplificar alternativas que escapem a uma pré-determinação de sujeito e, conseqüentemente, à reprodução de uma ideologia secular.

Logo, o diretor reitera o olhar sistemático que se tem da figura feminina e materna: sempre pronta a perdoar, a tolerar, resignada nos padecimentos, cuida de todos, mas, muitas vezes, anula-se, enfim, é vista como um anjo na Terra. Por causa de tanto sofrimento e por estar arrependida de seu passado, sua marginalidade é relativizada e deixada no passado. O espectador sai da sala de projeção com a certeza do poder materno imaculado de Manoela. A figura transgressora de Lilith aparece, mas o que predomina é a de Eva, mãe da Humanidade.

Há uma cena em que Almodóvar oferece uma alternativa e mostra a independência da mulher. O espectador assiste à personagem Manoela que, por sua vez, assiste às personagens Huma e Nina na representação de *Um bonde chamado desejo*. E, no roteiro de Almodóvar, Blanche (Huma) acaba indo para o hospício, enquanto sua irmã (Nina) em vez de continuar na casa do marido machão e toco, segura o bebê e avisa em voz baixa que vai deixar aquela casa. É um momento em que há uma alternativa verdadeiramente não convencional para um personagem mulher/mãe, isto é, apesar de reprimida pelo machismo do marido, ela toma a rédea da própria sorte e livra-se dele, saindo de casa com o bebê. Este trecho da peça repete-se no filme. Parece que Almodóvar quer frisar a sua paródia, pois no original a mulher não vai embora. Entretanto, à semelhança da personagem Blanche da peça encenada por Huma, Manoela também escolherá um desfecho melhor para si, desarticulando o que limitava sua forma de agir, pensar e escolher. Como mencionado no parágrafo anterior, Manoela optará por tomar as rédeas de seu destino, ao largar o marido machão autoritário e partir com seu filho da casa em que a vigiavam, regulavam-na e a “puniam” ao menor sinal de sua ameaça à hierarquia social e à ordem pré-estabelecida. Nesse sentido, houve uma ressignificação de um estereótipo.

Na narrativa de Michell, a figura de Eva (ou de Maria) pode ser encontrada nas tomadas iniciais de May. Não obstante, ao sair da sala de projeção, o espectador retém a imagem de uma discreta, mas revolucionária Lilith, de bem consigo mesma. O sujeito mulher-mãe é individualizado, logo, tão humano como qualquer pessoa com seus erros e acertos, suas esperanças e seus medos, sobretudo, responsável por si mesma. É de extrema delicadeza a maneira como Michell “conta tudo sobre” May, não negando ao espectador nem mesmo a intimidade sexual da mãe-mulher em processo.

Apesar deste filme mostrar os conflitos de quase todas as personagens, o ambiente imagético é bastante *clean*. Algumas vezes as personagens são colocados à margem da tela, não em seu centro; ou são enquadrados pela metade (seriam eles marginais no enquadramento da tela porque são marginais na ideologia? Estariam, metaforicamente, escapando de um enquadramento do sistema patriarcal?) E o ambiente tão *clean* e luminoso em contraste com os conflitos das personagens, parece dizer que sempre há saídas, que as coisas vão se resolver mais cedo ou mais tarde. E “se não tiverem remédio, remediado estarão”. Lembre-se do final dado a May. Depois de tantos problemas, não exatamente resolvidos, ela volta para a antiga residência, refaz as malas e vai viajar pelo mundo, sem filhos, nem namorados complicados.

A respeito do quesito família, pode-se dizer que *a priori*, a de May parece feliz, bem sucedida, afetuosa, nos típicos padrões da família patriarcal. Gradativamente o espectador entenderá que há um pouco de hipocrisia, tolerância forçada, obrigação, moral. E seus membros são pessoas mal resolvidas afetivamente. O pai, marido de May, tece um conceito ilusório de sua família; o casal de filhos tem mágoas de sua mãe e sentem-se desconfortáveis diante dos pais; a filha tem um relacionamento problemático e o filho não sabe impor limites financeiros a sua esposa e aos filhos. Os netos de May não parecem amáveis e respeitosos para com os avós, ou seja, ela e o esposo.

Em *Recomeçar*, há tomadas também na cozinha como o velho lugar em que a figura maternal que prepara alimentos e nutre. Numa das cenas, May prepara cuidadosamente uma bandeja com alimento para o amigo que, na verdade, ela compra pronto. Mas o que vem ao caso, é que o ato de cuidar do outro pode estar simbolizando um aspecto feminino, entretanto não é de doação incondicional; pois há curiosidade, desejo e ternura entre May e o amigo reciprocamente.

A família de Manoela, ao contrário, não tem uma estruturação patriarcal. Aliás, é bastante moderna e alternativa, assim como a nova família que Manoela reinicia, desta vez, com o bebê de Rosa e sua família. Esse tipo de família vai combinar com a sua personalidade forte e centrada, sobretudo sendo mãe novamente, tendo a quem cuidar, o que ela sabe fazer magnificamente. E dessa vez, de modo a aproveitar a oportunidade de educar o filho, sem esconder-lhe algo sobre seus genitores. Enfim, neste texto, a interpretação dada às imagens e discursos focou-se na identificação de contextos em que houvesse a reprodução de uma pré-determinação do sujeito ou, ao contrário, sua desarticulação.

Além disso, procurou-se verificar e examinar construções do sujeito *ready-made*, sistematizado pela ideologia, numa “matriz de poder”, como sugere Butler. Fez-se um paralelo com o texto de Maria Inês Ghilardi-Lucena[23], para seguir uma linha de interpretação dos sujeitos representados na narrativa cinematográfica.

Notou-se que, nas imagens e no (inter)intradiscurso do filme *Recomeçar* (2003) há mais elementos que questionam convenções sociais sobre o sujeito feminino e materno que a película *Tudo sobre minha mãe* (1999). Este questiona muitos conceitos e tabus, mas pouco em relação às imagens já conhecidas de mãe e mulher.

Neste, aliás, há uma excepcional homenagem final às mulheres, às mães, a atrizes, etc, sobre a qual é interessante pensar se não tem o sentido de “presente de grego”. Ou melhor, se estaria impingido às espectadoras um discurso imagético em que há um modo secularmente convencional de ser mãe e mulher, em vez de alternativas e questionamentos a esse respeito. Certamente não foi essa a intenção do diretor. Mas, a homenagem inédita, ao final do filme, faz repensar toda a película, no sentido de descobrir que tipo de sujeito nela é homenageado, que tipo representa e significa “mulher” e “mãe”. Seria possível ler uma mensagem subliminar em que haja um modelo de sujeito feminino e materno mais preso ou mais livre de convenções sociais? Talvez, se pudesse ler: “mulheres e mães, em troca de nossa admiração por sua eterna capacidade de doar-se incondicionalmente, permaneçam, como sempre foram! Não vamos falar do sistema, que usa o — enorme e cansativo — trabalho doméstico gratuito que vocês fazem cuidando de tantos, para que a engrenagem social continue favorecendo a poucos em metal e poder. Vocês são maravilhosas assim, com essa secular herança cultural”? Logicamente não há cabimento nisso, e não é típico do histórico do diretor.

Há quem entenda tanto o talento de Almodóvar em surpreender que diga: “mas o propósito do diretor é justamente ratificar a ideologia em excesso, para provocar o questionamento”. Mas, supondo que seja, quantos, de fato, entenderiam este excesso como um propósito questionador e questionariam assim a figura materna?

Finalmente, quem comparecer a uma videolocadora e pedir o filme *Recomeçar*, verá que a capa é *sui generis*, pois traz um beijo entre um homem de porte atlético, numa pose atraente e uma senhora de aparência pouco vaidosa. Imagina-se que um olhar conservador devolveria o exemplar à estante; pois, talvez, cause constrangimento a figura maternal e tradicional de uma senhora beijando, romanticamente, os lábios de um rapaz tão mais novo que ela.

Pois será uma pena. Porque essas pessoas jamais conhecerão a delicadeza cênica em que o “beijinho” acontece. Perderão a oportunidade de pensar diferente. Talvez de ampliarem sua visão de mundo, se reconhecerem a mensagem subliminar do texto. Isto é, esses sujeitos até podem ser anjos, diante de nossos olhos de amor e de gratidão, mas, sobretudo, são humanos, com toda incompletude de que lhes é própria. E esta, certamente, é uma das mais belas homenagens que se pode ver na representação de sujeito mulher e mãe.

REFERÊNCIAS

- BURKE; Peter. *Testimoni oculari.: Il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci editore S.P.A., 2002.
- BUTLER, Judith. *Corpos reconfigurados*. Cadernos Pagu (n°14). Campinas, 2000, p. 45-86.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia Visual*. (Tradução de Alba Olmi). Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CHARTIER, Roger. *La rappresentazione del sociale: tra rappresentazioni e pratiche*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989. p. 15.
- GHIRLARDI-LUCENA, Maria Inês.(Org.). *Representações do feminino*. Campinas; São Paulo: Editora Átomo, 2003. (Coleção mulher & vida).

GOLDENBERG, M. *A revolução das mulheres: um balanço do feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PIRES, Vera. A identidade do sujeito feminino: uma leitura das desigualdades. In: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês (Org.). *Representações do feminino*. Campinas; São Paulo: Editora Átomo, 2003, p. 201-214. (Coleção mulher & vida)

Filmografia

ALMODÓVAR, Pedro. *Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre)*, Espanha/França: El Deseo S.A. , gênero drama, 101 min, 1999.

MICHELL, Roger. *Recomeçar(The mother)*,UK: BBC Films, gênero drama/romance, 112 min, 2003.

[1]O filme traz May (Anna Wilson Jones) como protagonista, uma tradicional avó do norte da Inglaterra. Ela e seu marido vão a Londres para uma visita familiar; quando seu marido morre, ela apercebe-se com tempo livre para si, no entanto, sem propósito para si mesma. Sua única certeza é a de preferir permanecer no ambiente pouco familiar da casa de seu filho a retornar para o lar de sempre. May desconfia ter envelhecido e se tornado socialmente invisível, sem uma perspectiva de vida própria. Mas o improvável acontece quando ela se apaixona por um homem (Daniel Craig) com metade de sua idade, amigo de seu filho (e marceneiro responsável pela reforma da casa deste) e “amigo-amante” de sua filha. O filme apresenta narrativa e atuações surpreendentes.

[2] O filho de Manuela (Cecília Roth), faz 17 anos, não conhece e não sabe nada sobre seu genitor, que passou a assumir a identidade de travesti. Como presente de aniversário, Manuela e o filho vão assistir à peça *Um bonde chamado desejo*, drama que ela havia encenado com o pai dele 20 anos antes. Ela promete contar ao filho tudo sobre seu pai, mas um acontecimento inesperado a impede de falar, seu filho morre num acidente. Num caderno, onde ele iniciava uma história intitulada Tudo Sobre Minha Mãe, ela lê sobre seu desejo de conhecer o pai, fosse o que fosse. Manuela, que considera isto a última vontade do filho, decide satisfazê-la e, desse dia em diante, deixa a casa, o emprego, e parte para Madri em busca do marido para contar-lhe da existência do filho e de sua fatalidade. O filme mostra situações e personagens únicos.

[3] Mestre em Estudos Literários pela PUC-Rio, em 2001, e Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pós-Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

[4] Tradução própria. Informaram que a obra referida foi traduzida para o português em: CHARTIER, *Testemunha ocular: História e Imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004. Esta obra não foi consultada para a elaboração deste artigo.

[5] Este texto é parte adaptada de um trabalho entregue como requisito de conclusão do curso *Processos semióticos e constituição do sujeito*, com base em Pêcheux (1988), Centro de Educação da UFSC, ministrado pela prof Dr.^a Tânia Clemente de Souza, cuja solicitação aos participantes foi uma leitura sobre o filme *Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre)* de Pedro Almodóvar.

- [6] PIRES, Vera. A identidade do sujeito feminino: uma leitura das desigualdades. In: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês (Org.) *Representações do feminino*. Campinas, São Paulo: Editora Átomo, 2003, p. 204.
- [7] METZ, Chirstian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.38.
- [8] Idem. *Ibidem*.
- [9] *Ibid.*, p. 39.
- [10] MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. 2.ed, São Paulo: Ática, 1991, p. 89.
- [11] KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- [12] GHILARDI-LUCENA, Maria Inês.(Org.). *Representações do feminino*. Campinas; São Paulo: Editora Átomo, 2003.
- [13] PIRES, Vera. *Op.cit.*, p. 201.
- [14] Cf GOLDENBERG, M. A revolução das mulheres: um balanço do feminino no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- [15] CANEVACCI, Massimo. *Antropologia Visual*. (Tradução de Alba Olmi). Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- [16] BUTLER, Judith. *Corpos reconfigurados*. Cadernos Pagu, Campinas (14), 2000, p. 20.
- [17] Idem, p. 31.
- [18] BURKE; Peter. *Testimoni oculari.: Il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci editore S.P.A., 2002.
- [19] GHILARD-LUCENA, Maria Inês (Org.). *Op.cit.*
- [20] GHILARDI-LUCENA, Maria Inês.*Op.cit.*
- [21] Especialmente pelo contexto extracinematográfico do filme, isto é, a vida do diretor, das estrelas, dos produtores, que usualmente buscam desenvolver e atuar em filmes questionadores de padrões, tabus, preconceitos, paradigmas, etc.
- [22] KAPLAN, E. Ann. *Op.cit.*
- [23] GHILARD-LUCENA, Maria Inês (Org.). *Op.cit.*