

## O DISPOSITIVO DA MATERNIDADE EM *TUDO SOBRE MINHA MÃE*: ENTEXTUALIZAÇÕES E PROCESSOS ESCALARES

Clarissa GONZALEZ\*

Luiz Paulo da MOITA LOPES\*\*

- RESUMO: Neste artigo, entendemos a maternidade como um dispositivo que molda condutas e dá sustentação à família nuclear, mas que está sujeito a mutações e reapropriações. Propomos a pensar em que medida o filme *Tudo sobre minha mãe*, ao desnaturalizar performances de maternidade, bem como as de gênero e sexualidade, estimula a reflexividade sobre o tema e enseja possíveis ressignificações. Para isso, selecionamos dois momentos mais recentes da trajetória textual (BLOMMAERT, 2005) que o filme vem percorrendo desde 1999 e os submetemos à análise, que privilegia, em termos de construtos teórico-analíticos, entextualizações (SILVERSTEIN; URBAN, 1996; BAUMAN; BRIGGS, 1990) e processos escalares (CARR; LEMPERT, 2016) para analisar tal reflexividade. O que observamos é que grande parte das desestabilizações queer que a narrativa fílmica promove inspiram posicionamentos, em novas entextualizações, que, muitas vezes, ratificam-nas e logram expandir o conceito de maternidade para além das associações biológico-instintivas, que prevalecem no senso comum (SCAVONE, 2001; FIDALGO, 2003; PINHEIRO, 2014).
- PALAVRAS-CHAVE: Almodóvar. Performances de maternidade. Dispositivo. Processos escalares. Entextualização.

### Introdução

Um filme cujo título é *Tudo sobre minha mãe* (TSMM doravante, exceto em citações), como é de se esperar, contempla temas relacionados à maternidade. Porém, ao levar a assinatura do cineasta Pedro Almodóvar, como também é de se esperar, a forma como estes temas são abordados foge a muitos dos clichês que usualmente são atrelados a performances de maternidade.

No entanto, antes de versar sobre as rupturas que o filme possa empreender, convém entender os sentidos hegemonicamente instituídos e mantidos acerca de como

---

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Faculdade de Letras. Rio de Janeiro - RJ - Brasil. gonzalezclariss@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3521-897X

\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Faculdade de Letras. Rio de Janeiro - RJ - Brasil. moitalopes@pq.cnpq.br. ORCID: 0000-0002-3829-9824

a maternidade deve ser performada. Para tal, traçaremos uma breve genealogia sobre o amor materno. Este, desde que Rousseau propôs o contrato social que tornaria a convivência entre os membros da sociedade ‘mais harmônica’, converteu-se numa das pedras angulares da sociedade contemporânea e passou a estar associado a uma visão de maternidade como projeto (PINHEIRO, 2014). Esta visão, além de estar atrelada ao estado fisiológico da gravidez e ao evento do parto, supõe uma ação de longo prazo (BADINTER, 1991), que envolve cuidados, dedicação, ‘sofrimento prazeroso’ e renúncias (PINHEIRO, 2014). Esta é a definição de amor materno que ainda pauta a forma ideal de se encenar performances de maternidade e orienta “concepções macrosociais de (boa) maternidade” (PINHEIRO, 2014, p.20).

Noções de boa maternidade, porém, nem sempre estiveram associadas, como hoje em dia, a uma visão de maternidade como projeto. Esta é uma invenção relativamente recente que tem se firmado (PINHEIRO, 2014). Como nos recorda Badinter (1991, p.74, tradução nossa), na França urbana do século XVII e XVIII, por exemplo, “a morte de uma criança era um episódio banal”<sup>1</sup> e o risco de que não chegasse a vingar era muito maior se a mãe, em lugar de se encarregar de seu cuidado, entregava-a a uma ama de leite. Isto, no entanto, não impediu que recorrer a amas de leite se tornasse um costume bastante comum na época.

O percurso histórico que Badinter empreende ao analisar o amor maternal entre os séculos XVII e XX evidencia que este só começa a ganhar os contornos que hoje tem quando se torna um imperativo estatal frear as altas taxas de mortalidade de então e contar com cidadãos mais saudáveis para o trabalho, cidadãos que “seriam a riqueza do Estado”<sup>2</sup> (BADINTER, 1991, p.79, tradução nossa). Para dar conta disso, passa-se a incentivar que a mãe, em lugar de delegar a tarefa a outrem, assumia os cuidados dos filhos que parir desde a mais terna idade, ocupando-se inclusive de amamentá-los. Segundo Badinter (1991), só a partir de 1760 começa-se a se notar uma mudança de mentalidade, graças, em grande parte, a uma enxurrada de publicações que incentivariam que as mães levassem a cabo uma série de práticas de cuidado. Estas práticas, por meio de repetições ao longo de mais de duzentos anos, dariam materialidade ao “amor maternal” como hoje o conhecemos.

O amor materno, no entanto, mantém-se em constante reformulação. Mais recentemente, outra mudança, o advento da pílula anticoncepcional, colaborou para que este tipo de amor ganhasse novos matizes, desconstruindo a equação “mulher = mãe” (SCAVONE, 2001, p.56). Se antes a procriação se situava na esfera da inevitabilidade biológica, com a introdução deste método contraceptivo, a maternidade passou a se constituir como escolha e favoreceu uma maior participação da mulher na vida socioeconômica, bem como uma vivência mais livre de sua sexualidade. No entanto, apesar das reconfigurações que têm lugar, a maternidade não se desvinculou totalmente da subjetividade feminina adulta (FIDALGO, 2003) e de uma matriz biológica e

---

<sup>1</sup> Original: “*la muerte de un niño era un episodio banal*” (BADINTER, 1991, p.74).

<sup>2</sup> Original: “*la riqueza del Estado*” (BADINTER, 1991, p.79).

instintiva (BADINTER, 1991). E o ideário social, sustentado por discursos orientadores relativos à família nuclear (DE DIEGO, 1992), que pressiona a mulher a ser mãe, parece não sofrer grande abalo (BARBOSA; ROCHA-COUTINHO, 2007; PINHEIRO, 2014).

Identificar como este dispositivo (ver a seguir) foi historicamente forjado nos permite desconstruir o mito do amor materno (BADINTER, 1991), concebê-lo a partir de uma perspectiva discursiva (FIDALGO, 2003). Operar tal desconstrução torna-se relevante para não tomar este tipo de amor como intrínseco à ‘mulher’ (leia-se: ao sujeito designado socialmente como mulher).

De igual maneira, há artefatos culturais, como TSMM, que têm colaborado para que o dispositivo da maternidade, discursivamente forjado, passasse a ser igualmente desconstruído por meio do discurso. Em lugar de entextualizar discursos de senso comum, o filme teria potencial para forjar percepções dissidentes, desafiando pontos de vista – e de vantagem (CARR; LEMPert, 2016) – que impuseram perspectivas dominantes.

Contra-discursos/contra-narrativas<sup>3</sup> (BAMBERG; ANDREWS, 2004), como os que pontuam a narrativa filmica de TSMM, entendem a maternidade, assim como o gênero e a sexualidade, como performance (BUTLER, 2007). Este enfoque, por seu caráter performativo, faz com que o filme, ao descrever performances de maternidade não hegemônicas, torne-as possíveis: a narrativa filmica, como um evento performativo, cria o que descreve. Por viajarem e por vezes chegarem a percorrer intensa trajetória textual, como no caso que nos ocupa, uma vez que o filme continua circulando e inspirando exercícios reflexivos muitos anos depois de sua estreia<sup>4</sup>, há contra-discursos/ contra-narrativas que se tornam especialmente relevantes, sobretudo se temos em conta as rupturas que podem fomentar, afinal:

Textos - entendidos amplamente como um conjunto de signos associados (linguísticos e não linguísticos) - atuam no mundo social. Eles são performativos na medida em que afetam as pessoas e incitam seus corpos, fazendo com que eles respondam, verbal e não verbalmente de maneiras específicas. (MOITA LOPES; FABRÍCIO, 2018, p.462, tradução nossa).<sup>5</sup>

Esta pesquisa, que se fundamenta em uma concepção performativa de linguagem (AUSTIN 1990), que a entende como prática social (BAUMAN; BRIGGS, 1990; MOITA LOPES, 2016), debruça-se sobre dois exercícios reflexivos (duas resenhas) que o filme TSMM, em sua trajetória textual, inspirou de forma a analisar como

---

<sup>3</sup> Contra-discursos/contra-narrativas são aqueles/as que desafiam os discursos hegemônicos, apresentando-se como uma alternativa, como um foco de resistência (BAMBERG; ANDREWS, 2004).

<sup>4</sup> No Brasil, estreou dia 8 de outubro de 1999. Na Espanha, dia 16 de abril do mesmo ano. Nos Estados Unidos, em 31 de março de 2000. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0185125/>. Acesso em: dez. 2017.

<sup>5</sup> Original: “*Texts – understood broadly as an ensemble of associated signs (linguistic and non-linguistic) – act in the social world. They are performative in that they affect people and incite their bodies, making them respond, verbally and non-verbally in specific ways.*” (MOITA LOPES; FABRÍCIO, 2018, p.462).

algumas das fissuras que este artefato cultural promove no dispositivo da maternidade são entextualizadas (BAUMAN; BRIGGS, 1990; SILVERSTEIN; URBAN, 1996) e como estas entextualizações mobilizam projeções escalares (CARR; LEMPERT, 2016). No entanto, antes de partir para a análise, é necessário definir o que se entende por dispositivo e recorrer às teorias queer, que nos dão argumentos para desconstruí-lo, posto que não concebem o gênero e a sexualidade – tampouco a maternidade –, como essência ou algo instintivo, mas sim como produto de práticas discursivas reiteradas, as quais, de tanto se repetirem, cristalizam-se, normalizando formas de agir.

## **O dispositivo da maternidade**

Dispositivo, de acordo com Agamben (2009), seria “qualquer coisa” que viabilizasse a governamentalidade (FOUCAULT, 2008b), ou seja, a “[...] capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p.39-40). Como, para Agamben, todo o existente se divide em duas categorias-base, seres viventes e dispositivos, o sujeito seria o resultado da relação entre ambos. O dispositivo, portanto, teria um papel decisivo nos processos de subjetivação.

Tal papel é, neste artigo, evidenciado pelo dispositivo da maternidade, que produz o sujeito mãe e captura, orienta, determina, intercepta, modela, controla e assegura os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos do ser vivente socialmente designado como mulher (MAHER; SAUGERES, 2007).

Em expansão constante de seu domínio, o dispositivo da maternidade faz com que mãe não seja apenas aquela que dá luz, ainda que a gravidez e o parto estejam intrinsecamente associados à ideia de maternidade, mas a que cuida da/do filha/o, zelando por seu bem-estar e educação (BADINTER, 1991). Nem sempre foi assim, mas esta é a noção que prevalece na contemporaneidade: mãe é aquela que antepõe as necessidades da/do filha/o às suas, que passa a encarar duplas jornadas (SCAVONE, 2001), que assume a maternidade como um projeto que dura toda uma vida (PINHEIRO, 2014). Mãe é este ser que, impulsionado por demandas sociais prescritivas, tem seus gestos e condutas moldados pelo discurso do amor materno (FIDALGO, 2003). Este discurso mantém a mulher na esfera privada, no âmbito do doméstico e a torna responsável pelo cuidado de si, dos filhos, da família como um todo, convertendo-a em seu pilar de sustentação (DE DIEGO, 1992) e ‘em parceira’ do Estado na promoção do bem-estar social (BADINTER, 1991).

Esta ‘parceira’ dificilmente se rebela porque é docilizada. Dispositivos, cabe lembrar, também visam a produção de corpos dóceis (FOUCAULT, 1999). Estes, porém, não deixam de ser livres: não se trata de levar a cabo uma dominação plena, mas sim de colocar em prática estratégias de governamentalidade que regimentariam tanto os corpos, que devem ser docilizados, quanto os sujeitos que os habitam. De forma que se o sujeito designado socialmente como mulher insurge contra o estatuto

do amor materno, entrando em conflito com as expectativas geradas, é alvo de uma sociedade que foi moldada para acreditar que o amor maternal é indefectível, inerente à subjetividade feminina (FIDALGO, 2003).

Porém, convém recordar que estes corpos, dóceis e livres, que os dispositivos criam, “[...] assumem a sua identidade e a sua liberdade de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento.” (AGAMBEN, 2009, p.23-24). Isto equivale a dizer, parafraseando Derrida (1995), que nos próprios dispositivos e em seus mecanismos de captura, residem os meios para desafiá-los. Dispositivos têm capilaridade, contudo, não incidem sobre os sujeitos como uma superestrutura que sufoca qualquer possibilidade de insurgência.

Pensar a maternidade como dispositivo, ademais, ajuda-nos a visualizar como o amor materno é moldado, dissociando-o de um suposto caráter instintivo. Na contemporaneidade, ganha cada vez mais protagonismo as teorizações que o concebem como construção discursiva (FIDALGO, 2003), como estratégia de governamentalidade (FOUCAULT, 2008b). Badinter (1991), ao historicizá-lo, revela algumas das artimanhas que o forjam e o levam a adquirir o perfil que hoje tem, como anteriormente apontado. Destaca, primeiramente, o aparato discursivo que acaba por (performativamente) criar o que descreve (o amor maternal) e o projeta como algo inerente à condição feminina. Logo demonstra como este se converte em um dispositivo que molda comportamentos, estabelecendo como performances de maternidade devem ser desempenhadas. Em termos efetivos, o que se observa é que o dispositivo da maternidade, urdido com base em discursos que ‘incentivam’ as mulheres a serem (boas) mães e lhes impõe uma vida de sacrifícios e renúncias em prol das crias, culpabiliza aquelas que não consegue capturar. Caso não opere da forma indicada, caso resista a ter sua conduta moldada pelo dispositivo materno, a mulher pode ser predicada como egoísta ou mesmo desqualificada enquanto mulher (PINHEIRO, 2014).

No cerne deste aparato discursivo jaz o determinismo biológico, uma concepção de gênero e sexualidade de cunho essencialista e determinístico, que atrela caracteres sexuais a uma determinada forma de ser e estar no mundo, altamente regulada por uma matriz de inteligibilidade cis-heteronormativa<sup>6</sup> (BUTLER, 2007), a qual também se retroalimenta do dispositivo da maternidade. Para desconstruir o emaranhado discursivo que dá sustentação ao determinismo biológico, operaremos com teorizações queer.

## Teorias Queer

O termo queer<sup>7</sup> é usado para sinalizar performances que chocam, de alguma maneira, com os parâmetros de ‘normalidade’ cis-heteronormativamente constituídos (BUTLER,

---

<sup>6</sup> O prefixo ‘cis’ remete às pessoas que atuam conforme a identidade de gênero que lhe é assignada por conta de seus caracteres sexuais exteriores: se tiver pênis, deve performar o gênero de forma masculina; se tiver vagina, deve performar o gênero de forma feminina.

<sup>7</sup> O termo *queer* inicialmente era usado como forma de insultar pessoas que desempenhavam performances de homossexualidade masculina. Teorizações a respeito do sexo e do gênero que operam com uma noção pós-identitária

2007; SULLIVAN, 2003; WILCHINS, 2004). O seu uso é paradoxal: se por um lado, o queer remete à tentativa de desestabilizar rótulos identitários, por outro, muitas vezes, é usado para abarcar diversas categorias identitárias, como uma espécie de ‘guardachuva’ (WILCHINS, 2004). Este englobaria todas/os que, ao desempenharem suas performances de gênero e sexualidade, de alguma forma, não se enquadram nas (cis/hetero) normatividades previstas por um sistema determinístico-biológico que legitima certas práticas, normalizando-as socialmente, ao mesmo tempo em que deslegitima outras, patologizando, em maior ou menor grau, aqueles/as que as executam.

Teorizações queer, por conta disso, têm como um de seus principais alvos operar desconstruções demonstrando que biologia não é destino (BUTLER, 2007; PENNYCOOK, 2007), que não há qualquer essência ou verdade que determine que se uma pessoa nasce com caracteres sexuais exteriores que se assemelhem a uma vagina, deve ser socializada como ‘mulher’ e orientar seu desejo para o sexo oposto. Tampouco há qualquer essência ou verdade que determine que se tais caracteres sexuais exteriores se parecem a um pênis, esta pessoa precisa aprender, desde cedo, a engajar-se em performances de masculinidade, devendo, ademais, demonstrar interesse afetivo-sexual por mulheres.

Tendo em conta o alcance de certos dispositivos e sua pressa em operar capturas, talvez não resulte exagerado dizer que começamos a performar o gênero que nos é assignado antes de nascermos. No momento em que o médico consegue, por meio da ultrassonografia, identificar os caracteres sexuais exteriores do feto, este passa a existir enquanto sujeito (BUTLER, 2007). Imbuído da autoridade que a medicina lhe confere, o médico, ao proferir sua sentença, insere o feto em um processo generificante que o constrói identitariamente, dotando-lhe de inteligibilidade social (BUTLER, 2007; CHAZAN, 2007). O enunciado “é menina”/“é menino”, por seu caráter performativo, produz efeitos materiais que nortearão certas escolhas, determinando as cores de seu quarto e suas roupas, se lhe serão dadas panelas e bonecas ou carrinhos e bolas, bem como a forma como a criança será educada/socializada e fará uso da linguagem. Dessa maneira, o sujeito, antes mesmo de vir ao mundo, já se vê enredado numa dinâmica de consumo (cis)heteronormativa e capitalista-generificante (CHAZAN, 2007; BUTLER, 2007).

Esta lógica, no entanto, espria-se para além do gênero e da sexualidade. Um sem fim de projeções dicotômicas (mulher x homem, trans x cis, não hegemônico x hegemônico, mãe x não mãe, solteira x casada) serve para demarcar – e ampliar – o espectro do que está ‘dentro’ ou ‘fora’ da norma (DERRIDA, 1973). Para estar dentro, tornar-se inteligível e gozar de certos privilégios sociais, além de seguir a cartilha cis-heteronormativa, o sujeito precisa também dar conta de seus desdobramentos, que, atrelados ao dispositivo da maternidade e seu sustentáculo, a família nuclear, produzem, igualmente, efeitos subjetivantes.

---

de sujeito, as chamadas ‘teorias queer’, apropriaram-se do termo e deram-lhe outro sentido: *queer*, em lugar de ser usado como injúria, passaria a ser um instrumento de autoafirmação e resistência (BUTLER, 2007; SULLIVAN, 2003).

Para entender como tais efeitos são produzidos, cabe fazer um breve parêntese e esclarecer o que se entende por performativo. Este conceito, cunhado por Austin (1990), remete a uma concepção de linguagem que entende que “dizer é fazer”, ou seja, que os enunciados emitidos não apenas descrevem estados de coisas, mas os produzem. Estes enunciados são chamados de performativos porque performam algo, agem sobre as pessoas, afetando-as e incitando-as (BUTLER, 2007). Tal teorização serve de base para Butler (2007) elaborar o conceito de performatividade de gênero, que pode ser definido como um processo, socialmente regulado e constrangido por normas que regem a vida em sociedade, as quais definem como o gênero deve ser performado, sem, no entanto, assujeitar o indivíduo, impedindo-o de transgredi-las. Nas palavras de Kulick (2003, p.140, tradução nossa), performatividade seria “o processo através do qual o sujeito emerge”<sup>8</sup>. Pennycook (2007), por sua vez, faz uma divisão operacional entre performativo e performatividade. Enquanto o conceito de performativo envolve repetição, inerente à produção de sentido (DERRIDA, 1988), a performatividade alude às rupturas, às transgressões que os sujeitos podem promover, ou seja, à produção de diferença em meio à repetição.

Fato é que o longo reinado e a ‘eficácia’ da cis-heteronormatividade, que urde seu projeto normatizador-identitário inscrevendo sobre o corpo uma ‘identidade’ e atribuindo-lhe uma determinada performance a partir de supostas evidências biológicas, deve-se, em grande parte, não só à forma como esta expande seus domínios, mas também ao fato de estar constantemente atualizando seus mecanismos de captura. Não por casualidade, Hall (2013) alerta que não se pode/deve contemplar a (cis) heteronormatividade como algo que permanece estável no tempo e no espaço.

Destarte, além de nos coadunarmos com teorizações queer, que nos ajudam a sinalizar como os discursos orientadores que se tornam hegemônicos em um determinado momento sócio-histórico dão materialidade a certos dispositivos, como os que instituem o modo ‘padrão’, a forma ‘correta’ de se performar gênero, sexualidade e maternidade, também recorremos a um instrumental teórico-analítico que atenta justamente para a forma como textos não se mantêm estáveis no espaço-tempo, como se verá a seguir.

## **Instrumental teórico-analítico**

Moita Lopes, Fabrício e Guimarães (2019) propõem adotar uma visão escalar da linguagem, combinada com processos de entextualização, para tratar dos mais diversos temas referentes às práticas discursivas. Esse tipo de aproximação, ao assumir que a vida social é altamente escalável, evidencia as perspectivas, os discursos, os níveis de compreensão/interpretação dos fenômenos em jogo (CARR; LEMPERT, 2016). Na sociedade contemporânea, em constante trânsito, confluem infinitudes de textos, discursos e repertórios sócio-históricos, em meio a processos semânticos

---

<sup>8</sup> Original: “*the process through which the subject emerges*” (KULICK, 2003, p.140).

multidimensionais que uma concepção tradicional e representacional de linguagem não daria conta de abarcar por não considerar o caráter múltiplo e indexical<sup>9</sup> dos signos mobilizados na construção do significado (MOITA LOPES; FABRÍCIO; GUIMARÃES, 2019). Sendo assim, para avaliar como o dispositivo da maternidade é abarcado no filme TSMM e em textos que mostram que este artefato cultural continua a inspirar trajetórias em contextos digitais, gerando intensa produção reflexiva, empregaremos como construtos teórico-analíticos as noções de escala e entextualização.

Escala é um construto que nos permite investigar como espaços-tempos, identidades, perspectivas, percepções, dimensões, comparações, analogias, categorizações, avaliações, qualificações, contrastes, posicionamentos, hierarquizações etc. são forjados (CARR; LEMPERT, 2016). Por entendermos que a linguagem tem um viés performativo, o manejo de escalas como construto teórico analítico, mostra-se bastante útil em análises que envolvam construções ou desmantelamentos de dispositivos, como no caso em questão. Este ferramental nos auxilia na tarefa de desnaturalizar sentidos arraigados, os monolíticos de que nos fala Tsing (2015), que apontam para significados, precisos e bem delimitados, já sedimentados. Operar analiticamente com escalas nos ajuda a identificar as estratégias que norteiam a ação discursiva e como algumas perspectivas/percepções são privilegiadas quando uma determinada escala espaço-temporal, por exemplo, prevalece sobre as demais (BLOMMAERT, 2010; CARR; LEMPERT, 2016). De forma que este construto, comparativo e relacional, será empregado para identificar como se dá a produção de sentido acerca da maternidade com base nas performances encenadas no filme. Em termos pragmáticos, trataremos de identificar as escalas que são evocadas e como estas projetam determinadas percepções.

Entextualização, item lexical formado pelo prefixo ‘en’, que indica proximidade, introdução e movimento, e pelo substantivo ‘textualização’, que seria o processo de transformar algo em texto, é um construto que sugere uma aproximação entre textos e (diferentes) contextos, que envolve movimentos e transformações textuais, configurações e reconfigurações textuais. Esta noção evoca a possibilidade de que um texto, ao mover-se, ao ser introduzido em novos processos de contextualização, promova ressignificações. Moita Lopes, Fabrício e Guimarães (2019) destacam que a entextualização sempre enseja, simultaneamente, alteração e repetição, independente de os sistemas de significação serem compartilhados ou, pelo contrário, resultarem conflitantes.

---

<sup>9</sup> Carr e Lempert (2016), ao proporem a noção de escala como construto teórico-analítico, destacam o caráter indexical que caracteriza tal ferramental. Este caráter indexical remete à propriedade que o signo linguístico possui de exceder seu contexto de enunciação, apontando para discursos orientadores que atravessam o seu uso (SILVERSTEIN, 2003). Isto é possível porque sempre que fazemos uso da linguagem mobilizamos signos que já estão investidos de sentidos, que arrastam uma história de usos (BLOMMAERT, 2005). Estes sentidos, em face ao potencial múltiplo e indexical do signo, não estão pré-dados. São negociados em práticas situadas, como no caso das resenhas a serem analisadas. Dito isso, caberia esclarecer que, em termos operacionais, usaremos escalas para indicar de que modo certos índices, que despontam na produção discursiva dos autores das resenhas, mostram como eles perspectivizam questões relacionadas a performances de maternidade que o filme projeta ao tecerem suas qualificações, analogias, interpretações, categorizações, avaliações etc.

Bauman e Briggs (1990, p.73, tradução nossa) definem entextualização como o “[...] processo de tornar o discurso extraível, de converter um trecho de produção linguística em uma unidade – um texto – que pode ser tirado de seu contexto interacional.”<sup>10</sup> Silverstein e Urban (1996, p.2), tradução nossa, em termos operacionais, esclarecem que a entextualização envolve primeiramente um movimento de descontextualização (“pegar um fragmento do discurso e citá-lo de outra maneira”)<sup>11</sup> e logo sua reconfiguração (novos intérpretes projetam novos sentidos sobre o texto, expõem-no a interpretações metadiscursivas), dinâmica esta que pode se repetir infinitas vezes. Bauman e Briggs (1990) destacam, ademais, que esta ferramenta evidencia a capacidade reflexiva e referencial do discurso, a capacidade de que este se torne um objeto para si próprio.

Estas duas ferramentas que nortearão a análise resultam bastante complementares, posto que uma trata da forma como textos podem ser ressignificados ao adentrarem novos contextos (entextualização) e a outra da forma como textos, ao circularem, forjam percepções/perspectivas (escalas). Detalhadas as ferramentas teórico-analíticas a serem empregadas, partamos para a análise. Esta aporta uma visada teórico-analítica possível (MOITA LOPES, 2009), não sendo, portanto, única.

## Análise

Foram selecionados dois momentos recentes (3/11/2015 e 25/12/2016) da trajetória textual que o filme vem cumprindo desde 1999 para a análise, que privilegia temas relacionados à maternidade. Ambos foram extraídos do site Rotten Tomatoes<sup>12</sup> (Tomates Podres), cujo nome alude à prática de se lançar tomates em artistas que têm performances aquém das expectativas. Criado em 1998, o site agrega diferentes críticas sobre filmes e séries de televisão publicadas em outros sites (como o da revista Time, por exemplo) e as de usuários cadastrados no próprio site. Quando se clica no cartaz de um dos filmes expostos na home page ou se digita no buscador um título, o site redireciona a/o internauta para a página dedicada ao filme em questão. Nela, logo abaixo de um fotograma da obra e seu título, aparece o ‘tomatômetro’ (*tomatometer*) com as porcentagens de valorações positivas obtidas. No caso de TSMM, conforme verificação feita no dia 5 de fevereiro de 2018 às 8h da manhã, o placar (*score*) contabiliza 98% de avaliações favoráveis de críticos especializados contra 93% de membros da audiência. Em seguida, há um espaço para que o visitante também faça sua avaliação: este pode sinalizar, de uma a cinco, quantas estrelas o filme mereceria, além de publicar sua crítica. Na sequência, o Rotten Tomatoes apresenta fotos, informações (classificação etária, sinopse, equipe técnica), sites que disponibilizam o filme para ser assistido online (Amazon, iTunes, por exemplo) e o elenco. À continuação, figuram as resenhas

<sup>10</sup> Original: “[...] it is the process of rendering discourse extractable, of making a stretch of linguistic production into a unit - a text - that can be lifted out of its interactional setting.” (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p.73).

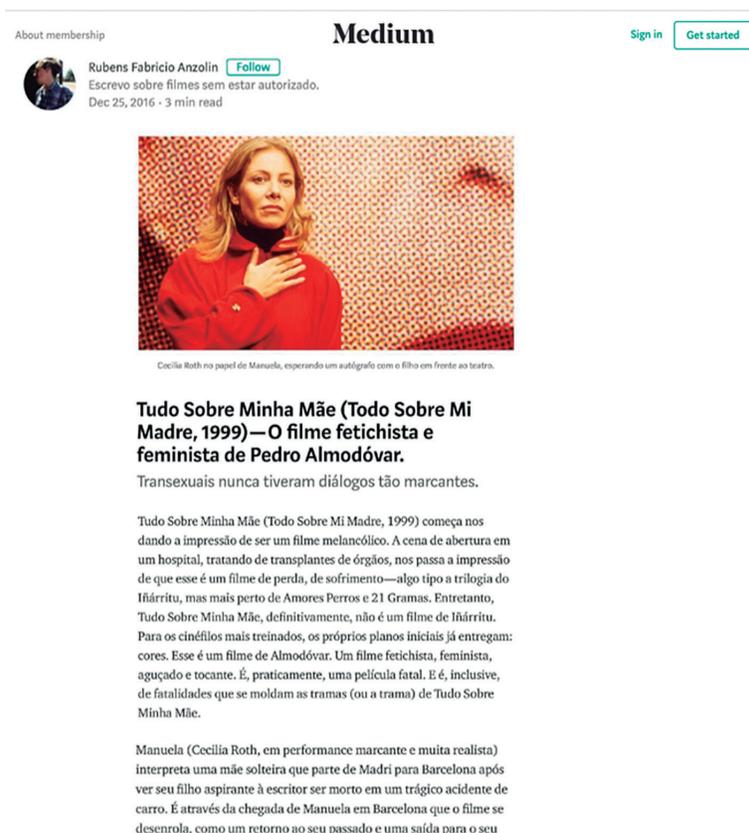
<sup>11</sup> Original: “take some fragment of discourse and quote it anew” (SILVERSTEIN; URBAN, 1996, p.2).

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/>. Acesso em: dez. 2017.

ofertadas. Para ter acesso a estas, basta clicar no fragmento da resenha entextualizado, o qual funciona como um link que remete ao texto completo. Primeiro aparecem as resenhas de críticos (*critic reviews*), depois as do público (*audience reviews*). Tal estrutura projeta, desde logo, uma escala hierárquica ao colocar uns (os que gozam do status de crítico) por diante de outros (membros da audiência).

Serão analisadas aqui duas resenhas as quais acedemos por intermédio de links fornecidos pelo Rotten Tomatoes. O primeiro texto, extraído da seção “resenha da audiência”, foi publicado no dia 25 de dezembro de 2016. Rubens Fabricio Anzolin, seu autor, autoprojeta-se como alguém que “escrev[e] sobre filmes sem estar autorizado”. O segundo texto, proveniente da seção “resenha de crítico”, foi publicado por Josh Larsen em três de novembro de 2015. Eis aí dois tipos de críticas, publicadas em diferentes idiomas (português e inglês) e momentos (anos de 2015 e 2016). Os dois excertos serão apresentados tal como foram publicados, de forma que nenhum tipo de correção gramatical (ou de outra natureza) foi efetuada. Em lugar de transcrevê-los, optamos por inserir impressões de tela.

Figura 1 – Impressão de tela (Medium)



The image is a screenshot of a Medium article. At the top, it shows the Medium logo and navigation buttons for 'Sign in' and 'Get started'. Below this is the author's profile: Rubens Fabricio Anzolin, with a 'Follow' button and a bio that reads 'Escrevo sobre filmes sem estar autorizado.' The article title is 'Tudo Sobre Minha Mãe (Todo Sobre Mi Madre, 1999)—O filme fetichista e feminista de Pedro Almodóvar.' The text discusses the film's themes of loss and suffering, and mentions the character Manuela played by Cecilia Roth. A small image of Cecilia Roth is included in the article text.

About membership

Medium

Sign in Get started

Rubens Fabricio Anzolin Follow

Escrevo sobre filmes sem estar autorizado.  
Dec 25, 2016 · 3 min read



Cecilia Roth no papel de Manuela, esperando um autógrafa com o filho em frente ao teatro.

### Tudo Sobre Minha Mãe (Todo Sobre Mi Madre, 1999)—O filme fetichista e feminista de Pedro Almodóvar.

Transexuais nunca tiveram diálogos tão marcantes.

Tudo Sobre Minha Mãe (Todo Sobre Mi Madre, 1999) começa nos dando a impressão de ser um filme melancólico. A cena de abertura em um hospital, tratando de transplantes de órgãos, nos passa a impressão de que esse é um filme de perda, de sofrimento—algo tipo a trilogia do *Hárritu*, mas mais perto de *Amores Perros* e *21 Gramas*. Entretanto, *Tudo Sobre Minha Mãe*, definitivamente, não é um filme de *Hárritu*. Para os cinéfilos mais treinados, os próprios planos iniciais já entregam cores. Esse é um filme de Almodóvar. Um filme fetichista, feminista, aguçado e tocante. É, praticamente, uma película fatal. E é, inclusive, de fatalidades que se moldam as tramas (ou a trama) de *Tudo Sobre Minha Mãe*.

Manuela (Cecilia Roth, em performance marcante e muita realista) interpreta uma mãe solteira que parte de Madri para Barcelona após ver seu filho aspirante à escritor ser morto em um trágico acidente de carro. É através da chegada de Manuela em Barcelona que o filme se desenrola, como um retorno ao seu passado e uma saída para o seu

futuro. E é, basicamente, a partir daí que Pedro Almodóvar nos delicia com os seus simbolismos, as suas personagens femininas marcantes, os seus diálogos cheios de sublimaridade e ironia.

Manuela volta a se encontrar com sua amiga transexual, a afetíssima Agrado de Antonia San Juan, quem lhe apresenta Rosa (uma melancólica Penélope Cruz em um dos papéis que lhe alçaram à Hollywood e ao estrelato), uma portadora de HIV que acaba de engravidar. E se já existiam mulheres demais nesse enredo, é porque ainda Manuela ainda iria se tornar amiga da atriz de teatro Huma Rojo (uma Marisa Paredes retirada de um filme de Woody Allen), a moça “responsável” pelo acidente de seu filho.

E é exatamente isso que faz com que Tudo Sobre Minha Mãe seja tão interessante: as mulheres que Almodóvar constrói (e desconstrói). Aqui, não há vulgaridade na transexualidade de Agrado, ou no fetichismo de Huma Rojo; elas são requisitadas, poderosas e, principalmente, dotadas de humanidade. As mulheres de Tudo Sobre Minha Mãe se colocam em patamares de igualdade, onde as poderosas atrizes são recebidas cordialmente na casa de enfermeiras para tomar champanhe casualmente.

Mas se Todo Sobre Mi Madre é um filme feminista, também não deixa de ser familiar. Tudo aqui tem a ver com a questão da paternidade (ou melhor, da MATERNIDADE). A relação entre Manuela e Rosa passa a ser de mãe e filha (quando bem que poderia ser de ‘cumadres’), bem como Huma cuida de Nina (sua parceira de atuação) como se fosse a sua mãe, e Manuela (e posteriormente Agrado) cuidam de Huma e de seus compromissos como se a atriz fosse filha delas. O papel da maternidade, no fim, é transvertido em amizade, em companheirismo, em casualidade. As mulheres de Tudo Sobre Minha Mãe, tão diferentes, e tão parecidas ao mesmo tempo, tem cada uma a sua força interior justamente no seu papel de mãe, sendo os seus filhos reais (o Esteban falecido e o Estaban para nascer) apenas metáforas ou caminhos usados por Almodóvar para empoderar estas mulheres, falando de fetichismos, sexualidade, sensualidade e feminilidade.

Se para a geração X, Azul é a Cor Mais Quente, Almodóvar vêm para nos provar que o vermelho diz (e sempre dirá) com muito mais força e intensidade o que é, realmente, ser mãe, ser mulher, ser empoderada e ser sexy. Seja com roupa de freira, uniforme de enfermeira, ou com litros de silicone e um pênis de baixo das pernas. Com isso, Almodóvar nos explica que mães não precisam dar a luz e que pais podem compartilhar seios e pênis em um mesmo corpo. É o diretor espanhol subvertendo a sexualidade, e reivindicando a liberdade sexual muito antes do fervor das discussões políticas e sociais. É Almodóvar dizendo que é, não só sexualmente, como também intelectual e artisticamente, muito à frente de seu tempo.

COTA: 5/5

**Fonte:** Anzolin (2016).

Em crítica publicada no site Medium<sup>13</sup>, uma plataforma online que trata de interesses diversos (tecnologia, cultura, empreendedorismo, criatividade, self, política, mídia, produtividade, design etc.), Rubens Fabricio Anzolin faz uso de diversas estratégias escalares (CARR; LEMPERT, 2016) ao tecer considerações sobre o filme TSMM.

Já no título, o longa-metragem é colocado em uma perspectiva avaliativa: “o filme fetichista e feminista de Pedro Almodóvar”. No subtítulo (“Transexuais nunca tiveram diálogos tão marcantes”), percebe-se um claro exercício escalar, que é o de dimensionar a importância do filme por um motivo específico (a relevância dada aos diálogos proferidos por personagens que performam transexualidade). De fato, em lugar de apagar performances de transexualidade, o cineasta lhes dá destaque, alinhando-se

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://medium.com>. Acesso em: dez. 2017

com uma perspectiva queer: não julga, omite ou desqualifica performances que fogem a parâmetros cis-heteronormativos (GONZALEZ; MOITA LOPES, 2015, 2016). Pelo contrário: parece desafiar regimes de normalidade hegemonicamente impostos, tal como proposto por teóricas(os) queer (BUTLER, 2007; SULLIVAN, 2003; WILCHINS, 2004).

No primeiro parágrafo, Anzolin se dedica a predicar a obra e a mencionar suas primeiras impressões: “filme melancólico”, que trata “de perda, de sofrimento”, posicionamento reforçado por uma escala espaço-temporal que localiza a “cena de abertura em um hospital”. Logo o autor coloca a obra em uma escala de comparação com dois outros filmes<sup>14</sup>: *21 gramas* e *Amores perros*. Este movimento evidencia o quão relacional/referencial o processo de entextualização pode ser (BAUMAN; BRIGGS, 1990), explicitando o modo como textos remetem a outros textos. À continuação, no entanto, Anzolin reavalia a escala comparativa que acabara de projetar: “*Tudo Sobre Minha Mãe*, definitivamente, não é um filme do Iñárritu. Para os cinéfilos mais treinados, os próprios planos iniciais já entregam: cores. Esse é um filme de Almodóvar. Um filme fetichista, feminista...”. Se por um lado ele destaca as cores como diferencial visual, por outro, aponta o fetichismo/feminismo como diferencial temático, reentextualizando parte do título da resenha (“um filme fetichista, feminista”).

É provável que Anzolin evoque o fetichismo e sobretudo o feminismo como um diferencial da cinematografia de Almodóvar pelo protagonismo que o cineasta dá a personagens que performam feminilidade, feminilidade esta que não se enquadra em uma lógica determinístico-biológica. Em TSM, como as personagens transgênero Agrado e Lola parecem demonstrar e as teorizações queer têm indicado, biologia não é destino (BUTLER, 2007; PENNYCOOK, 2007).

O autor, que conclui o primeiro parágrafo afirmando que o filme é moldado por fatalidades, inicia o segundo parágrafo descrevendo a protagonista, bem como a fatalidade que a impulsiona a mudar de cidade. Anzolin o faz re-entextualizando eventos da narrativa fílmica, os quais pontua com trabalho escalar baseado majoritariamente em avaliações (“Cecilia Roth em performance marcante e muito realista”) e qualificações (“personagens femininas marcantes”).

No terceiro parágrafo, o autor apresenta as demais “personagens femininas marcantes”, colocando-as em escalas de qualificação – Agrado (“afetadíssima”), Rosa (“melancólica”) – ou de analogia (“uma Marisa Paredes retirada de um filme de Woody Allen”). Neste parágrafo, também merece destaque que, dentre tais personagens, o autor inclui Agrado, “a amiga transexual” de Manuela. O uso da flexão de gênero no feminino (“amiga”), coerente com uma perspectiva queer, referenda a autodeterminação de gênero da personagem e mostra que o autor não é capturado pelo dispositivo cis-heteronormativo, nem pelo enunciado performativo – é menina, é menino – (BUTLER, 2007), que trata de prescrever as performances

---

<sup>14</sup> Filmes dirigidos por Alejandro González Iñárritu: *Amores Perros* (2000) e *21 gramas* (2003). Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0327944/>. Acesso em: fev. 2018

que cada quem deve desempenhar com base em seus caracteres sexuais exteriores (WILCHINS, 2004) quando nasce.

Já no quarto parágrafo, o exercício escalar levado a cabo combina perspectivizações (“as mulheres que Almodóvar constrói (e desconstrói)”), avaliações (“não há vulgaridade na transexualidade de Agrado, ou no fetichismo de Huma”), qualificações (“elas são requisitadas, poderosas”) e distinções que remetem a expectativas de circulação social (“poderosas atrizes são recebidas na casa de enfermeiras”). No que tange à performance de transexualidade de Agrado, Anzolin, ao enaltecer que essa se desmarca da forma (vulgar) como tais performances são usualmente retratadas, alerta-nos para a importância de que novos discursos circulem, contestando analogias que se cristalizam (transexualidade-vulgaridade) a reboque do efeito performativo de repetições reiteradas (PENNYCOOK, 2007), que acabam por prefigurar certos sujeitos (PINTO, 2013).

O quinto parágrafo começa com um esforço por categorizar o filme: “Mas se *Tudo sobre minha mãe* é um filme feminista, também não deixa de ser familiar”. Sem entrar no mérito de tentar desvendar por que o autor coloca feminismo e família em escalas de oposição, compartilhamos a percepção de que TSMM é um filme familiar, o que não o impede de tensionar as estruturas do que se entende por família nuclear (DE DIEGO, 1992), modelo que se impõe como paradigmático e hegemônico de forma tão avassaladora que parece suplantando outras parentalidades possíveis (GROSSI; UZIEL; MELO, 2007). Logo Anzolin faz referência à paternidade/maternidade: “Tudo aqui tem a ver com a questão da paternidade (MATERNIDADE)”. Talvez use o item lexical ‘paternidade’ em alusão à Lola, que é mãe e pai ao mesmo tempo, ainda que não seja nem uma coisa nem outra em termos canônicos. Também é possível que coloque a palavra ‘maternidade’ justaposta à ‘paternidade’, em letras maiúsculas e entre parênteses, para apontar como a performance de Lola esmaece as fronteiras que as separam, consoante, portanto, com o que pode ser entendido como uma visada queer.

A visada é evidenciada pelo modo como alguns autores, que tomaram o referido filme como objeto de estudo acadêmico, perspectivizam questões que o atravessam, como a maternidade/paternidade de Lola, categorizada como queer por Gutiérrez-Albilla (2012). Este autor sugere que, ao fugir dos padrões que definem o que conta tradicionalmente como performance de maternidade, Lola torna-se um outro tipo de mãe, querendo tanto a maternidade como a paternidade, ao mesmo tempo em que sinaliza que há outras performatividades possíveis, ou seja, que em meio a repetições/padrões instituídos, há espaço para a produção de diferença. Por não se encaixar em projeções monolíticas que, num exercício escalar, forjam uma percepção restrita e amplamente disseminada do que se entende por maternidade, Lola põe em xeque o dispositivo maternal, assim como o dispositivo do gênero e da sexualidade, evidenciando como ambos estão usualmente entrelaçados. Lola desestabiliza de tal forma ambos dispositivos, ao expor o modo como performances de maternidade estão indelevelmente atreladas a uma forma (cis-heteronormativa) de performar o gênero e a sexualidade, que, além de não se deixar capturar por ambos dispositivos, delata a ineficácia da linguagem em criar uma categoria que a abarque.

Ao apresentar performances de paternidade como as de Lola, que distam da autoridade tutelar que a figura paterna goza numa sociedade patriarcal como a nossa, a narrativa fílmica, além de dar visibilidade a parentalidades que frequentemente são invisibilizadas (GROSSI; UZIEL; MELO, 2007), sinaliza o desgaste da família nuclear como eixo organizador da vida social (FIDALGO, 2003). E, em termos efetivos, no que tange a cuidados e responsabilidades, TSMM mostra como mulheres acabam exercendo a dupla função de mãe e pai (SCAVONE, 2001), embaçando as fronteiras que colocam estas categorias em escalas de oposição.

Na sequência, Anzolin chega a falar em empoderamento feminino e projeta a maternidade como algo que faz aflorar uma “força interior” nas personagens do filme: “tem cada uma a sua força interior justamente no seu papel de mãe”. Esse posicionamento se mostra contraditório: ao mesmo tempo em que o autor contempla a maternidade como uma performance que pode ser desempenhada por qualquer um/uma e sugere que esta pode assumir múltiplas formas, a ideia de “força interior” remete a processos essencializadores, percepção reforçada pelas escolhas lexicais do autor, que associa tal força ao desempenho maternal, sugerindo que “[...] a realização de uma mulher passa obrigatoriamente pela maternidade.” (BARBOSA; ROCHA-COUTINHO, 2007, p.163).

É neste parágrafo que Anzolin aborda, de maneira mais detalhada, a questão de interesse central dessa pesquisa: a forma como performances de maternidade são enfocadas no filme e o impacto que produzem em quem versa sobre elas. O que se observa é basicamente uma atividade escalar baseada em categorizar diferentes tipos de vínculos, que envolvem cuidados, como maternais: Manuela assume a maternidade de Rosa, em lugar de executar apenas a performance de amiga ou “cumadre”; Huma se converte na mãe de sua parceira de palco e de cama (ainda que a relação entre elas se mostre pouco ou nada sexualizada), resgatando-a das ruas quando esta se droga; Manuela, num primeiro momento, e Agrado, a posteriori, assumem a maternidade de Huma, providenciando tudo o que ela necessita para que esta se ocupe apenas de brilhar nos palcos. O autor não menciona, entretanto, que Manuela também assume outras maternidades: depois de perder a titularidade de mãe de Esteban com o falecimento deste, a primeira pessoa de quem ela cuida é Agrado, que havia sido vítima de um ato de violência. De qualquer maneira, tal exercício escalar enumerativo ajuda o autor a perspectivizar estas práticas como um todo: “o papel da maternidade, no fim, é transvertido em amizade, em companheirismo, em casualidade”. De fato, as performances enumeradas têm algo em comum: mobilizam práticas de cuidado, que caracterizam o amor maternal tal como hoje o conhecemos (BADINTER, 1991; PINHEIRO, 2014). No entanto, o autor conclui o parágrafo diferenciando a maternidade “transvertida em amizade” da maternidade “real” ao questionar se “os filhos reais (o Esteban falecido e o Esteban para nascer) [são] apenas metáforas ou caminhos usados por Almodóvar para empoderar essas mulheres, falando de fetichismos, sexualidades, sensualidade e feminilidade”.

O autor inicia o último parágrafo traçando mais uma analogia, desta vez entre cores e filmes: “Se para a geração X<sup>15</sup>, Azul é a Cor Mais Quente, Almodóvar vem para nos provar que o vermelho diz (e sempre dirá) com muito mais força e intensidade o que é, realmente, ser mãe, ser empoderada e ser sexy”. Esta analogia cromático-cinematográfica, que parte de uma entextualização (o autor cita um filme francês de temática lésbica – *Azul é a Cor Mais Quente*<sup>16</sup> – e explicita a referência a este colocando as iniciais do título em maiúsculas), constitui-se como um exercício escalar em si mesmo. Esta, no entanto, não é a única escala que Anzolin mobiliza. Ao opor o vermelho ao azul, ele faz uso de escalas de contraposição. Enquanto os sentidos usualmente mobilizados pelo vermelho apontam para dor, paixão e intensidade, o azul remeteria à placidez e à tranquilidade. O vermelho é pulsante como o sangue, o azul é horizontalmente estático como o céu e o mar. Em TSM, o vermelho dá cor à maternidade e estampa a dor da perda de um filho. Em *Azul é a cor mais quente*, a cor em questão, além de colorear o cabelo de uma adolescente, remete à doçura de um primeiro amor. Em outro exercício escalar, o autor vincula o azul à geração X. Tal movimento pressupõe um salto espaço-temporal que, não apenas localiza as protagonistas – e o público – de *Azul é a cor mais quente* (2013) em uma determinada geração, como também sugere que o filme, apesar de abordar performances de sexualidade não heteronormativas, é menos intenso e forte que TSM. Uma das interpretações possíveis que tal escala de intensidade projeta é a de insinuar o quão atual, embora tenha sido realizado muitos anos antes (1999), TSM seria por abordar, com mais “força e intensidade”, temas que igualmente desafiam parâmetros heteronormativos.

Certos processos escalares (analogias, comparações, distinções) – e as dicotomias que deles advêm (azul/vermelho, mais/menos intenso) – parecem apontar para processos estruturantes mais amplos, como os que dão sustentação à construção binária do gênero e da sexualidade, conforme as teorias queer delatam (BUTLER, 2007; WILCHINS, 2004). Por sua capilaridade, a doxa (cis-heteronormativa, neste caso), tal como sinaliza Derrida (1973), acaba espreado-se e afetando outras performances, como as de maternidade.

Por fim, Anzolin evoca, através de roupas que indexam determinadas profissões (hábito de freira, uniforme de enfermeira) e de procedimentos estético-cirúrgicos (implantes de silicone) em coexistência com signos que não indexam feminilidade (um pênis entre as pernas), os diferentes tipos de maternidade que o filme aborda, sendo este último ponto uma clara alusão a performances de transmaternidade. O autor, com esse movimento, não corrobora discursos orientadores que se fundam no determinismo biológico (BUTLER, 2007) nem no instinto materno (BADINTER, 1991). Termina sua resenha alinhavando a ousadia que Almodóvar faz valer (“é o diretor espanhol subvertendo a sexualidade, e reivindicando a liberdade sexual muito antes do fervor

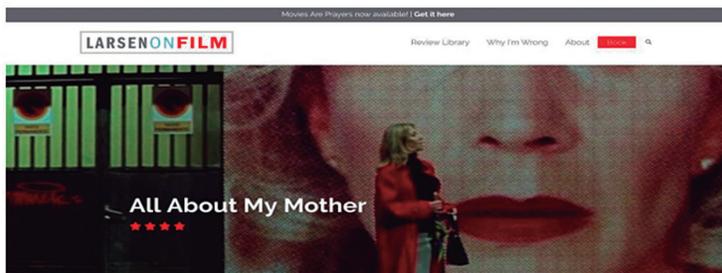
---

<sup>15</sup> ‘Geração X’, expressão cunhada pelo fotógrafo Robert Capa nos anos 50, alude à geração nascida depois da Segunda Guerra Mundial. No entanto, como salienta Ulrich (2003), não há consenso sobre o seu uso (às vezes irônico) e o período exato ao que remete (mais comumente, abrange as pessoas que nasceram entre o final dos anos 50 e o início dos anos 80).

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2278871/>. Acesso em: fev. 2018

das discussões políticas e sociais”) com uma avaliação final sobre o filme, sobre a forma como Almodóvar aborda o tema da maternidade e da sexualidade através de uma projeção espaço-temporal que predica o cineasta como um artista que está “muito à frente do seu tempo”.

Figura 2 – Impressão de tela (Larsen on Film)<sup>17</sup>



Josh Larsen

*All About My Mother* is about many mothers, starting with the one whom it is dedicated to: Pedro Almodovar's own.

From there the movie expands to firstly include Manuela (Cecilia Roth), a nurse who lives with her 18-year-old son Esteban (Eloy Azorin), an aspiring writer. Esteban pesters Manuela for information about his father, whom he has never met. Manuela refuses to answer, partly because that father is now essentially his other mother, living as Lola, a transgender woman. Manuela's decision to quit her job and reconnect with Lola (Toni Cantó) brings her into contact with a variety of other actual mothers and mother figures, including a transgender prostitute (Antonia San Juan), a troubled stage actress (Marisa Paredes) and a pregnant nun (a young Penelope Cruz).

As promiscuous as ever, Almodovar isn't content to merely ruminate on the theme of motherhood. And so *All About My Mother* is also — and perhaps mostly — about the ability of melodrama to speak to, and rise from, our mundane lives. Melodrama not only defines *All About My Mother*; it also feeds it. At the movie's start, Manuela and Esteban watch *All About Eve* together on television. Later, they attend a local production of *A Streetcar Named Desire* starring Huma Rojo, the aforementioned actress. (The movie's definitive shot is one of Manuela standing before a giant advertisement featuring Huma's face.) Soon after seeing the play, Manuela's life is dramatically turned upside down, sending her on a healing journey in which she, ironically, becomes the healer.

### Melodrama not only defines the film; it also feeds it.

One of the delightful pleasures of *All About My Mother* is the way these chaotic characters fall so easily into each other's upended lives, so that those in need of care become indistinguishable from the caregivers. Rosa, the nun, tries to find Manuela a job, only to have Manuela become her unofficial doula. Huma grants Manuela a favor, only to be greatly comforted by her presence. Almodovar's trademark empathy is in full flower here, as *All About My Mother* suggests that the best way to care for someone is simply to be there.

Visually, the film is delicious, thanks to the way Almodovar heightens the emotional element of each scene. Even an overhead shot of cars circling the prostitutes in a forsaken field has the elegance of a ballet. He also favors interiors with wild wallpaper, bright colors and busy floor patterns; save for the hospital visits, there's hardly a boring room in the movie.

All of this helps blur the line between the aesthetics of melodrama and the realities of everyday life. *All About My Mother*, like so many Almodovar films, bridges the gap between great actresses of the past who expressed big feelings; his own characters, who admire and emulate them; and those of us sitting in the audience. It's not so much that we see our own lives as little movies, but that Almodovar's movies make small lives — all lives — matter.

Fonte: All... (2017).

O segundo excerto é uma crítica publicada no site *Larsen on Film*, assinada por Josh Larsen, que inicia seu texto com um exercício escalar de generalização: “*Tudo*

<sup>17</sup> No anexo, consta a tradução integral do texto para o português.

*Sobre Minha Mãe é sobre muitas mães*”. Logo passa a uma escala mais específica: ao entextualizar parte da dedicatória do filme, destaca uma dentre estas “muitas mães”: a de Almodóvar, a quem o filme é dedicado. Este movimento aponta, ademais, para outro exercício escalar: a conexão entre a realidade fílmica (a qual pertencem as mães da narrativa) e a extra-fílmica, da qual a mãe de Almodóvar é partícipe. Na sequência, Larsen detém-se a elaborar uma breve sinopse para o filme, que privilegia a relação entre Manuela e seu filho Esteban, sobretudo o questionamento do menino sobre o paradeiro paterno. Na percepção do autor, Manuela se recusa a responder às perguntas do filho porque o pai seria o que Larsen categoriza como “essencialmente sua outra mãe, que adotou o nome de Lola e é uma mulher transgênero”. Percebe-se aí a dificuldade de se nomear performances de maternidade, bem como de gênero e sexualidade, que fogem dos regimes de visibilidade e dizibilidade estabelecidos (DELEUZE, 1990), de matrizes de inteligibilidade cis-heteronormativas (BUTLER, 2007). Larsen se refere à Lola como a “outra mãe” de Esteban, descrevendo-a nos termos do que ela não é (WILCHINS, 2004): apesar de não haver empecilhos para que Lola desempenhe performances de maternidade (qualquer um/uma poderia desempenhá-las), ela não se enquadraria no “[...] modelo de maternidade preponderante nas sociedades ocidentais contemporâneas.” (SCAVONE, 2001, p.48).

Dando continuidade à sinopse, Larsen relata a decisão de Manuela de ir em busca de Lola, o que a coloca em contato com o que ele categoriza primeiro como um todo (“uma variedade de outras mães atuais e figuras maternas”) e depois de forma específica: “uma prostituta transgênero (Antonia San Juan), uma atriz de palco problemática (Marisa Paredes) e uma freira grávida (uma jovem Penélope Cruz)”. Tal como na abertura de seu texto, o autor, ao construir sua narrativa, novamente recorre ao exercício escalar de ir do geral ao específico. Talvez o faça para sugerir um percurso metonímico: primeiramente vislumbra um ‘todo’, posteriormente as partes que o compõem e dão significado a este todo. Isto lhe permite avaliar como cada performance, em separado, afeta o conjunto, ou seja, o que se entende por maternidade. Operar em meio ao fluxo generalizações-especificidades também colabora para que comparações, avaliações e categorizações sejam elaboradas. Fato é que todas as personagens especificadas por Larsen desempenham performances maternas muito distantes do ideário estanque promulgado pela chamada família nuclear (SCAVONE, 2001), que começaria a ser desenhado na Modernidade, graças à guinada discursiva ensejada por Rousseau e alguns de seus contemporâneos (BADINTER, 1991). Talvez por isso o autor recorra a uma escala espaço-temporal para destacar que as personagens em questão são mães ‘atuais’, reconhecendo que, ainda que as performances de maternidade hegemônica se imponham de forma avassaladora, estas podem ser ressignificadas, ‘atualizadas’. Em outras palavras: em meio à repetição (performativo), há brechas para atualizações, novas reconfigurações (performatividade). Performances de maternidade, bem como quaisquer outras, quando entextualizadas, podem incorrer em repetições ou alterações (MOITA LOPES; FABRÍCIO; GUIMARÃES, 2019). Podem fazer emergir, como TSMM parece sinalizar, outras performatividades possíveis.

O terceiro parágrafo tem início com um exercício escalar que qualifica (“promíscuo”) e dimensiona temporalmente (“como sempre”) o cineasta, sem apresentar qualquer embasamento que sustente esta projeção. Depois, Larsen adentra o tema que norteará sua crítica daí em diante: a forma como o filme se relaciona com o gênero melodramático. Na percepção do autor, “*Tudo sobre minha mãe* também trata – principalmente, talvez – da capacidade do melodrama de falar sobre nossas vidas mundanas e delas emergir”. Em uma sucessão de exercícios escalares, forja uma percepção sobre o filme, ressaltando que o melodrama se retroalimenta de “nossas vidas mundanas”, afinal delas emerge e sobre elas versa. À continuação, Larsen avalia que o filme não apenas se enquadra no gênero melodramático, como também se alimenta deste. Perspectiviza, assim, a realidade fílmica e a extra-fílmica, sugerindo que uma se retroalimenta da outra. Logo cita duas das entextualizações, uma fílmica e outra dramatúrgica, ambas de forte componente melodramático, que pontuam TSM. A primeira é o filme *A malvada*<sup>18</sup>, que Manuela e o filho assistem na TV. O título original da obra (*All about Eve*), que em tradução literal seria *Tudo sobre Eva*, serve de inspiração para Almodóvar batizar seu próprio filme. TSM e *A malvada*, no entanto, têm algo mais em comum: ambos tratam da capacidade para atuar de certas mulheres. Já a segunda entextualização envolve uma situação que mudaria radicalmente a vida de Manuela: depois de assistir à peça *Um bonde chamado desejo*<sup>19</sup>, o filho de Manuela morreria atropelado ao tentar conseguir um autógrafo de Huma, atriz que interpreta a protagonista Blanche Dubois. Estas entextualizações mostram como textos, em movimento semiótico-escalar (MOITA LOPES; FABRÍCIO; GUIMARÃES, 2019), ao circularem, podem estabelecer analogias e forjar percepções que expandem as possibilidades interpretativas que uma obra projeta. Também podem chegar a, performaticamente, produzir efeitos/afetações nos públicos que forma (BRIGGS, 2005), tendo, portanto, potencial para incidir sobre práticas cotidianas, para desnaturalizar o que parece inato, seja o gênero e a sexualidade, seja uma concepção engessada de maternidade.

Centremo-nos agora na obra teatral de Tennessee Williams (*Um bonde chamado desejo*), evocada diversas vezes em TSM. Esta reverbera tanto visual como linguisticamente no filme. A foto que ilustra esta crítica, por exemplo, mostra Manuela diante do cartaz da peça, no que poderia ser classificado como uma ‘entextualização imagética’. Soma-se a isso o fato de frases da personagem Blanche DuBois (como “sempre confiei na bondade de desconhecidos”) serem enunciadas não só no palco, mas também fora dele, por Huma, a atriz que a interpreta em TSM. As entextualizações apontariam para a forma como vida e arte estão imbricadas (“capacidade do melodrama de falar sobre nossas vidas mundanas e delas emergir”) e para um exercício escalar metalinguístico: Almodóvar se “alimenta” de outros melodramas para edificar o seu, conforme sinaliza Larsen. Nós, entretanto, vamos um pouco além: entendemos que o

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0042192/>. Acesso em: fev. 2018

<sup>19</sup> Obra teatral escrita por Tennessee Williams em 1947, que lhe rendeu o prêmio Pulitzer. Estreou na Broadway no mesmo ano sob a direção de Elia Kazan, que também se encarregaria de sua primeira adaptação cinematográfica. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0044081/>. Acesso em: fev. 2018

cineasta se vale do melodrama para reinventá-lo. TSM, por mais que tenha muitos dos elementos que, de acordo com Singer (2001), caracterizam este gênero (dramas familiares, situações extremas, perdas, reviravoltas no enredo), subverte as expectativas não só do gênero melodramático, como também as do gênero e da sexualidade ao narrar o drama de uma mulher que, depois de perder o filho, vai em busca do pai deste, que “adotou o nome de Lola e é uma mulher transgênero”. Sem que seja necessário adentrar mais na narrativa fílmica, esta sinopse, que parcialmente entextualizamos da crítica de Larsen, já nos dá mostras de como o filme promove rupturas, desestabiliza performances de maternidade/paternidade hegemonicamente constituídas, as quais usualmente não são contempladas em melodramas. Pelo menos não nestes termos. TSM logra, desse modo, trazer para a escala do visível, performances que, na maioria das vezes são apagadas (GONZALEZ; MOITA LOPES, 2015, 2016).

O quarto parágrafo trata das relações que se estabelecem entre as personagens. Segundo Larsen as perspectiviza, essas se baseiam em cuidados, mobilizando, portanto, sentidos maternais (PINHEIRO, 2014). Em um exercício escalar comparativo, o autor projeta como indistintas as performances de cuidadores e as de receptores de cuidado. Logo avalia, sem embasar seu posicionamento, que o diferencial de Almodóvar é a empatia e que TSM sugere que “a melhor forma de cuidar de alguém é simplesmente estando presente”. No quinto parágrafo, Larsen, ao entextualizar cenas (a dos carros circulando ao redor das prostitutas) e cenários do filme (o hospital, ambientes decorados com papel de parede), destaca os aspectos imagéticos do filme, que combinaria um visual qualificado como “deslumbrante”, com aspectos emocionais. No sexto, em um exercício semiótico-escalar, conclui que tudo isso “borra a fronteira entre a estética do melodrama e as realidades da vida cotidiana”. Logo ressalta a forma como “grandes atrizes” e suas performances, bem como a relação que estabelecem com a audiência, produzem afetações mútuas. Conclui sua resenha comparando filmes e a experiência do vivido (“não se trata apenas de ver nossas próprias vidas como pequenos filmes”), para logo qualificar os filmes de Almodóvar como um todo, produzindo assim um salto escalar, já que antes avaliava apenas TSM: “os filmes de Almodóvar fazem com que pequenas vidas – todas as vidas – importem”.

## **Considerações finais**

O filme TSM, como apontam questões levantadas na análise, provoca significativas fissuras no dispositivo da maternidade, colaborando para desmantelá-lo. Tais fissuras são levadas a efeito quando o filme dissocia performances de maternidade de laços consanguíneos: não haveria como estabelecer uma convergência intrínseca entre o sujeito socialmente designado como mulher e performances de maternidade (SCAVONE, 2001). Mais do que uma questão fisiológica, gestativa, sanguínea ou sexual, TSM insinua que as performances de maternidade se baseiam na capacidade de atuação das pessoas que as desempenham. Maternidade, para Almodóvar, é performance. O cineasta

parece indicar que qualquer pessoa, independente do modo como foi socialmente designada<sup>20</sup>, se for capaz de repetir um conjunto de práticas que evocam sentidos sedimentados acerca do que é ser mãe, mobilizando, portanto, efeitos performativos, logra ‘tornar-se mãe’<sup>21</sup>.

Por enfatizar a natureza performativa da vida social, TSMM dialoga com as teorias queer. O filme pode ser entendido como um exercício criativo-reflexivo que leva a efeito muitas das teorizações inauguradas com *Problemas de gênero*, livro emblemático de Butler (2007) lançado na mesma década que TSMM e que até hoje provoca intensas desestabilizações (vide a forma como a autora – uma das filósofas mais importantes de nossos tempos - foi atacada em sua última visita ao Brasil<sup>22</sup>). Da mesma forma que as teorizações de Butler, o filme abala visões essencializadas e cristalizadas acerca do gênero e da sexualidade, colaborando, assim, para problematizar a maternidade. Tal problematização ganha materialidade performativa na esfera pública contemporânea (no Brasil e, de fato, em outras partes do mundo) em debates sobre maternidade e não maternidade, novas formas de performar maternidade, concepção e contracepção, parentalidades alternativas etc., indo ao encontro da demanda foucaultiana de que o importante “não é descobrir o que somos” (FOUCAULT, 1982, p.785), mas “imaginar e construir o que podemos ser” (FOUCAULT, 1982, p.785).

Isto talvez justifique o fato de TSMM produzir tamanho grau de reflexividade até os dias presentes, possibilitando sua recontextualização em resenhas como as que foram submetidas à análise. Nela destacamos, por meio de entextualizações e projeções escalares, como os autores dos textos analisados, ao refletirem sobre o filme, perspectivizam, dentre outros temas, convenções socioculturais hegemonicamente instituídas/mantidas acerca da maternidade, ratificando, na maioria das vezes<sup>23</sup>, as rupturas que a narrativa fílmica enseja. Estas colocam em xeque a família nuclear, base de sustentação de um regime cis-heteronormativo e capitalista (DE DIEGO, 1992; CHAZAN, 2007), que institui a maternidade, entre outros dispositivos, como instrumento de controle social.

Tão rígidas como as convenções hegemonicamente instituídas/mantidas acerca da maternidade, do gênero e da sexualidade, são as convenções que caracterizam o

---

<sup>20</sup> Isto é explicitado na dedicatória que encerra o filme: “Para Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... Para todas as atrizes que interpretaram atrizes, para todas as mulheres que atuam, para os homens que atuam e se convertem em mulheres, para todas as pessoas que querem ser mães, para a minha mãe.”

<sup>21</sup> Julgamos importante destacar que esta afirmação não deve ser compreendida sob uma perspectiva voluntarista. Tornar-se mulher é um processo balizado por uma série de constrangimentos sociais que definem o sujeito socialmente designado como mulher; não é produto, portanto, de um querer momentâneo, de uma vontade que possa ser instantaneamente satisfeita. Olhar para a definição de gênero de Butler (2007, p.98) nos ajuda a percebê-lo: “[...] gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.”

<sup>22</sup> Gobbi (2017).

<sup>23</sup> Por mais que busque desconstruir o dispositivo da maternidade, em alguns momentos, Anzolin se deixa capturar: no quinto parágrafo de sua resenha afirma que a “força interior” da mulher está associada ao seu papel de mãe. Monolíticos (TSING, 2015) como este, projetados de forma delimitada e precisa, sinalizam que até as práticas – e discursos – mais subversivas/os são atravessados por normatividades (MOTSCHENBACHER, 2011).

melodrama como gênero narrativo. Tal como o famoso diagrama de Sausurre (2012), o melodrama pressupõe uma comunicação direta e clara, sem ruídos e atravessamentos de sentidos. Por esta, dentre outras razões, Singer (2001) projeta o melodrama como um reflexo da Modernidade: o viés manifesto que permeia as situações narrativas e as atuações dos personagens em tal gênero literário e cinematográfico, calca-se na desambiguação. No entanto, este gênero, assim como a linguagem, parece estar sujeito a ressignificações performativas contínuas e a ambiguidades, tal como Almodóvar parece demonstrar e nossa análise aponta. Gêneros, sejam narrativos ou sexualmente performados, não são puros: mostram-se cada vez mais fluidos, em sintonia com o mundo de fluxos e de hibridades em que vivemos (MOITA LOPES, 2015).

Em um exercício escalar comparativo, destacamos que, da mesma forma que a personagem Agrado constrói-se corpóreo-discursivamente, enumerando as intervenções cirúrgicas e os enxertos de silicone que realizou, em uma performance que enseja significados performativos específicos, o filme pode ser interpretado como um convite reflexivo sobre a relevância de pensar alternativas não apenas sobre o que se entende por maternidade, gênero e sexualidade, mas também sobre como podemos reinventar-nos, remodelar a vida social, aventando outras formas de se estar no mundo, projetando outras performatividades possíveis. Filmes como TSMM, ao fazerem circular contra-discursos (BAMBERG; ANDREWS, 2004), performatizam efeitos semânticos alternativos sobre a vida social.

## Agradecimentos

Sou grata à Capes pela bolsa PNPd/2013, que possibilitou esse estudo, realizado durante o período de estágio pós-doutoral no Programa Interdisciplinar de Linguística Aplicada da UFRJ, sob a supervisão do Prof. Dr. Luiz Paulo da Moita Lopes.

Agradeço ao CNPq pela Bolsa de Produtividade que propiciou esta pesquisa (CNPq 302935/2017-7).

GONZALEZ, C.; LOPES, L. The motherhood dispositif in ‘All about my mother’: entextualizations and scalar processes. *Alfa*, São Paulo, v.64, 2020.

- *ABSTRACT: In this article, we understand motherhood as a dispositif that shapes social life and gives support to the nuclear family, but that is subject to mutations and reappropriations. Our purpose is to think about the extent to which the film All about my mother, by denaturalizing maternity performances, as well as those of gender and sexuality, stimulates reflexivity on this subject and leads to possible resignifications. We have selected two moments of the textual trajectory (BLOMMAERT, 2005) the film has been following since 1999 and submitted them to the analysis of the entextualization (SILVERSTEIN; URBAN, 1996; BAUMAN; BRIGGS, 1990) and scalar processes (BLOMMAERT, 2010; CARR; LEMPERT, 2016) mobilized in order*

*to gauge such reflexivity. We have observed that a large part of the queer destabilizations that the film narrative promotes inspire positions in new entextualizations that, in most cases, ratify such destabilizations and manage to expand the concept of motherhood beyond biological and instinctive associations, which prevail in common sense (SCAVONE, 2001; FIDALGO, 2003; PINHEIRO, 2014).*

- **KEYWORDS:** *Almodóvar. Maternity performances. Dispositif. Scalar processes. Entextualization.*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALL about my mother. **Larsen on film**. [S.l.]: Cultivate, 2017. Disponível em: <http://www.larsenonfilm.com/all-about-my-mother>. Acesso em: fev. 2018.

ANZOLIN, R. F. Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre, 1999): o filme fetichista e feminista de Pedro Almodóvar. **Medium**, dez. 2016. Disponível em: [https://medium.com/@rubensfa\\_/tudo-sobre-minha-mãe-todo-sobre-mi-madre-1999-o-filme-fetichista-e-feminista-de-pedro-almod-e42addc130ab](https://medium.com/@rubensfa_/tudo-sobre-minha-mãe-todo-sobre-mi-madre-1999-o-filme-fetichista-e-feminista-de-pedro-almod-e42addc130ab). Acesso em: dez. 2017

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BADINTER, E. **¿Existe el instinto maternal?** historia del amor maternal: siglos XVII al XX. Traducción: Marta Vasallo. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

BAMBERG, M.; ANDREWS, M. **Considering conter-narratives: narrating, resisting, making sense**. Amsterdam: John Benjamins, 2004.

BARBOSA, P. Z.; ROCHA-COUTINHO, M. L. Maternidade: novas possibilidades, antigas visões. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v.19, n.1, p.163-185, 2007.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto, v.19, p.59-88, 1990.

BLOMMAERT, J. **The sociolinguistics of Globalization**. Cambridge: CUP, 2010.

BLOMMAERT, J. **Discourse**. Cambridge: CUP, 2005.

BRIGGS, C. Communicability, racial discourse, and disease. **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto, v.34, p.269–291, 2005.

BUTLER, J. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Traducción: María Antonia Muñoz. Barcelona: Editorial Paidós, 2007.

- CARR, E. S.; LEMPERT, M. **Scale**: discourse and dimensions of social life. Oakland: University of California Press, 2016.
- CHAZAN, L. K. **Meio quilo de gente**: um estudo antropológico sobre ultrassom obstétrico. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2007.
- DE DIEGO, E. **El andrógino sexuado**: eternos ideales, nuevas estrategias de género. Visor: Madrid, 1992.
- DELEUZE, G. ¿Qué es un dispositivo? *In*: DELEUZE, G. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p.155-163.
- DERRIDA, J. **Points... interviews, 1974-1994**. Tradução: Peggy Kamuf *et al.* California: Stanford University Press, 1995.
- DERRIDA, J. Signature event context. *In*: DERRIDA, J. **Limited inc**. Evanston: Northwestern University Press, 1988. p.1-23.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FIDALGO L. **(Re)construir a maternidade numa perspectiva discursiva**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- FOUCAULT, M. **Segurança, território e população**: curso dado no Collège de France (1977- 1978). Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fonte, 2008b.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FOUCAULT, M. The subject and power. **Critical Inquiry**, Chicago, v.8, n.4, p.777-795, 1982.
- GOBBI, N. Escritora Judith Butler sofre agressão no aeroporto de Congonhas. **O Globo**, 10 nov. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritora-judith-butler-sofre-agressao-no-aeroporto-de-congonhas-22054565>. Acesso em: maio 2019.
- GONZALEZ, C.; MOITA LOPES, L. P. Posicionamentos interacionais mobilizados por ‘Tudo sobre minha mãe’ na rede social Filmow. **DELTA**, São Paulo, v.31, n.2, p.473-503, 2015.
- GONZALEZ, C.; MOITA LOPES, L. P. Performance narrativa multimodal de agrado em Tudo sobre minha mãe: desarticulando a autenticidade de gênero. **RBLA**, Belo Horizonte, v.16, n.4, p.679-708, 2016.
- GROSSI, M.; UZIEL, A. P.; MELO, L. **Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GUTIÉRREZ-ALBILLA, J. D. Becoming a queer (M)other in/and/through film: transsexuality, trans-subjectivity, and maternal relationality in Almodóvar's *Todo sobre mi madre*. In: LABANYI, J.; PAVLOVIC, T. (ed.). **A companion to Spanish Cinema**. Athens: Blackwell Publishing, 2012. p.563-580.

HALL, K. "It's a hijra!": queer linguistics revisited. **Discourse & society**, London, v.24, n.5, p.634-642, 2013.

KULICK, D. No. **Language & Communication**, n.23, n.2, p.139–151, 2003.

MAHER, J.; SAUGERES, L. To be or not to be a mother: women negotiating cultural representations of mothering. **Journal of Sociology**, London, v.43, n.5, p.1-21, 2007.

MOITA LOPES, L. P. **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2016.

MOITA LOPES, L. P. A performance narrativa do jogador Ronaldo como fenômeno sexual em um jornal carioca: multimodalidade, posicionamento e iconicidade. **Revista da Anpoll**, São Paulo, v.2, n.27, p.128-157, 2009.

MOITALOPES, L. P. **Global portuguese: linguistic ideologies in late modernity**. New York: Routledge, 2015.

MOITA LOPES, L. P.; FABRÍCIO, B. F. Does the picture below show a heterosexual couple or not?: reflexivity, entextualization, scales and intersectionalities in a gay man's blog. **Gender and Language**, Sheffield, v.12, p.459-478, 2018.

MOITA LOPES, L. P.; FABRÍCIO, B. F.; GUIMARÃES, T. F. Scaling queer performativities of genders in sexualities in the periphery of Rio de Janeiro in digital and face-to-face semiotic encounters. In: KROON, S.; SWANENBERG, J. (ed.). **Language and culture on the margins**. New York: Routledge, 2019. p.127-144.

MOTSCHENBACHER, H. Taking queer linguistics further: sociolinguistics and critical heteronormativity research. **International Journal of the Sociology of Language**, Berlin, n.212, p.149-179, 2011.

PENNYCOOK, A. **Global Englishes and Transcultural Flows**. New York: Routledge, 2007.

PINHEIRO, L. G. **(Re)construindo performances discursivas de maternidade e não-maternidade em espaços virtuais**. 2014. 225f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PINTO, J. P. Prefigurações identitárias e hierarquias linguísticas na invenção do português. In: MOITA LOPES, L. P. (org.). **Português no século XXI: ideologias linguísticas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p.120-143.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2012.

SCAVONE, L. Maternidade: transformações na família e nas relações de gênero. **Interface: Comunicação, Saúde e Educação**, Botucatu, v.5, n.8, p.47-60, 2001.

SILVERSTEIN, M. Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life **Language & Communication**, Oxford, v.23, p.193-229, 2003.

SILVERSTEIN, M.; URBAN, G. **Natural histories of discourse**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

SINGER, B. **Melodrama and modernity**: early sensational cinema and its contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

SULLIVAN, N. **A critical introduction to queer theory**. New York: NYUP Press, 2003.

TSING, A. **The mushroom at the end of the world**: on the possibility of life in the Capitalist ruins. Princeton: Princeton University Press, 2015.

ULRICH, J. M. Introduction: a (sub)cultural genealogy. *In*: HARRIS, A. L.; ULRICH, J. M. **GenXegesis**: essays on alternative youth. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. p.3-37.

WILCHINS, R. **Queer theory, gender theory**. Los Angeles: Alysson Books, 2004.

## FILMES

21 GRAMAS. Direção: Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos: This Is That Productions: Y Productions: Mediana Productions Filmgesellschaft, 2003. 1 DVD (124 min), color.

A MALVADA. Direção e roteiro: Joseph L. Mankiewicz. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1950. 1 DVD (138 min), PB.

AMORES perros. Direção: Alejandro González Iñárritu. México: Altavista Films: Zeta Film, 2000. 1 DVD (154 min), color.

AZUL é a cor mais quente. Direção: Abdellatif Kechiche. França; Bélgica; Espanha: Quat'sous Films: Wild Bunch, 2013. 1 DVD (180 min), color.

UM BONDE chamado desejo. Direção: Elia Kazan. Estados Unidos: Charles K. Feldman Group: Warner Bros., 1951. 1 DVD (122 min), PB.

TUDO sobre minha mãe. Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha; França: El Deseo, 1999. 1 DVD (101 min), color.

## ANEXO

Tradução do excerto 2:

*Tudo sobre minha mãe* é sobre muitas mães, a começar por aquela a quem se dedica: a mãe do próprio Pedro Almodóvar.

Partindo dessa premissa, o filme se expande para incluir primeiramente Manuela (Cecilia Roth), uma enfermeira que mora com seu filho de 18 anos, Esteban (Eloy Azorin), um aspirante a escritor. Esteban azucrina Manuela por informações sobre seu pai, a quem ele nunca conheceu. Manuela se recusa a responder, em parte porque esse pai é agora essencialmente sua outra mãe, que adotou o nome de Lola e é uma mulher transgênero. A decisão de Manuela de abandonar seu trabalho e se reconectar com Lola (Toni Canto) faz com que ela entre em contato com uma variedade de outras mães reais e figuras maternas, incluindo uma prostituta transgênero (Antonia San Juan), uma atriz de teatro problemática (Marisa Paredes) e uma freira grávida (Penélope Cruz jovem).

Promiscuo como sempre, Almodóvar não se contenta apenas em ruminar sobre o tema da maternidade. *Tudo sobre Minha Mãe* também trata – principalmente, talvez – da capacidade do melodrama de falar sobre nossas vidas mundanas e delas emergir. O melodrama não só define *Tudo sobre Minha Mãe*; também o alimenta. No início do filme, Manuela e Esteban vêem *A Malvada* juntos na televisão. Mais tarde, eles assistem a uma montagem local de *Um Bonde Chamado Desejo*, estrelada por Huma Rojo, a atriz mencionada. (O melhor plano do filme é um em que Manuela está de pé diante de um anúncio gigante com o rosto de Huma). Logo depois de ver a peça, a vida de Manuela é dramaticamente virada de cabeça para baixo, enviando-a para uma jornada de cura na qual ela, ironicamente, se torna a curandeira.

O melodrama não apenas define o filme; também o alimenta.

Um dos prazeres deliciosos de *Tudo sobre Minha Mãe* é a maneira como esses personagens caóticos entram tão facilmente nas reviradas vidas uns dos outros, de modo que aqueles que precisam de cuidados se tornam indistinguíveis dos cuidadores. Rosa, a freira, tenta encontrar um trabalho para Manuela, apenas para que Manuela se torne sua doula<sup>24</sup> não oficial. Huma lhe faz um favor a Manuela, apenas para ser confortada por sua presença. A empatia, marca registrada de Almodovar, mostra-se

---

<sup>24</sup> Esta palavra, que vem do grego e significa “mulher que serve”, faz referência às mulheres que dão suporte físico e emocional a outras mulheres antes, durante e após o parto. Para maiores informações: Disponível em <https://www.dicio.com.br/doula/> Acesso em fev. 2018

plena aqui, enquanto *Tudo sobre Minha Mãe* sugere que a melhor maneira de cuidar de alguém é simplesmente estando lá.

Visualmente, o filme é delicioso, graças ao modo como Almodóvar ressalta o elemento emocional de cada cena. Até um enquadramento aéreo que mostra carros circulando ao redor de prostitutas em um descampado tem a elegância de um ballet. Ele também favorece interiores com papel de parede selvagem, cores brilhantes e padrões de piso aberrantes; à exceção das visitas ao hospital, dificilmente há uma sala entediante no filme.

Tudo isso ajuda a embaçar a linha entre a estética do melodrama e as realidades da vida cotidiana. *Tudo sobre Minha Mãe*, como tantos filmes de Almodóvar, preenche a lacuna entre as grandes atrizes do passado que expressaram grandes sentimentos; seus próprios personagens, que as admiram e imitam; e aqueles que como nós fazem parte da audiência. Não é tanto por ver nossas próprias vidas como pequenos filmes, mas pelos filmes de Almodóvar tornarem pequenas vidas – todas as vidas – importantes.

Recebido em 22 de abril de 2018

Aprovado em 23 de março de 2019