



ORG. MARIA CRISTINA TONETTO

O OLHAR
FEMININO
NO
CINEMA



O OLHAR

FEMININO
NO

CINEMA

O OLHAR FEMININO NO CINEMA

Org. Maria Cristina Tonetto

**Centro Universitário Franciscano
Santa Maria, RS - 2011**

Coordenação editorial

Salette Marchi

Capa

Carolina Lopes Pinto

Produção gráfica

Fabricio Spanevello Pergher

Gustavo de Souza Carvalho

Revisão

Mariane Lazzari Flores

O42 O Olhar Feminino No Cinema / organizadora Maria Cristina Tonetto. - Santa Maria, RS : Centro Universitário Franciscano, 2011.
253 p. ; 15 x 21 cm

ISBN 97-85-7909-027-1

I. Cinema I. Tonetto, Maria Cristina

CDU 791.44

Elaborada pela bibliotecária Paula Schoenfeldt Patta CRB10/1728

*“Os espelhos são usados para ver o rosto;
a arte para ver a alma.”*

George Bernard Shaw

Prefácio

Vitor Biasoli¹

No final dos anos 70, o poeta Afonso Romano de Sant'Anna indagava: *Pode a mulher ser soldado / (...) / ou deve ser domada prisioneira, o avesso / do sol, a lua de carne branca, nua e crua / de que falam os maus poetas nas canções banais?*²

O questionamento vinha na onda do feminismo que se consolidara na cultura e sociedade brasileiras, naquela mesma década. A revisão dos papéis tradicionais do homem e da mulher, da função da família e também do lugar do erotismo. Perguntas e provocações feitas em forma de poema que podem servir como abertura para este conjunto de artigos que investigam a representação do feminino no cinema.

O cinema, como todos os demais produtos culturais de nossa sociedade de matriz patriarcal, tiveram e têm a marca dos homens, da visão masculina do mundo – tão evidenciado nos artigos que seguem e objeto de apuradas análises, psicanalíticas inclusive. Esse cinema, no entanto, foi aos poucos mudando e renovando as formas de focar a figura feminina, em grande parte devido ao movimento que as mulheres realizaram ao longo do século XX.

Os artigos, preferencialmente, tratam de filmes dos últimos vinte anos, quando as lutas femininas se tornaram vitórias efetivas. Mas temos também uma reflexão sobre *Gilda* (1946), onde Rita Hayworth interpreta a figura da mulher fatal, aquela que desafia

¹ Prof. do Depto. de História - UFSM. Mestrado em Letras (PUC/RS) e Doutorado em História Social (USP).

² SANT'ANNA, A. R. Mulher. In: _____. *Que país é este? e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 115.

os homens. Sem ser uma feminista, é uma personagem que desestabiliza o mundo dos homens e inova na representação da mulher do cinema, segundo aponta a autora.

Os artigos seguem esse mote, investigando a representação fílmica da mulher, procurando desvendar as tramas narrativas de diversos filmes e também os significados do modo como foi se colocando, problematizando, às vezes idealizando, as figuras femininas.

Pode-se dizer que o leitor encontrará mulheres de vários tipos e provocações diversas para ver ou rever muitos filmes. Esse espectro feminino vai da sofisticada Gilda dançando num cabaré argentino - na famosa cena do falso *striptease* -, passando pela submissa Dasdô (de *Bye, Bye Brasil*), até a digna e silenciosa palestina defendendo sua plantação de limões (em *Lemon tree*).

São diversas figuras de mulheres e, preferencialmente, de mulheres que subvertem os padrões morais, religiosos e sociais do mundo patriarcal - como a “feiticeira” de *Chocolate* e a desafiadora Antônia (de *A excêntrica família de Antônia*). Mulheres que rompem o silêncio a que estariam submetidas pela ordem social e, cada uma a seu modo, expressam suas desconformidades, seus dramas e vão construindo os próprios destinos.

Mulheres vencedoras?, cabe perguntar. Nem sempre, adiante ao leitor - em parte porque nem todos os filmes analisados seguem o modelo hollywoodiano das mulheres vencedoras. Mas, seguramente, as mulheres enfocadas transitam, isto sim, de uma situação que as desafiam para uma posição de maior autonomia e humanidade - mesmo quando sucumbem (caso das personagens de *As horas* ou de *Olga*, no filme homônimo de Monjardin). Mulheres que não se tornam soldados - como acontece com a militante comunista Olga

Benário Prestes -, mas que conquistam a própria voz e ensaiam a construção de novos modos femininos de ser.

De um modo ou de outro, com as peculiaridades de cada autor, os artigos aqui reunidos desvendam as formas como o cinema vem representando a mulher. E arriscaria dizer que os autores deste livro dialogam com a figura mítica da Antígona criada por Sófocles, esta mulher que desde o século V a.C. vem indicando que as mulheres não se calam. Uma mulher que, diante do poder exercido por Creonte, é capaz de transgredir e impor as *normas divinas, não escritas, que desde os tempos mais remotos (...) vigem, / sem que ninguém possa dizer quando surgiram*.³ Uma mulher que sintetiza um certo poder feminino - misterioso muitas vezes - de reinventar a humanidade.

³ SÓFOCLES. Antígona. In: _____. *A trilogia tebana*. Trad.: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 214.

Sumário

APRESENTAÇÃO

Maria Cristina Tonetto 15

EROTISMO À FLOR DA PELE

Maria Cristina Tonetto 24

O CINEMA-HISTÓRIA EM UMA VALISE: REFLEXÕES SOBRE A ARTE DE VALÉRIO ZURLINI

Alexandre Macconi Ferreira 38

ENTRELAÇAMENTOS DE MODERNIDADE E TRADIÇÃO EM *BYE, BYE, BRAZIL* (1979), DE CARLOS DIEGUES

Miriam de Souza Rossini 54

MARIA CHEIA DE GRAÇA: MULHER, MIGRAÇÃO E AMÉRICA LATINA NO CINEMA

Liliane Dutra Brignol 78

BREVES REFLEXÕES EM TORNO DE *AS PONTES DE MADISON*

Antônio Fausto Neto 95

CHOCOLATE, O FILME: UMA ALEGORIA DA VIDA

Silvia Niederauer 104

AS HORAS, TEMPO ARRASTADO EM TRÊS EXPERIÊNCIAS

Paula Bolzan 122

A EXCÊNTRICA FAMÍLIA DE ANTONIA

Rosana Cabral Zucolo 138

DE “MATADOR” A “HOMEM DO ANO”

Vera Elizabeth Prola Farias 152

REPRESENTAÇÕES NO CINEMA: A PROTAGONISTA DO FILME OLGA	
<i>Sibila Rocha</i>	162
CASA DE AREIA: UMA (EST)ÉTICA DO DESAMPARO FEMININO	
<i>Marcos Pippi de Medeiros</i>	178
CALLE SANTA FÉ E O “CINEMA DO EU” LATINO-AMERICANO: MEMÓRIAS AFETIVAS DA DITADURA NO CHILE	
<i>Cássio dos Santos Tomaim</i>	190
AS MULHERES DE SAIA: A CONDIÇÃO FEMININA EM “O DIABO VESTE PRADA”	
<i>Daniela Aline Hinerasky</i>	220
A COMPAIXÃO VESTE CHADOR	
<i>Rondon de Castro</i>	244

Apresentação

Maria Cristina Tonetto

No início era um pequeno grupo de mulheres, sem voz, encabuladas e sem preparo para desempenhar o papel. As novas narrativas desenvolvidas para o cinema, com uma linguagem própria, com som e um público mais qualificado, exigiram um novo perfil de atriz. Então, surge o *star system*, que coloca nas telas cinematográficas as primeiras divas da Sétima Arte e amplia o número de mulheres na tela grande. Hoje, é praticamente impossível escolher uma atriz que defina o papel das mulheres no cinema. Neste livro, encontraremos mulheres, criadas pelos roteiristas, que fazem estas personagens nas folhas de papel. Outras ganham vida através da direção de um(a) diretor(a), que pensa em todos os trejeitos, figurino, sensualidade e, minuciosamente, as características para dar um significado à personagem.

Muitas são as mulheres que povoaram o imaginário dos espectadores neste primeiro século de Cinema, que representaram as mais diversas facetas do universo feminino. Falar sobre todas essas atrizes seria uma tarefa hercúlea, porque temos um século de interpretações desde a criação da Sétima Arte. Então, escolhemos algumas mulheres para colocar no papel. Isso mesmo: colocar no papel! Elas que já estiveram em nossos sonhos, fantasias e no cinema, agora estão nestas páginas impressas.

Mulheres que marcaram nossa infância, com narrativas infantis, nos acompanharam na juventude, com histórias românticas que deixam toda adolescente entusiasmada. E, claro, temos aquelas que nos acompanham a vida toda, que servem de referência para um bom papel, uma atriz de talento ou uma

representação significativa em nossa vida. Atributos que não simplificam nem um pouco o trabalho de um pesquisador na hora da escolha do filme que irá analisar.

A análise dos textos que o leitor encontrará nestes capítulos vai além da personagem, nossos autores analisam o contexto, a história, a narrativa desse universo feminino que apresentamos neste livro. Os autores enfocam os mais variados sentimentos e mulheres que se revelam de todas as formas.

Muitos são os papéis que gostaríamos de colocar na página, mas uma escolha deve ser feita. Entre tantas interpretações, nossa escolha acaba recaindo sobre alguém que, de uma forma ou outra, nos disse algo com sua interpretação, marcou uma época ou modificou nossa maneira de olhar a Sétima Arte.

Atrizes que conduzem a narrativa durante 120 minutos. Nesse tempo, elas transportam os espectadores da sala escura para outro universo, com novos parceiros, novas vidas e novas descobertas. Performances que revelam para seus fãs o dia a dia de uma religiosa, a rotina de uma cozinheira, os costumes de uma professora, os hábitos de uma jornalista, os delírios de uma esquizofrênica e tantas outras características colocadas com verossimilhança no cinema.

Interpretações que nos levam às lágrimas, que nos fazem rir copiosamente, com seus comentários ou simplesmente com algum gesto ou expressão. Por meio delas conhecemos lugares nunca dantes navegados. Vivemos situações jamais imaginadas para o nosso simples dia a dia, como entrar em castelos, ser recebido por presidentes, reis e rainhas. E, nos conduzem para outros modos de vida, outros países, outras comunidades.

Essas mulheres exibiram suas curvas e sensualidade mostrando o mundo da moda, das estrelas, divas e tantas outras

personagens que já circularam pelo *jet set*. Quebraram paradigmas e mostraram várias facetas do lado masculino, do herói ao dominador. Seus papéis levaram para a tela cinematográfica muitas das transformações que aconteceram nesse último século, das Grandes Guerras, crises econômicas e mudanças no capital financeiro mundial. Algumas interpretações mais verossímeis, outras com menos avidez, mas deixaram sua marca na película.

Foi pensando nessa imensidão de personagens, que deixamos a escolha do filme a critério de cada autor. Cada convidado escolheu a personagem que gostaria de colocar no papel. Essas preferências nos revelam personagens de várias épocas da cinematografia mundial. Mulheres que personificam na película todos os arquétipos, como sensual, vítima, lutadora, desafiadora, mãe, guerrilheira e perversa.

Impressas para uma nova leitura, um olhar do espectador, não mais a construção do diretor(a), que deu a primeira imagem à personagem, que moldou a atriz para transformá-la numa nova mulher, como ele concebeu. Agora ela será analisada por um dos milhões e milhões de espectadores que um dia esteve na sala escura, para ver aquela interpretação, que preenchia a grande tela. É através desse novo olhar que saberemos o que pensam nossos autores, como eles perceberam essas interpretações.

Um novo olhar. Sim, porque a cada nova leitura é recontada a história e com o cinema isso não é diferente, cada novo olhar possibilita o estudo da cultura, para explicar o mundo. A leitura desses recortes será plural, pois cada leitor ou espectador terá a sua interpretação. As influências do seu meio, da comunidade e da cultura serão decisivas para a sua análise, que estará baseada em toda sua vivência e influências sociais únicas, redundando assim em uma interpretação que não seria análoga se originada em outras regiões ou países.

O espectador faz outra leitura da narrativa, fotografia, interpretação, símbolos, signos e do sentido do filme. As novas significações compreendidas pelo espectador, que se apropriou da obra, darão novo sentido ao filme. E minha proposta é exatamente esta, saber como cada observador viu a história, como ele fez a sua leitura.

O livro não foi trabalhado através de temáticas, nem dividimos os filmes por assuntos abordados. Para facilitar a leitura e o livre arbítrio de nossos leitores, não realizamos nenhuma divisão de categorias nos artigos. Assim, a escolha do texto inicial fica a critério do leitor, que decide sua forma linear ou não linear de leitura.

A primeira leitura deste livro começa com o artigo *Erotismo à flor da pele, do filme "Gilda"*, com a personagem central de mesmo nome, interpretada por Rita Hayworth. Nesse primeiro capítulo, eu convido o leitor a conhecer um pouco da história do cinema *noir*, estilo cinematográfico do período em que o filme foi realizado. Período da Segunda Grande Guerra, quando as mulheres rompem paradigmas, descobrem sua força de trabalho, sensualidade e novos hábitos. Gilda se revela uma mulher sensual, irreverente e desafiadora para uma sociedade conservadora. Gilda é uma amostra das mudanças culturais e sociais que farão parte do universo feminino do pós-guerra.

No artigo seguinte vamos até a Itália. No texto *O Cinema-História em uma valise: reflexões sobre a arte de Valério Zurlini*, Alexandre Maccari leva o leitor a descobrir as aventuras de Aida (Claudia Cardinale) e sua valise. Primeiro, o autor descobre as proximidades entre o cinema e a história; depois, guia para a Itália dos anos 60, que é o pano de fundo do drama. Entre símbolos e signos, Maccari revela a história dessa bela mulher. No texto, o leitor é convidado a interpretar o verdadeiro significado da 'valise'.

O texto de Miriam Rossini, *Entrelaçamentos da modernidade e tradição em “Bye, Bye Brasil”*, chama o leitor a uma descoberta das personagens femininas centrais: Salomé (Betty Faria) e Dasdô (Zaira Zambelli) e o entrelaçamento entre o Brasil novo e moderno e o tradicional e arcaico, num *Roadmovie* entre nordeste e norte. Vamos descobrindo nessa viagem as características sociais e culturais dessas localidades que a caravana “*Rolidei*” visita. Em seu texto, Miriam revisita as mudanças culturais que o país vinha passando desde a década de 50. Embarque você também nesta viagem, que promete revelar novos imaginários.

Liliane Brignol leva o leitor a descobrir as variadas matizes das migrações. No texto “*Maria cheia de graça*”: *mulher, migração e América Latina no cinema*, conhecemos a história de Maria Alvarez (Catalina Sandino Moreno), uma mula do tráfico. Embarcamos numa viagem cheia de emoções e suspenses, que começa em uma cidade da Colômbia e ganha as ruas de Nova Iorque. As incertezas de Maria e suas decisões ora acertadas, ora confusas, conduzem esta narrativa que é traduzida pela autora. Revela as características da migração, da América Latina e ainda faz um convite à reflexão sobre as discriminações.

No quinto artigo *Breves reflexões em torno de “As Pontes de Madison”*, de Antônio Fausto Neto, o leitor é convidado a fazer uma passagem por mais esta ponte simbólica. Um texto que expõe o desejo da mulher numa problemática às voltas com muitos amores (o casamento, o marido, a família, os filhos, o amante de quatro dias), como coloca o autor. Através da personagem Francesca (Meryl Streep), Fausto solicita ao leitor uma reflexão: o feminino (mostrado no filme) é uma questão, ou se faz questão?

No texto de Silvia Niederauer, “*Chocolate*”, *o filme: uma alegoria da vida*, somos levados para o interior da França com

Vianne Rocher (Juliette Binoche) num momento chocólatra total. Ela conta a magia da história do chocolate, suas origens e todo o encantamento desse alimento. A autora revela em seu texto as transformações que o sabor do chocolate faz com as mulheres do pequeno vilarejo. Sílvia elucida para o leitor os dois caminhos que se bifurcam por meio da degustação do chocolate. Descubra você qual o melhor caminho com a leitura deste capítulo.

No capítulo seguinte, Paula Bolzan apresenta seu texto *“As horas”, tempo arrastado em três experiências*. Entrelaçando a história das mulheres com a obra literária e o filme *As Horas*, Paula nos apresenta três histórias de vida, três mulheres únicas a seu tempo. Três personagens desconstruídas para serem apresentadas novamente pela autora. Ela faz um breve apanhado da história das mulheres para localizar o leitor dentro do cenário feminino ao longo da história. Em cada trama desse filme temos uma mulher em um cenário, em um tempo e em uma forma de encarar a vida que se apresenta com seus problemas, amores e questionamentos.

No texto *“A excêntrica família de Antônia”*, da autora Rosana Zucolo, serão abordados vários temas delicados sob uma ótica feminina. Seja através do texto de nossa autora, da diretora do filme, ou das personagens apresentadas, tudo revela a mulher como o centro do seu universo. Rosana relata para o leitor o cuidado da diretora com a fotografia do filme, que trabalha marcadamente com os efeitos de luz e sombra. Através de símbolos e signos, a história de quatro gerações de mulheres é contada nesse filme. Nossa autora revela esses signos e traça semelhanças entre o filme e os filósofos Nietzsche e Schopenhauer.

No nono capítulo deste livro encontramos o texto *De “Matador” a “Homem do Ano”*, de Vera Prola Farias. As atrizes

têm um papel coadjuvante nesta narrativa, mas é através delas: Cledir (Claudia Abreu e Érica (Natália Lage), que Vera indica as significações que só como mulheres essas personagens podem fazê-lo. O comportamento de cada uma das atrizes conduz o leitor a uma reflexão da mulher na sociedade. A autora convida você, leitor, a descobrir os novos códigos culturais da dominação que ainda contamina a formação dos sujeitos.

Representações no cinema: a protagonista do filme “Olga” é o capítulo de Sibila Rocha. Nesse texto, a autora contextualiza a história de Olga no cenário político. São reveladas as representações da personagem e suas marcas representativas. No primeiro momento, encontramos Olga e sua ideologia, depois, veremos que a personagem é movida por outros valores, a família. No último cenário, é a morte. Assim, vamos conhecendo, no texto de Sibila, as muitas Olgas que estão no filme.

Caminhar entre areias esculpidas pelo vento e revelar o feminino em meio à precariedade e ao desamparo é o desafio de Marcos Pippi de Medeiros em seu texto: *“Casa de Areia”: uma (est)ética do desamparo feminino*. Entre tempestades e muitos grãos de areia, conhecemos as histórias análogas destas mulheres: Áurea e Maria. Aqui, o leitor é chamado a descobrir como ocorre a construção de uma verdade de areia, desafiando os saberes e verdades instituídas, como coloca Marcos.

Vamos conhecer o olhar feminino no documentário *“Calle Santa Fé”* e o *“cinema do EU” latino-americano: memórias afetivas da ditadura no Chile*, apresentado pelo autor Cássio dos Santos Tomaim. Nesse capítulo, acompanhamos a personagem principal e diretora do filme, Carmen Castillo, em seu retorno ao Chile e às suas lembranças do que foi o sábado de 05 de outubro de 1974, quando a polícia secreta da ditadura de Pinochet invadiu sua casa

na rua Santa Fé, em Santiago. Através do resgate da diretora de 1974 a 1990, dos seus traumas, lembranças e suas escolhas, vamos recontando uma parte da história do Chile, sob o ponto de vista de uma mulher.

Em seu texto **As mulheres de saia: a condição feminina em “O Diabo Veste Prada”**, Daniela Hinerasky convida o leitor a uma reflexão sobre a condição da mulher nas representações hollywoodianas que têm a moda como pano de fundo. Nesse capítulo, vamos descobrir de que mulher o filme fala e como se dá a construção do imaginário feminino nessas películas. Daniela verifica se e como o cinema reconhece o espaço e o papel das mulheres na sociedade e de que forma faz isso.

Encerrando o livro, vamos conhecer um filme israelense. O texto de Rondon de Castro, **“Lemon Tree”: A Compaixão Veste Chador**, tem como pano de fundo o confronto entre israelenses e palestinos. A personagem Salma conta seu drama, a extinção de uma plantação de limoeiros herdada do pai. Nesse texto, a jornada do herói é tratada tendo como protagonista o elemento social menos provável, que é a própria mulher. O limão é o símbolo da narrativa e cabe ao leitor descobrir os significados.

Nos capítulos indicados, encontramos o olhar dos convidados deste livro, mas agora cabe a você uma nova leitura. Como bem lembramos neste texto de apresentação, cada leitor traz uma nova contribuição e, a seu critério, uma nova abordagem. Os temas dissecados e os filmes discutidos ganham novas análises, agora realizadas por você que está lendo este livro. Construa o seu olhar feminino no cinema.



GILDA

SINOPSE

Rita Hayworth brilha enquanto canta *Put the Blame on Mame* e faz seu famoso *strip-tease* tirando apenas uma luva, no papel da sedutora Gilda. Johnny Farrel (Glenn Ford) vai trabalhar para Ballin Mundson (George MacReady), o proprietário de um cassino ilegal da Argentina, e rapidamente desponta como seu braço direito. Tudo vai bem até que Mundson retorna de uma viagem com sua esposa, Gilda - uma mulher do passado de Johnny. Mundson, sem saber do antigo caso, designa a Farrel o trabalho de manter Gilda uma esposa fiel. Um emaranhado de relacionamentos toma forma.

Erotismo à flor da pele

Maria Cristina Tonetto¹

A escolha do filme *Gilda* (1946) para este capítulo foi uma forma de colocar no papel mulheres do Cinema *Noir*² como Rita Hayworth, Lara Turner, Virginia Huston, Patrícia Knight, Gloria Grahame, Gene Tierney, Nora Prentiss e Lauren Bacall que mudaram a representação feminina no cinema, quebrando os paradigmas destas personagens na grande tela. A *femme fatale* *Gilda*, interpretada por Rita Hayworth em 1946, será objetivo de pesquisa neste artigo.

Acredito que estas atrizes modificaram a representação na narrativa cinematográfica. Até a década de 40, a maioria dos papéis femininos se resumia à mocinha virginal, à dona de casa, à mãe dedicada e esposa encantadora. Representações que não fugiam do olhar da sociedade sobre o sexo feminino, ou seja, mulheres sem sexualidade, sem espaço nas frentes de trabalho, na política e demais campos destinados ao sexo masculino. À mulher, era reservado o comando do lar.

Não significa que estas atrizes tenham exterminado com o *Star System*³ americano, na realidade substituíram a virgem

¹ Mestre em Integração Latino Americana pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Graduada em Jornalismo na Universidade Católica de Pelotas - UCPEL. Professora do curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano - UNIFRA. Diretora da TV UNIFRA. Coordenadora da Especialização em Cinema. Produtora Cinematográfica. E-mail: kytta@terra.com.br

² *Film noir* foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra (MATTOS, A. C. de Gomes. *O outro lado da noite*; Filme Noir. Rio de Janeiro, Rocco, 2001. p. 11).

³ Dentro da lógica capitalista de Hollywood, que participa a *Star* ("estrela"), a

inocente que era a grande estrela do filme até aquele momento pela mulher fatal. Abre-se espaço para a mulher chique, desinibida, com *sex-appeal* e aparência provocante. Personagens que deixaram na tela uma sensualidade e um erotismo nunca visto nos filmes até a década de 40. O erotismo foi a fórmula encontrada pelos diretores para colocar no *écran* as mulheres sem o apelo virginal. Algo ainda não trabalhado desta forma, por que até então a forma erótica que o cinema trabalhava era a *vamp*, com sua beleza do mal. A partir do cinema *noir*, as estrelas são totalmente erotizadas. Neste período, a atração sexual será trabalhada em todos os sentidos e partes do corpo, dando destaque para o rosto das atrizes e para o figurino. A personagem feminina tem outras características no cinema *noir*, como explica o filósofo Lipovetsky:

Aparece a figura nova da *good-bad girl*, a mulher com ar de *vamp* mas de coração terno, sedutora mas não perversa. Com o estilo *glamour* encarnado pelas Rita Hayworth e Lauren Bacall, a beleza incendiária perde de sua dimensão satânica de outrora, a oposição tradicional entre a ingênua e a ‘devoradora de homens’ dá lugar a um novo arquétipo que reconcilia aparência erótica e generosidade de sentimentos, *sex-appeal* e alma pura (2000, p. 170).

Surge um novo perfil de estrela. A Sétima Arte coloca nas telas personagens mais próximas de seu público. Os homens se

atração principal supostamente irresistível, do filme em que ela parece, e, conforme essa lógica, podemos, com todo rigor, falar de um *star system*. Essa lógica simbólica é acompanhada por uma lógica simbólica: a estrela é dotada de uma aura própria, que não coincide unicamente com seu “valor de troca”; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser - ou, ao menos, uma qualidade de imagem. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2003. p. 278.

sentem desafiados, com as atitudes ousadas, roupas insinuantes e novos comportamentos da mulher. Eles não olham para esta mulher como uma pecadora, mas, como uma provocação para estes machos que estavam tão seguros de si.

Essas deusas do cinema foram transformadas no cinema *noir* em *femmes fatales*. A definição de *femme fatale* no cinema deste período está associada à sexualidade feminina. Uma mulher com lábios sensuais, cabelos longos, que nos filmes *noir* cobriam a metade do rosto, dando um ar de ambiguidade moral. O cabelo longo era um símbolo da maldade assim como o sexo. Com todas essas armas, as personagens levaram os homens a papéis autodestrutivos dentro da narrativa. São mulheres de posse de sua própria sexualidade, que fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em consequência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável (MATTOS, 2001, p. 38).

Porém, nem toda produção apresentava uma mulher resolvida e independente. Muitas foram subjugadas aos seus carrascos, outras suportaram traições e infelicidades e muitas foram vítimas de suas paixões. Independente do papel desempenhado pelas protagonistas, elas alimentaram o sonho de toda uma geração. A estrela passeia entre o profano e o sagrado, o mágico e o real, sem perder seu público, porque aconteça o que acontecer ele lhe será fiel. O que ela não pode é abandonar seus seguidores, e esta era uma das regras do estrelato, manter o seu séquito sempre presente.

As estrelas conduzem nossos atos, gestos, poses, atitudes, suspiros de êxtase (e maravilhoso!), lamentações sinceras ('tenho grande amizade por você, Fred, mas estou desolada; não o amo'),

jeito de acender um cigarro, de soltar a fumaça, de beber com naturalidade ou com *sex-appeal*, de cumprimentar com ou sem chapéu, de fazer cara de esperta, profunda ou trágica, de recusar um convite, de aceitar um presente, de rejeitar ou permitir um beijo (MORIN, 1989, p. 97).

Esse mimetismo é uma das características dos admiradores que querem saber, copiar e ser o mais fiel possível a sua estrela. Para eles, a estrela não deixa de ser estrela quando está fora das telas. Foram criadas pela indústria cinematográfica para conquistar o público e devem manter o público fiel através da imagem, das fantasias e dos personagens.

Este fascínio era sustentado pelos estúdios americanos, que difundiam e alimentava cada vez mais a mídia com a vida das atrizes, suas atividades e, logicamente, envoltas numa aura de positivismo. Padrão utilizado em todos os lugares nos quais o cinema americano tinha acesso, o que não era diferente no Brasil, como descreve a pesquisadora Buitoni:

Revistas como O Cruzeiro - que possuía uma razoável dose de nacionalização, com reportagens escritas e fotografadas no Brasil, e muita ilustração desenhada por artistas brasileiros - também não escapavam à avalanche americana nos meios de comunicação de massa processada principalmente pelo cinema. Metro, Columbia, Warner, Fox, Paramount, RKO eram os emissores de fotos e textos que traziam informações sobre artistas ou até pequenas histórias protagonizadas por eles (2009, p. 86).

O *star system* surge na década de 20 e para manter as estrelas cinematográficas no topo, era necessário alimentar a

mídia com muitas fotos, histórias e fofocas. Esta tática fez parte durante muitas décadas da divinização de beleza feminina, que transformou estrelas do cinema em deusas. Para garantir este *status*, elas precisavam ter alguns requisitos como beleza e carisma, e, no caso do cinema *noir*, o *sex-appeal* para manter seus admiradores encantados.

Porém, para ser Deusa, é necessário dividir a cena com um protagonista, de preferência alguém que instigasse o público. Sem o personagem masculino não há a *femme fatale*. A atração do herói pela *femme fatale* é tão obsessiva que chega ao ponto de deixar a razão de lado, cometer crimes e desviar sua vida por causa dela. (KAPLAN, 1995, p. 22). Ela sabe de suas armas e fará uso de seus artifícios para desviar os homens de seus objetivos, e conseguirá modificar de maneira drástica a vida destes personagens. Em vez de conquistar a mulher como um parceiro romântico, o protagonista *noir* fica sob seu poder e, em alguns casos, pode matá-la para se libertar.

No cinema *noir*, os homens fogem do estereótipo hollywoodiano, másculos, heróis sempre prontos para salvar a mocinha, guerreiros indomáveis ou príncipes.

O filme *noir* reconhece e enfrenta a crise de confiança na masculinidade, mas sempre se associando às formas como o masculino é arregimentado pelo patriarcado, reclamando a exploração de novas fronteiras para o redimensionamento da identidade do homem. Ou, conforme sugere Florence Jacobowitz, o *noir* é 'um gênero onde a masculinidade compulsória é apresentada como um pesadelo' (MASCARELLO, 1992, p. 153).

Esta não era a única característica dos protagonistas. Eles tinham um mundo de pesadelos na narrativa, “repleto de estranhos sincronismos, acontecimentos inexplicáveis e encontros do acaso, os quais criam uma corrente de acontecimentos que, por fim, arrastam o infeliz protagonista pra o seu fim pressagiado” (URSINI; SILVER, 2004, p. 39). Outra marca dos papéis masculinos será a obstinação com o passado e fatalmente neste passado estará inserida a *femme fatale*, como no filme Gilda.

O filme Gilda também apresenta outras características marcantes do cinema *noir*, como a voz over do protagonista, que no decorrer da narrativa vai explicando suas atitudes. A fotografia cheia de sombras, traço mais marcante dos filmes deste ciclo, com muitos *takes* que mostram somente a metade do rosto, que deixam um ar de mistério na cena. Os movimentos de câmera acompanham o personagem e mostram todos os detalhes de um quarto e os personagens, como a *femme fatale*.

RITA, A FEMME FATALE

Muitas mulheres foram protagonistas nos filmes do cinema *noir* e cada uma realizou sua interpretação de maneira única, deixando sua marca para a história da cinematografia. Rita, que interpreta Gilda, no filme dirigido por Charles Vidor, soube explorar magnificamente todos os movimentos, gestos, roupas, beleza e sexualidade para criar a personagem. Foi considerada uma das maiores protagonistas do cinema *noir*. Ela tinha domínio de seus papéis, controlava o gestual, o modo de andar e de falar. A Rita sabia instintivamente o quanto ela podia ir com uma linha ou um gesto e nunca exigiu uma ocasional diminuição de tom (KAPLAN, 2007, p. 208).

Ela era simplesmente a personificação da beleza do glamour e da sofisticação para mim e para milhares de outras pessoas. Segura de si, ela usava roupas maravilhosas e dançava gloriosamente, fazendo dos seus musicais um deleite absoluto. Era um prazer só, concordando com Marshall (id.ibid.). Ela incorporava a *femme fatale*. Sua presença já era uma ameaça, seus lábios, cabelos e curvas deixavam os homens desarmados. A personagem Gilda foi escrita especialmente para ela e, mesmo assim, no princípio, Rita recusou o papel porque o filme era considerado muito erótico para a época.

O fascínio por Rita já existia desde o início da década de 40. Ela já era famosa pelos filmes musicais que estrelava. Suas fotos eram impressas aos milhões para serem entregues às forças armadas.

No filme *Ladrões de Bicicletas*, de Vitorio de Cicca, há uma referência à Rita. Na cena em que Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) sai para seu primeiro dia de trabalho como colador de cartazes, o primeiro cartaz que cola é sobre o filme *Gilda*, com uma foto de Rita. Ela era uma deusa do cinema. Os combatentes e suas mulheres admiravam Rita, porque não lembrava, para as mulheres dos soldados, as mulheres que eles poderiam encontrar além mar (KAPLAN, 2007, p. 202).



Imagem de Gilda na primeira cena do filme, quando é apresentada para Johnny.

Rita aceitou participar do filme *Gilda* depois de algumas mudanças no roteiro, alterações que valorizavam sua participação na narrativa. A primeira cena do filme deixa esta prerrogativa bem clara. *Gilda* é apresentada ao público de uma forma muito sensual. Na cena, a personagem surge jogando seus cabelos encaracolados para atrás e revela, assim, o seu rosto, que surge com um sorriso maravilhoso. Uma cena sensual, digna de uma narrativa *noir*. Os cabelos longos, como o da maioria das *femme fatales* acaba cobrindo uma parte do rosto para dar um ar de mistério àquela mulher de beleza ímpar. Para apresentar esta personagem, era necessário um figurino à altura da cena: com um vestido longo esvoaçante e mangas tomara que caia, ela aparece na tela. Entretanto, o detalhe sensual não poderia passar despercebido, portanto, as mangas caídas deixavam os ombros e o colo à mostra, revelando que Rita era a atriz perfeita para encarnar a *femme fatale* no filme *Gilda*.

A personagem deveria exalar sensualidade de todas as formas, o que para Rita não era nada difícil. Era uma mulher bonita, sensual e de um carisma comprovadamente mundial. Mas mesmo sendo um ícone do cinema, algumas medidas deveriam ser pensadas para acentuar sua sensualidade e marcar a *femme fatale*. Uma das opções foi deixar o figurino de *Gilda* o mais marcante possível, com muito brilho, porque a intenção era mostrar uma mulher exuberante. Os tecidos esvoaçantes foram utilizados para marcar e insinuar as curvas de Rita, um figurino criado para seduzir os espectadores, com fendas generosas, decotes e curvas marcadas.

A sensualidade de Rita está presente em todas as cenas, mas algumas foram emblemáticas na narrativa. A cena da meia de *nylon* é um dos momentos marcantes do filme. A câmera revela uma perna estirada no ar, que coloca uma meia de *nylon*.

No próximo *take*, Gilda estica a meia sobre a pele, sempre com um olhar provocador. O figurino não foi utilizado somente para mostrar o seu corpo, mas serviu, também, de símbolo para as mudanças na vida da personagem. Observamos que uma das mudanças marcantes no guarda-roupa da personagem ocorre quando ela casa com Johnny. Ela aparece com um *tailleur* clássico, um estilo bem-comportado, não mais com as roupas provocantes. Se pensarmos que a ótica do filme nos é revelada através de um olhar masculino, fica fácil entender este significado. À mulher casada, não cabe mais as insinuações, as roupas provocantes e muito menos atitudes ousadas. Para a dona do lar, fica o recato, a discrição e a obediência.

O figurino irá mostrar ao espectador as mudanças de Gilda. Quando foge da clausura do casamento imposta por Johnny, ela aparece com roupas provocantes cantando em um cabaré. Nessa cena, a atriz usa e abusa do gestual, olhares, bocas e rebolados, para mostrar todo o seu poder de sedução e sensualidade.

A cena que revela toda a sensualidade da personagem é exibida nos últimos minutos do filme. Depois de ser capturada e novamente enclausurada por Johnny, Gilda aparece no cassino. Essa é uma das cenas mais memoráveis da história do cinema. O figurino maravilhoso, vestido longo de cetim preto, tomara que caia, praticamente colado ao corpo, uma segunda pele. Uma fenda generosíssima, luvas de cetim e um grande laço na cintura, que marca ainda mais o corpo de Gilda. Esse visual todo foi preparado para Gilda cantar *Put the blame on Mame* e seduzir todos os espectadores e o suposto público do cassino. É a representação da *femme fatale*. Ela desafia os homens com suas atitudes, o sorriso encantador, os cabelos ondulados, que são jogados sobre o rosto e depois para trás, e os olhares provocadores. O quase *strep-*

tease que Gilda realiza nesta cena, com a retirada de uma luva, é um convite ao espectador para participar do jogo de sedução. O *streap-tease* não acontece, mas a imagem de Rita ficou gravada para sempre no imagético do público masculino.



Cena do *streap-tease* no cassino.

Por outro lado, o corpo sensual não era suficiente para mostrar uma mulher de atitude, independente e intimidadora, porque a *femme fatale* não se comparava às outras mulheres. Outras características foram marcantes na personagem como o cigarro que estava presente em todas as cenas. Um artifício pensado com sabedoria que realçou a sensualidade das cenas. Vários são os *takes* de Gilda tragando sensualmente o cigarro, fazendo pose para dar suas baforadas. Mas como a ótica do filme

é masculina, este vício também estará relacionado à insegurança de Gilda. Na primeira metade do filme, temos uma cena da personagem fumando no lado de fora do cassino e Tio Pio aparece e lhe diz que ela fuma demais, que isto só pode ser insegurança.

Não se submeter às regras do casamento foi mais uma particularidade da personagem, que, em muitas cenas, mostra-se adúltera, nada comprovado na narrativa, somente insinuado. Seu comportamento será reprovado pela sociedade, a qual acredita que estas mulheres poderosas e com um *sex-appeal* estonteante merecem um castigo. E a forma como esta reprovação é demonstrada na narrativa é muito clara: Gilda é enclausurada logo após seu casamento com Johnny, que condena seu comportamento e suas atitudes. É a redenção para todos os homens que condenam o comportamento das mulheres no pós-guerra. E os diretores cinematográficos deste ciclo não serão diferentes. Eles ainda não entenderam o lugar das mulheres na sociedade e de suas relações com os homens. Coloca na tela a representação de uma nova mulher, mas ainda trabalham com a beleza feminina como um sinônimo de diabólica.

A nova mulher, que largou a casa para trabalhar nas fábricas durante a guerra ainda não estava definida pela sociedade e muito menos pelo cinema. Com tantas mudanças, o cinema também leva para as telas uma nova representação do feminino, personagens mais sensuais, com vontade própria e novos costumes. Um novo estilo era apresentado à comunidade, uma mulher mais individualista, que conquistou seu direito ao voto, à literatura, ao mercado de trabalho e ao figurino.

Essas conquistas não se resumem aos direitos trabalhistas, na literatura a grande aliada contra a estigmatização e a discriminação das mulheres será a escritora Simone Beauvoir, que lança, em

1949, o livro **Segundo Sexo**. A autora aprofundará o debate sobre a condição das mulheres e a relação entre os sexos. Nesta obra, Simone discute a noção de feminilidade e mostra que esta condição era inventada pelos homens, a fim de limitar as mulheres.

As discussões em torno da emancipação do sexo feminino serão aprofundadas com as novas conquistas. Conhecedoras da força da mulher no trabalho, nas artes e na sociedade, estas senhoras não aceitam mais como missão a vida doméstica, a maternidade e a função de esposa dedicada, querem mais, a união das tarefas domésticas com a realização. Esta concretização pode ser nas artes, na política, nas fábricas, mas o direito de escolha cabe, agora, à mulher e não mais ao seu parceiro. As próximas décadas serão de discussões e de novas lutas pelos direitos das mulheres, movimentos que a cada ano abrem mais espaço para o reconhecimento dos direitos e do trabalho feminino.

No cinema, a imagem destas mulheres terá cada vez mais *glamour*, apresentando novos costumes, figurinos e mais sensualidade. Rita levará para as telas cinematográficas uma nova imagem da mulher, a sedutora, sensual, desafiadora, independente, conquistadora, demoníaca e de personalidade ímpar. O cinema *noir* modifica o modo de representação do feminino no cinema e o modo como estas personagens serão vistas na grande tela. A Sétima Arte também abre espaço para novas interpretações e para novos estilos de beleza, a partir da década de 50 teremos as *pin-up*, com Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, entre outras. Essas mudanças na representação feminina modificam para sempre as personagens femininas no cinema, a partir da década de 40 elas não representam mais o sexo frágil, somente a beleza virginal, mas mulheres mais determinadas e sem perder a feminilidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BUITONI, Schroeder Dulcília. **Mulher de Papel**: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira. São Paulo: Summus, 2009.

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

_____. **Women in film noir**. Londres: The British Film Institute, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MATTOS, A. C. de Gomes. **O outro lado da noite; Filme Noir**. Rio de Janeiro, Rocco, 2001

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir**. Madrid: Taschen, 2004.



A MOÇA COM A VALISE

SINOPSE

A bela e jovem mulher Aida Zepponi (Claudia Cardinale) se vê sozinha em Parma, após ser abandonada pelo amante, Marcello (Corrado Pani). Mesmo assim ela localiza o endereço dele. Marcello pede para Lorenzo (Jacques Perrin), seu irmão mais novo, que se livre dela, mas logo surge entre Aida e Lorenzo uma sólida amizade. Apesar dele ser mais novo, Lorenzo se apaixona por ela de tal maneira que faz tudo para agradá-la, inclusive lhe pagando coisas com um dinheiro que não é dele.

O cinema-história em uma valise: reflexões sobre a arte de Valério Zurline

Alexandre Maccari Ferreira¹

*Para Melina, que, sempre ao meu lado,
compartilha a paixão e o cinema.*

As reflexões sobre a importância do cinema nos espaços acadêmicos têm aumentado significativamente com a compreensão da validade dos objetos artísticos enquanto fontes de estudo. As mais diversas possibilidades de pesquisas vêm despertando o interesse tanto por parte do estudioso preocupado com o impacto das imagens nas sociedades dos séculos XX e XXI, quanto das interpretações que são realizadas a partir do objeto fílmico, o que nos permite ressignificar o espaço do cinema não apenas como entretenimento, mas também como demarcador ideológico, temporal e espacial.

Nas linhas que se seguirão, pretendemos pontuar um estudo entre cinema-história, objetivando os elos do cineasta italiano Valério Zurlini com questões associadas à política, ao universo feminino, bem como à temática da melancolia que está presente na interpretação social do diretor.

Pensamos que o estudo cinematográfico de certos eventos históricos não necessariamente expressa uma ação associada ao visível do filme. Assim, uma obra sobre a antiguidade romana pode fazer uma reflexão temática muito mais profunda de uma situação

¹ Professor do Curso de História do Centro Universitário Franciscano - UNIFRA, coorganizador da coleção **Uma História a Cada Filme**.

dos anos 1960, do que a inserção de elementos visuais e marcos históricos sobre o século I a. C. É evidente que tal reflexão poderá ter diversificados públicos, que emitirão interesses distintos sobre a obra de arte. Entretanto, pensar o cinema de maneira comprometida, tanto socialmente quanto intelectualmente, deve partir da premissa de que o que nos é comercializado é intencional, e deve ser tanto apreciado no sentido da fruição quanto instigado a investigações que vão atingir o âmago do cinema.

POR UM CINE-HISTÓRIA

Minhas primeiras reflexões sobre as relações entre cinema e história foram bastante equivocadas. Pensava que cinema-história era uma área determinada dos estudos em história, em que os pesquisadores trabalhavam com a evolução temporal, tecnológica e artística da história do cinema. Na verdade, pensava eu que este era o melhor dos exercícios do cinéfilo pesquisador: criar um formalismo e uma estrutura para se engessar cineastas, gêneros cinematográficos, reflexões sobre obras-primas do cinema, entre outras características de quem tem o cinema enquanto fonte de inspiração e de vida. Mas claro que estava enganado. O cinema-história vai além do que é marcado e simplificador.

Pode-se dizer que as reflexões sobre a importância do cinema nos estudos sociais e históricos ocorreram desde o surgimento da sétima arte. Contudo, é notório que foi a partir da década de 1960, com o historiador francês Marc Ferro (1992) - integrante da *Escola dos Annales* - que se veio a estabelecer, senão uma metodologia de análise e pesquisa, questionamentos e aspectos metodológicos relacionados ao cinema que superam o viés naturalista. Ao tomar como referência obras de documentário e de ficção, Ferro alça a

representação cinematográfica e sua correspondência social em dois sentidos: o de fazer parecer através de outros meios e o de iludir pelo mascaramento do real. Isto é, o entrecruzamento do cinema e da história não se transpõe de forma direta nos dois âmbitos, o que indica o multifacetamento da história enquanto criação do cinema e do cinema enquanto análise histórica, sob a interferência do caráter ideológico.

Este é um problema encontrado tanto nos meios acadêmicos e escolares quanto nos meios receptores de filmes, especialmente no que diz respeito à reconstituição e ao “pano de fundo” históricos e às aproximações e distanciamentos entre ficção e documentário. Os debates e os dados empírico-científicos em torno do cinema e da história ainda são pouco desenvolvidos e difundidos, especialmente no Brasil. Em muitos casos, há uma concentração na perspectiva analógica de história representada nos filmes - apropriações devidas e equívocos - ao invés da complexa análise da produção de uma obra, suas motivações ideológicas, as interferências do mercado cinematográfico, a teia de códigos em sua linguagem e as opções autorais de seus realizadores.

No Brasil, *Ciro Flamarion Cardoso* e *Ana Maria Mauad* penetram na análise semiótica não só do cinema. A partir de teóricos estruturalistas, como *Roland Barthes*, interpretam a historicidade e o sentido do filme de acordo com a conotação imprimida pela sociedade que o consome, ou seja, conforme os signos de leitura disponíveis para determinado grupo, os quais transformam o filme em mensagem. Este procedimento de análise semiótica encontra-se em diversos trabalhos de cinema na área de Comunicação Social no país, caminho inverso da proposta original do grupo de pesquisadores associados à *Crítica da Razão Poética* cujo pesquisador mais renomado nessa área é *Jorge Nóvoa*, que

propõe estudos que discutem a essência temática, social e histórica das obras cinematográficas.

Nos Estados Unidos, historiadores vieram a contribuir para o debate de cinema-história junto às produções francesas e inglesas a partir dos anos 1970. A revista **Film & History**, que lança suas edições até os dias de hoje, é um exemplo. Robert Rosenstone tem destaque entre os estadunidenses, principalmente no que tange à relação do filme com o passado. Retomando o aspecto de “pano de fundo” histórico colocado anteriormente, Rosenstone faz críticas à expressão, pois considera o filme em si como já histórico, além de definir categorias que buscam compreender a história no cinema: a história como drama, a história como documentário e a história como experimento.

Assim, são cada vez mais constantes as produções em livros que discutem questões teóricas do cinema-história, como a coleção que Diorge Konrad, Rogério Koff e eu organizamos desde 2006, intitulada *Uma história a cada filme* e que procura integrar perspectivas distintas de leituras críticas sobre os filmes ou obras que refletem o universo cinematográfico por suas contribuições temáticas, como é o caso deste exemplar que você, caríssimo leitor, tem em mãos. Evidencia-se um crescimento do estudo do cinema para além da crítica cinematográfica, compondo um arcabouço de reflexões e análises que colaboram para o sentido crítico do impacto cultural que o cinema exerce na sociedade.

É nesse sentido que a compreensão artística da obra do cineasta Valério Zurlini, favorece uma constante criativa que dialoga com o seu tempo (produções das décadas de 1950-1960), assim como também dialoga com o nosso cotidiano social, repleto de problemáticas que acompanham o processo histórico.

VALÉRIO ZURLINI: DA MELANCOLIA E DAS MULHERES

O cinema de hoje visto no Brasil contempla um grande número de cineastas, em sua maioria norte-americanos. Os europeus também ficam em evidência, em especial os que se predispõem a expressar um cinema mais autoral, segundo os moldes estabelecidos pelo grupo do *Cahiers du Cinema* na década de 1950.



Valério Zurlini (à esquerda) e Andrei Tarkovski (à direita), na premiação do Leão de Ouro em Veneza de 1962, prêmio que os diretores dividiram.

Fonte: <http://alanaagra.blogspot.com/2007_07_01_archive.html>.

No entanto, se pensarmos assim, será que Valério Zurlini seria um diretor conhecido entre um público que acompanha cinema, mas não se aprofunda nas reflexões sobre a produção? A resposta é simples e direta: não. Zurlini não foi um diretor que registrasse seu nome no simples vocabulário do cidadão que vai ao cinema ou loca filmes, pensando no espaço de representatividade do diretor italiano. Se tivéssemos pronunciado outros sobrenomes tipicamente italianos, como Fellini, Rossellini, Pasolini, Visconti,

Bertolucci ou Antonioni, talvez a resposta não fosse tão diferente, mas certamente em um exercício de memória o sujeito lembraria esses todos, ou pelo menos alguns.

Então, alguém poderia me perguntar: “Maccari (para não perder a origem italiana), por que Zurlini?” Diria eu, com naturalidade: “porque este diretor, diferente dos citados anteriormente, possui uma lacuna histórica de ausência de críticas reflexivas, merecendo uma atenção especial por parte do pesquisador e do historiador preocupado com o cinema-história”. Vejamos um pouco sobre Zurlini.

O meu contato com os filmes de Zurlini é bastante recente. Há pouco tempo, foram lançadas, no Brasil, as edições em DVDs de boa parte de seus filmes. Assim, partindo do meu interesse de resgatar nomes de cineastas desprezados, - como também gosto de estudar diretores renomados (como Martin Scorsese e Stanley Kubrick) - o exercício do cinema-história começou com a procura da cinematografia do diretor.

Em 1926, na cidade de Bologna, nasceu Valério Zurlini. O futuro cineasta, que vivenciou, na infância, o fascismo e a Segunda Guerra Mundial, teria outras “batalhas” que conviveriam consigo durante sua vida profissional, que se encerrou em 1982, com sua morte. Essas “batalhas profissionais” estão ligadas principalmente à crítica cinematográfica italiana, que dirigia uma série de críticas ao estilo narrativo e temático de Zurlini, o que o prejudicou, no sentido de captação de recursos e visibilidade no cenário exterior, mas que, por outro lado, colaborou para a realização de uma obra mais autoral, a qual, depois de sua morte, surpreende pelo teor politizado, crítico e lírico com que compõe o cenário da sociedade da época.

Valério dirigiu documentários de longa e curtas-metragens durante as décadas de 1940 e primeiros anos da década de 1950, quando partiu para uma carreira relacionada a ficção. Em 1956, lançou seu primeiro longa *Le ragazze di San Frediano*, seguido de *Verão Violento* (1959) e *A Moça com a Valise* (1961), consideradas obras de formação, mas que já apontavam para o estilo introspectivo de retratos humanos e relações sociais e afetivas. Em 1962, com *Dois Destinos*, desenvolve uma espécie de crônica familiar e uma crítica à sociedade italiana. *Mulheres no Front* (1965) e *Sentado à Sua Direita* (1968) aliam de forma mais direta temas históricos e preocupações sociais da década de 1960, com a questão feminina (recorrente em grande parte de suas obras), o pós-Segunda Guerra Mundial e o debates sobre o pós-Colonialismo na África. Em 1972, retoma a crônica de relações afetivas em *A Primeira Noite de Tranquilidade* e com *O Deserto dos Tártaros* (1976), adapta o famoso livro de Dino Buzzati, obra considerada de difícil adaptação pelo caráter filosófico sobre a inutilidade do poder.

Assim, a filmografia de Zurlini se revela bastante seleta e direcionada para temas que ele sempre enfatizou: as mulheres, o amor fracassado, a melancolia, a crônica de costumes, a crítica social e política.

Neste texto, vamos retomar alguns tópicos que julgamos interessantes sobre o filme *A Moça com a Valise*. Regido em formato estético de melodrama, do amor fadado ao fracasso, o rigor formal do diretor trazia uma narrativa desenvolvida sobre os modelos clássicos, o que ia contracorrente dos jovens cineastas da época, os quais optavam por inovações estilísticas.



Cartaz original de época de *A Moça com a Valise*.

A obra traz uma bela garota (Claudia Cardinale) sendo abandonada, de forma cruel, pelo amante. Depois de tirá-la do emprego com falsas promessas, o rapaz a larga numa oficina mecânica em uma cidade que ela mal conhece, com apenas uma valise. Aos poucos, a obra apresenta e desenvolve a personagem: ela é Aída, uma humilde bailarina, que cantava *jazz* numa banda e ficou sem trabalho, por causa do amante safado. Ao mesmo tempo, furiosa e infeliz, ela está num ‘beco sem saída’. A única pessoa que lhe dá atenção é Lorenzo (Jacques Perrin), jovem de 16 anos que ela conhece ao tentar encontrar o amante no endereço que ele lhe dera. Lorenzo é irmão do amante, mas Aída não sabe disso. E ele também não diz nada, porque se apaixona perdidamente após trocar algumas palavras com ela.

Zurlini sempre optou por temas que poderiam despertar o estranhamento do espectador. Entretanto, não se envolvia na polêmica dos temas ou “tabus” da sociedade das décadas de 1950 e 1960, como as histórias de amor sobre jovens e senhoras, ou senhores. Esses temas serviam de princípio para o cineasta extrair a essência da ideia do melodrama no provérbio “a felicidade não tem história”. É a arte à serviço de um retrato de época, uma espécie de cinematografia da melancolia e da tristeza.

A VALISE: O SIGNO DE UMA SOCIEDADE

O signo e o desprezo que os críticos possuem sobre o melodrama é o espaço necessário para Zurlini desenvolver suas histórias. Tudo ocorre com naturalidade e com dor. O sofrimento acomete aqueles que vivem a intensidade do sentimento impossível. A trilha sonora acentua o drama ao trazer uma série de composições do cancionista italiano.

O diretor consegue manter a sutileza na abordagem moral dos personagens. Não há julgamentos éticos, pois não há maniqueísmo no relacionamento que se estabelece desde o princípio calcado em dissimulações. O jovem Lorenzo mente obstinadamente para conseguir, a custo do dinheiro da família, manter-se próximo à Aída. A mulher, por sua vez, nunca tenta se aproveitar dessa situação, mas também está longe de ser ingênua, percebe o que ocorre, mas se cala. A relação de dependência e medo é o que cerca as personagens melancólicas em sua essência.

É interessante observar que o fato de tecer as personagens com um perfil melancólico estabelece uma relação direta com

o processo criativo do diretor. Inclusive, tal relação entre arte, poesia e filosofia já é questionada por Aristóteles que pergunta: “Por que razão todos os que foram homens de exceção [...] são manifestamente melancólicos?” (1998, p. 81).

Susan Sontag em seu estudo sobre a melancolia no pensador alemão Walter Benjamin vai além afirmando que “as profundas transações entre o melancólico e o mundo se dão com coisas (e não com pessoas)” (1986, p. 93). De fato, podemos observar uma aura de melancolia que cerca toda a produção e o ambiente de *A Moça com a Valise*, mas, no cerne do tema, é a partir dos protagonistas que temos esse elo mais claro.

Aída teme que a falta de opções profissionais a remeta de forma definitiva para o caminho da prostituição, algo que parece cada vez mais perto e inevitável. Lorenzo teme que a mulher mais velha fuja ou se afaste, caso o dinheiro e os presentes parem de ser dados. É a perseguição dos instintos humanos, conduzidos pelo desespero da solidão e do abandono.

O drama amargo entre eles pode ser traduzido no momento em que o jovem apaixonado fica bêbado enquanto vê a amada dançar de rosto colado com homens mais velhos do que ele. Em *close-up*, Zurlini, que pouco usa esse recurso durante o filme, acentua para o espectador a dor do momento, chocando-se com o rosto desesperado e embriagado do rapaz com o olhar aflito da mulher, ao som de uma canção que versa sobre as dores de um primeiro amor: “Nunca mais amarás alguém como agora”.



O jovem e a senhora: um relacionamento possível na década de 1960?

O nível de percepção avançado sobre relacionamentos fadados à ruína é construído também com a textura e a profundidade da abordagem revelada ao espectador de forma realista, privilegiando o envolvimento de quem assiste, pelas imagens em preto e branco e pelos diálogos naturais. A fotografia de Tino Santoni captura os espaços vazios dos ambientes chiques, assim como a imensidão do mar, estabelecendo uma relação direta entre ambiente e vazio existencial das personagens.

A identidade entre espectador e personagens se estabelece pelo drama de ambos. A atriz Claudia Cardinale aparece em perfeita relação com o ambiente que a cerca, mesmo que esse seja para expor sua dor. Pierre Sorlin destaca que, “na Itália, uma nova geração de atores pode se adaptar as tendências da época [décadas de 1950 e 1960], revelando tanto aparência física quanto presença interpretativa em seus filmes.” (1996, p. 142).

O jovem ator Jacques Perin consegue dar dimensão à cena e ao sentimento que muitos jovens possuem durante a adolescência.

Em uma das cenas mais ricas em significados, Aída, sem um lugar apropriado para tomar banho na mansão, e depois de sair do banheiro, desce as escadarias ao som de *Verdi* (após Lorenzo ligar a vitrola). Com a toalha na cabeça, ela representa a perfeição em si. Naquele instante, sentimos que algo na juventude de Lorenzo se desperta: é o amor que se instalara.



Aída e sua valise.

A valise pode simbolizar tanto o deslocamento constante quanto o próprio mistério que nela se carrega. Assim, o fardo do sofrimento, pelo desespero social, pela insegurança ou pelo amor impossível, talhado à negação e à dor, são expressões da época e do sentido artístico de Zurlini, que acabam por causar a angústia e o sentimento de vazio nos espectadores.

FIM COMO ETERNO RETORNO

A Moça com a Valise, ainda que melodramático, consegue manter-se equilibrado: nada de pieguismo, nada de sensacionalismo. Em nenhum momento vemos o diretor cair na tentação de sugerir uma possível relação de caráter sexual entre a moça mais velha e o jovem.

Em uma cena da praia, na qual ocorre o abraço entre os protagonistas, percebemos que, apenas ali, ela se deu conta da intensidade dos sentimentos dele para com ela, temos o exemplo acabado do estilo de Zurlini: a contenção, o equilíbrio e a preocupação em mostrar, por meio do comportamento dos personagens, o interior deles. Ou seja: nesse manejo e apresentação das exterioridades dos seres, o desvelamento das subjetividades deles.

Observamos que a música também é algo notório na obra. As imagens são acompanhadas de fundos musicais propositalmente em algumas vezes não sincronizados com as cenas, serve de relação de possibilidade interpretativa ligada ao sentido da ação, que pode estar associada à própria instabilidade das situações vividas pelos personagens.

Remeter à intensidade da dor a partir de imagens é algo complexo em se tratando de representações artísticas. O cinema italiano, que já se desenlaçava das produções do neorealismo e atingia outros níveis de abordagem temática, muito mais intrínsecas às personagens, revelou nos silêncios e nos afastamentos sofridos um significado que afastava os espectadores ávidos pelos *happy ends*, típicos de grande parte dos filmes hollywoodianos.

Se tivermos melancolia no conjunto da obra de Zurlini é por que o diretor interpreta o momento histórico dessa forma. Se tivermos melancolia em *A Moça com a Valise*, é um sintoma de que

o cineasta constrói argumentos e representações artísticas marcadas sob o signo da dor, da impossibilidade de narrar a felicidade e da angústia do cotidiano e da insegurança que nos torna humanos.

Mas, caro leitor, vejamos também por outro lado. O cinema é uma ciência e é uma arte. A ciência que nos proporciona o prazer de realizar análises e críticas e a arte que nos dá a fruição e o sentimento de entretenimento. Então, se há dor no relato da expressão artística é porque essa dor fortalece nosso sentimento de busca da felicidade, algo de virtuoso. Então, podemos aprender com os filmes, principalmente se os interpretamos muito mais do que tratamos como ‘verdades’ estabelecidas.

Pensamos, que o fim, que mesmo longe de esgotar as possibilidades analíticas e interpretativas da obra de Zurlini, sempre é uma proposta válida para um eterno retorno a obra, que instiga reflexões, desenvolve problemáticas, e, enfim, desenvolve a fruição que é o elemento deflagrador do prazer em se estudar obras cinematográficas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. *História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In: CARDOSO, Ciro F. S.; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Contexto, 1997.

FERREIRA, Alexandre Maccari; KOFF, Rogério Ferrer; KONRAD, Diorge Alceno. *Uma história a cada filme*. 3 volumes. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2006-2010.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. São Paulo/Salvador: Ed. Unesp/EDUFBA, 2009.

ROSENSTONE, Robert. A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: LPM, 1986.

SORLIN, Pierre. **Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)**. Barcelos: Paidós, 1996.



BYE, BYE, BRAZIL

SINOPSE

Salomé (Betty Faria), Lorde Cigano (José Wilker) e Andorinha são três artistas ambulantes que cruzam o país com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para o setor mais humilde da população brasileira e que ainda não tem acesso à televisão. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço (Fábio Junior) e sua esposa, Dasdô (Zaira Zambelli), com os quais a Caravana cruza a Amazônia até chegar a Brasília.

Entrelaçamentos de modernidade e tradição em *Bye, Bye, Brazil* (1979), de Carlos Diegues

Miriam de Souza Rossini¹

INTRODUÇÃO

O cinema é um importante meio de produção e de propagação de imaginários, que influencia o modo como nos vemos e nos representamos. Partindo da análise do filme *Bye, Bye, Brazil*, 1979, de Carlos Diegues, pretende-se compreender como a narrativa apresenta a transição entre um Brasil tradicional para outro moderno, em fins dos anos 70. A análise se deterá nos aspectos narrativos e audiovisuais da trama, usando como exemplo dessa transição as duas personagens femininas centrais: Salomé e Dasdô. Para análise, será usada a versão em DVD, comemorativa dos 25 anos de lançamento do filme.

Bye, Bye, Brazil foi produzido em 1978 e lançado em 1979, numa época em que o país lentamente iniciava seu processo de abertura política. O filme de Carlos Diegues faz um balanço dos efeitos de uma ditadura civil-militar que até ali já tinha mais de quinze anos, e dos projetos de modernização do país que vinham sendo implementados ao longo do século XX. A história é sobre um grupo de artistas mambembes que viaja pelo interior do

¹ Doutora em História (UFRGS) e Mestre em Artes/Cinema (USP). Professora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq.

Brasil buscando público para o seu espetáculo circense, enquanto constata as mudanças socioeconômicas e culturais mesmo nos lugares mais longínquos.

A Caravana “Rolidei” é composta por um mágico trambiqueiro, Lorde Cigano (José Wilker); pela bailarina Salomé (Betty Farias), que é apresentada como sendo caribenha; e por um homem negro, forte e mudo, Andorinha (Príncipe Nabor). Ao grupo se unirá, logo no início da narrativa, o sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior.) e sua submissa esposa, Dasdô (Zaira Zambelli). O perfil inicialmente antagônico das duas personagens femininas nos permite pensar nas mudanças culturais pelas quais o país vinha passando, em especial desde os anos 50, e que se tornavam mais visíveis naquele final de década.

ESTABELECENDO CONTEXTOS

A discussão sobre a modernidade é longa e possui diferentes abordagens. Vamos partir de uma explicação geral de Anthony Giddens:

Como uma primeira aproximação, digamos simplesmente o seguinte: ‘modernidade’ refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência (1991, p. 11).

Podemos citar, brevemente, alguns traços desse tipo específico de estilo, costume de vida ou organização social. A racionalização e a burocratização do cotidiano, envolvendo as atividades de trabalho, de lazer, a vida doméstica, etc.. A

crença na ciência e na tecnologia como resposta para tudo. A separação entre religião, estado, arte, ciência, dando autonomia a cada campo. O individualismo. A ruptura com os modelos tradicionais de sociedade nos quais o conhecimento e os estilos de vida eram ditados por transmissão geracional, ou seja, os mais velhos ensinavam aos mais novos. Na modernidade, o novo é visto como a busca máxima, pois sempre há outras possibilidades para serem experimentadas, confrontadas, desejadas. Tal característica faz com que as sociedades modernas almejem a constante transformação social, econômica, cultural, comportamental. As tradições são vistas como elementos velhos e descartáveis. Estradas asfaltadas e meios de transportes automatizados, coletivos e individuais, são grandes marcas da modernidade, pois permitem que as pessoas possam se locomover mais facilmente, deixando suas raízes para trás.

Por isso Marshall Berman (1986, p. 15) afirma que ser moderno é “encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor”, mas adverte o autor que ao mesmo tempo a modernidade “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. Esse aspecto que o autor vê como negativo para muitos é a própria aventura da modernidade: a possibilidade de destruir o velho para começar outra vez, de um jeito atualizado, tecnológico, moderno.

É nessa aventura que o Brasil engajou-se ao longo do século 20, buscando equiparar-se a esses modelos produtivos, tecnicistas, consumistas. Para isso, era preciso rever formas de pensamento e de comportamento, bem como os modos de se expressar artisticamente. O país queria recuperar o ‘tempo perdido’; 50 anos em 5 era o lema do presidente brasileiro,

Juscelino Kubitschek, que mais abraçou a causa, esforçando-se por modernizar os lares e os lugares do país. Criou, inclusive, uma cidade que é uma homenagem à modernidade: Brasília. Por isso, na segunda metade do século passado, os resultados dessa busca começavam a se tornar mais evidentes.

Em seu texto *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais (2002) enumeram as grandes transformações no cotidiano do brasileiro entre os anos 50 e os 70; explicam, também, como essas mudanças muito rápidas acabaram por produzir um imaginário de que em pouco tempo o país se tornaria uma nação moderna e próspera.

A forte industrialização incentivada em especial pelo governo JK, a construção de uma nova capital; as novas facilidades domésticas que iam de eletrodomésticos a produtos alimentícios industrializados, o avanço nos meios de comunicação que passa a interligar o país em rede nacional de televisão desde os anos 60, tudo isso dá uma esperança de transformação social que irá deixar para trás a penúria e as dificuldades de vida. A mobilidade social é grande nesse período, bem como as migrações populacionais. Como afirmam os autores,

Num período relativamente curto de cinquenta anos, de 1930 até o início dos anos 80, e, mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década de 70, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos (MELLO; NOVAIS, 2002, p. 562).

Renato Ortiz (1995) especifica ainda mais esse contexto. Ao analisar o desenvolvimento de um mercado de bens culturais no

Brasil, observa que o estabelecimento do Estado militar, em 1964, teve um duplo significado, político e econômico. Diz o autor:

[...] o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como ‘a segunda revolução industrial’ no Brasil. Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o ‘capitalismo tardio’ (1995, p. 114).

No entanto, não é apenas o mercado de bens materiais que se expande no período, é também o de bens culturais. A partir dos anos 60, aprofunda-se a construção de uma infraestrutura para interligar o país não apenas com estradas, mas com modernos meios de comunicação. Em 1967, com a criação do Ministério das Comunicações, há um grande investimento em tecnologias para esta área; a inauguração da Estação Rastreadora Itaboraí, em 1969, permite a transmissão de imagens e sons via satélite. Com isso, é possível a criação das Redes Nacionais de Televisão, que passam a centralizar a produção e a distribuição de conteúdos informativos e de entretenimentos para todo o país. Ortiz (1995, p. 115) explica que “uma vez que a sociedade é formada por partes diferenciadas, é necessário pensar uma instância que integre, a partir de um centro, a diversidade social”. É isso o que a moderna televisão fará, ao vivo e a cores.

Esses autores deixam claro, portanto, que, após os anos 50, o país se transforma visivelmente, tentando desvencilhar-se das marcas do atraso colonial, em especial no plano econômico

e social, difundindo novos hábitos de consumo para os bens materiais e culturais.

Tais mudanças nos padrões materiais levam, com efeito, a mudanças nos padrões comportamentais. Os rígidos costumes familiares anteriores cedem à maior independência dos filhos em relação aos pais; das mulheres em relação à figura masculina (sejam pais, maridos, irmãos), e das famílias em relação aos poderes constituídos, seja do estado ou da religião. A distinção entre o público e o privado torna-se mais forte nesse período, e essa é uma das marcas da modernidade.

Nos anos 60, em especial, há o auge do movimento feminista que reorganiza os modos como os indivíduos se definem socialmente. Stuart Hall (1997), ao explicar como, ao longo do século XX, foi-se compreendendo que a noção de sujeito é, sobretudo, discursiva, aponta o feminismo como o quinto descentramento que torna as identidades individuais menos monolíticas.² Ao buscarem sua liberdade, simbolizada pela queima dos sutiãs, pelo uso dos anticoncepcionais e da minissaia, as mulheres acabaram por tornar mais flexíveis todos os papéis sociais, tanto para homens quanto para mulheres. Elas também passaram a questionar a própria noção de gênero sexual como algo biológico e abriram a possibilidade para a aceitação do homossexualismo em suas diferentes formas. Ao lutarem pelo próprio prazer e pelo direito de gerirem suas vidas, as mulheres passaram a se expressar de modo mais livre e a terem maior domínio sobre seus corpos e seus destinos.

² Os outros descentramentos apontados pelo autor são: reinterpretação dos textos de Marx nos anos 60; descoberta do inconsciente por Freud; linguística estrutural de Ferdinand Saussure; estudos sobre o poder disciplinar de Michel Foucault.

No Brasil dos anos 60 e 70, décadas ainda marcadas pelo patriarcalismo e conservadorismo, algumas mulheres tornaram-se o símbolo dessas mudanças sociais, como Leila Diniz, atriz que ousou ir à praia de biquíni quando estava grávida, rompendo com uma longa prática social de enclausuramento da mulher grávida, já que, em geral, elas se sentiam envergonhadas pela sua condição. Leila também desafiava o modelo recatado de feminino, falando em sexo, publicamente, e usando palavrões em suas entrevistas. Por tudo isso ela era muito criticada e até censurada. Mesmo os movimentos de esquerda, da época, tinham dificuldades de aceitar esse novo perfil feminino. Um exemplo é o da guerrilheira Iara Walberg, amante de Lamarca. Ex-professora universitária, separada, independente, sexualmente ativa, ela era criticada por seus colegas de movimento por ser muito 'transeira'.

Reconhecer tais transformações - econômicas, sociais, culturais - não implica dizer, portanto, que elas tenham acontecido em todos os lugares ao mesmo tempo, ou que tenham sido plenamente incorporadas na sociedade brasileira. De qualquer modo, sendo o Brasil um país de tamanho continental e atravessado por grandes distorções econômicas e sociais, primeiro as mudanças chegavam ao centro do país e, aos poucos, se manifestavam em outras partes. Quanto mais pobre a região, menos marcas de modernidades ela apresentava ou incorporava.

O final dos anos 70 é aquele momento histórico em que se percebe claramente o cenário dessa transição desigual de um Brasil tradicional para um Brasil moderno; das distâncias entre os discursos dos governantes e as práticas sociais; as permanências e os distanciamentos entre passado, presente e futuro. O filme de Carlos Diegues insere-se nesse contexto e consegue produzir um retrato do período.

MODERNIDADE E ARCAÍSMO EM *BYE, BYE, BRASIL*

Bye, Bye, Brazil é um *roadmovie*, estilo de filme de viagem que já constitui um gênero consolidado no cinema brasileiro. *Central do Brasil* (1998), de Walter Moreira Salles, *Deus é Brasileiro* (2003), de Carlos Diegues, *O Caminho das Nuvens* (2003), de Vicente Amorim, são exemplos recentes desse estilo cinematográfico. Em todos eles, a viagem é metáfora de conhecimento e de desbravamento; por isso não deixa de ser significativo que a travessia se faça principalmente pelas regiões norte, nordeste, centro-oeste do país.³

O grupo de artistas mambembe, liderado por Lorde Cigano, atravessa quase 16 mil quilômetros pelo interior do país, partindo da histórica cidade de Piranhas, em Alagoas, à beira do Rio São Francisco. Dali vão subindo até Altamira na Amazônia, depois vão à Belém do Pará e terminam a jornada em Brasília. Para realizar a película, a equipe de produção atravessou 12 cidades de seis estados e quatro regiões.

Nesse trajeto, eles seguiram a movimentação populacional apontada por Mello e Novais, ou seja, a partir dos anos 60, a migração deu-se em direção “à fronteira norte, ao Mato Grosso, Rondônia, Amapá, Sul do Pará e Sul do Maranhão” (2002, p. 580), em função das novas estradas que foram abertas, como a Transamazônica.⁴ Ocupando um importante espaço no imaginário dos anos 70, a Transamazônica era apresentada como a rodovia que ligaria Norte e Nordeste, facilitando o desenvolvimento daquelas regiões, no entanto nunca foi finalizada. Muitos dos efeitos do

³ Ver: ROSSINI, 2005.

⁴ Inaugurada em 1972, com mais de 4000 km, ela atravessa os estados de Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas.

desmatamento ambiental produzidos durante a sua construção podem ser vistos no filme.

O diretor, no documentário que acompanha o DVD, e que apresenta os dados da produção, explica que *Bye, Bye, Brazil* procura mostrar para os brasileiros as imagens de lugares que normalmente não se vê e que o público desconhece. Para ele, este é um filme “sobre as coisas que estão nascendo e as que estão morrendo no Brasil”. O entrelaçamento entre esse Brasil novo e moderno e o Brasil tradicional e arcaico vai desenhar o embate vivido pela Caravana Rolidei.

As primeiras cenas vão explicitando o tipo de espaço procurado preferencialmente por Lorde Cigano para realizar as apresentações da Caravana Rolidei: a câmera explora longamente os produtos artesanais e agrícolas vendidos em feiras ao ar livre; detém-se no rosto, nas ações destas pessoas do nordeste. Temos, assim, a nossa primeira impressão do lugar: ele é pobre, rural, sem marcas visíveis de modernidade. Da mesma forma, os habitantes são pessoas em geral velhas ou envelhecidas, de rostos sulcados, marcados pela aspereza da vida. Não há ali nada que possa nos lembrar um país “em vias de desenvolvimento”, como costumava ser apresentado o Brasil na época. Aquela pequena cidade do sertão nordestino parecia parada no tempo.

Embalando a tarde modorrenta de compras, estava o sanfoneiro Ciço acompanhado de sua esposa Dasdô, tocando uma música triste, lenta, que dava ao ambiente um ar ainda mais parado. Aos poucos, ao som da sanfona vem juntar-se o som de outra música, urbana, e que tocava nas rádios populares em fins dos anos 70: Pra cima, pra baixo, do grupo The Fevers.

O som da música dançante da caravana rompe com o tempo próprio do lugar, instaurando ali um pouco da modernidade

urbana das grandes cidades. As figuras de Lorde Cigano e de Salomé, vestidos de uma forma espalhafatosa, brilhante, mostra-os diferentes do modo simples e discreto de vestir-se daquelas pessoas; a camiseta, a calça *jeans*, as plumas, as rendas são símbolos do urbano que vão quebrar, mesmo que momentaneamente, a harmonia que havia. O próprio caminhão, embora velho, indica outra marca da modernidade, a mobilidade, tão desejada naquela época. São estes aspectos que atraem Ciço, motivando-o a abandonar o pequeno lugarejo e sua família para ir atrás da aventura que aqueles artistas mambembes inspiram. Ir com eles é deixar-se levar por outros códigos de comportamento e também por outros valores. É a busca pelo novo, pelo prazer, atitude própria dos novos tempos.

Este contraste, criado nas primeiras imagens do filme, vai se repetir pelas demais paragens do grupo, em sua viagem do Nordeste para o Norte, e daí para o Centro-oeste, mostrando sempre o Brasil marginal, ou marginalizado. Quanto mais para dentro do país a caravana vai, mais se percebe o atraso social brasileiro; lugares sem luz elétrica, sem água encanada, lugares onde a pobreza é tanta que não há dinheiro para pagar o ingresso do espetáculo: o que vale ainda é a troca, o escambo. Na terceira cidade em que o grupo pára, um outro artista mambembe, o projetorista Zé das Luzes (Jofre Soares), explica que o povo dali é muito religioso e pobre, e que ele troca entrada de cinema por comida.

Porém, ao mesmo tempo em que há pobreza, falta de infraestrutura básica, há um novo dado que se impõe: o cruzamento destes espaços tradicionais e empobrecidos com alguns novos produtos da modernidade, em especial os trazidos pela mídia televisiva. Na segunda cidade em que a caravana chega, como não havia luz na maioria das casas, a prefeitura havia mandado instalar uma televisão pública, inaugurada como uma grande obra

governamental, para que o povo pudesse acompanhar as peripécias dos personagens televisivos.

Segundo Mello e Noves (2002, p. 115), “já anos 60 e 70, a televisão toma, no bar, muitas vezes o lugar do rádio. Até nas pequenas cidades ou vilarejos lá está ela, no alto, colocada no ponto de encontro ou na praça: todos estão vendo a novela das oito”. Nem cinema, nem rádio; a grande marca dessa modernidade agora é a televisão.

Em frente à tevê, elas dançavam ao som da trilha musical da novela. Se a música de Ciço atraindo, ela não atraindo tanto quanto as músicas do grande sucesso teledramatúrgico da época, a novela *Dancing Days*, que era apresentada pela Rede Globo. O novo e o velho eram ali flagrantes. Nada lembra o espaço privado que a televisão instaura, tirando as pessoas da rua e colocando-as dentro de casa. Em lugares pobres do interior do Brasil, a tevê é assistida em grupo, ocupando o espaço público da praça, e retirando de atividades coletivas, como a já antiga tela do cinema e os espetáculos circenses, a sua importância social. Quase cem anos depois, o cinema, por exemplo, não era mais novidade e passava por uma grande crise que ameaçava sua sobrevivência. O cinema estava velho e precisava ser substituído mesmo naquelas paragens onde ele se quer se instalara plenamente.

Podia não haver luz elétrica, mas conhecia-se um dos mais recentes expoentes da modernidade, e através do aparelho televisivo, assistido em grupo, as pessoas participavam simbolicamente da transformação do Brasil em um país moderno (ou viam esta transformação via satélite!), mesmo que seu estilo de vida continuasse, até ali, tão tradicional quanto antes da expansão nacional do meio televisivo.⁵

⁵ É bom lembrar que durante o regime militar o governo investiu maciçamente, a

Para Lorde Cigano e seu grupo errante, no entanto, a glória era encontrar uma cidade onde não houvesse “espinhas de peixe”, como eles chamavam a antena de televisão, pois elas os expulsavam do paraíso, que aos poucos se perdia. Mesmo nas cidades em que eles eram conhecidos da população, o público decaía ano a ano. Na primeira cidade, Piranhas, os artistas são recebidos pelo prefeito com um abraço afetuoso, mas, durante o *show*, constata-se que o movimento está mais fraco do que no ano anterior. Em cada cidade que cresce, o público diminui. E eles vão em busca de lugares onde a tradição ainda seja mantida, localmente.

Nesta peregrinação, percebe-se muito do discurso da época sobre a importância do povo como guardião do que seria a verdadeira “cultura popular-nacional”, e a crítica a esta modernidade que, aos poucos, vai minando a “verdadeira cultura brasileira”, como aponta Renato Ortiz em um dos seus estudos sobre cultura e identidade no Brasil (1985). A oposição entre cultura popular e cultura de massa faz parte dos debates acadêmicos e culturais brasileiros dos anos 60 e 70, pois se este povo é seduzido por produtos culturais midiáticos quem preservará “a verdadeira identidade do Brasil”? Assim, a busca da caravana se torna inútil e ao mesmo tempo reveladora deste Brasil que se transforma em moderno, embora de modos tão distintos e desnivelados. A pequena família indígena que o grupo encontra é um exemplo disso: eles não têm onde morar e nem como se manter, mas o sonho deles é andar de avião.

O contraste e as desigualdades que a Caravana revela em sua viagem são flagrantes: por um lado, vê-se um país pobre, sem

o fim de criar as redes nacionais de televisão, pois o meio foi escolhido para disseminar a ideologia militarista e criar um consenso em torno dela. Ver: OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa. *Nossos Comerciais, por favor! A televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

infraestrutura básica, como já foi dito, mas, por outro lado, percebe-se um país que lentamente transforma sua cultura tradicional e local, incorporando hábitos culturais e de consumo importados, a fim de ingressar, anos mais tarde, numa nova cultura mundializada, na qual artistas pobres, como os da Caravana Rolidei, não encontram muito espaço, pois o que não está na mídia não está em lugar algum, não atrai olhares.

Em termos de linguagem audiovisual, a trilha sonora é o elemento que melhor exemplifica esse contraste. No plano diegético, ou seja, a música que está nos ambientes frequentados pelos personagens da narrativa, podemos ouvir todas as músicas que eram sucesso na época em novelas e nas rádios populares (Bee Gees; Frenéticas, The Fevers, entre outros). Elas nos permitem entrever a influência da nascente indústria cultural no Brasil. No plano extradiegético, ou seja, a música que está fora da narrativa e do universo dos personagens, o que toca é a música tema do filme, *Bye, Bye, Brazil*, cantada por Chico Buarque de Holanda, um dos expoentes da chamada MPB, que se consolida naquela década. A música extradiegética faz parte das escolhas da instância narrativa do filme, ou seja, o diretor e os demais membros da equipe, e ela sublinha a história contada. A letra da música enfatiza as transformações do país, de um modo fragmentado. Na segunda parte da canção, vários desses aspectos se misturam, e são referendados pelas imagens que vemos:

No Tocantins
O chefe dos parintintins
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê

Capaz de cair um toró
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim
Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
Nem tem que ter ginásial
Meu amor

É essa fragmentação que estamos acompanhando. O modelo de desenvolvimento é desigual, mas seus efeitos necessariamente não. A música extradiagética reforça a ideia de que o país está deixando para trás uma parte de sua cultura e identidade para atualizar-se com as novas modas que vêm de capitais mundiais já globalizadas, e o que se perde não se reencontra mais. Ancorado na música, o diretor vai dando adeus ao país que até ali havia, e buscando uma forma de se adaptar à mistura multicultural que surge.

O Brasil já havia passado por esse sentimento em outros momentos do século XX. A era do rádio nos anos 40 e 50 foi o primeiro grande passo em termos de uma unificação cultural do Brasil. A Rádio Nacional era ouvida na maioria dos lares brasileiros e ajudou a popularizar muitos artistas. Nos anos 60, a formação das redes nacionais de televisão fez avançar essa transformação, ampliando os efeitos daquilo que Renato Ortiz (1997) chama de “cultura internacional popular”. O que gostaria de ressaltar, porém, é que o filme de Cacá Diegues mostra que, em fins dos anos 70, a modernidade não estava mais atingindo apenas as capitais ou as grandes cidades; ela agora estava penetrando em lugares que ainda não haviam sido ‘tocados’ pelo processo da modernização. Daí ser tão visível o contraste entre os dois mundos. Diria, mesmo, que *Bye*,

Bye, Brasil retrata o momento de passagem do interior do país de um estágio a outro em termos de cultura; momento em que o local começa a ceder espaço para o global.

AS TRANSIÇÕES DO FEMININO

Marca desta transição são as duas personagens femininas do filme, Salomé e Dasdô. Elas formarão pares com os dois personagens masculinos: de um lado, um casal que simboliza a cultura tradicional (Dasdô e Ciço) e, de outro, um casal que traz as marcas da modernidade (Salomé e Lorde Cigano).

Salomé é a mulher símbolo do urbano, mais especificamente de um suburbano pobre. Quando a caravana Rolidei chega à pequena cidade de Piranhas, o mágico Lorde Cigano apresenta sua reduzida trupe: a sensual Salomé e o forte Andorinha. Ela desce do caminhão auxiliada por Andorinha e fica de costas para o público, causando uma certa curiosidade. Quando finalmente se vira, vemos uma mulher solar, colorida, usando calças verdes justas e camisa rendada; imensos óculos de sol, rosa, em formato gatinho, e um lenço no cabelo amarrado abaixo do queixo, como uma grande diva de cinema. Ela também está muito pintada, destacando-se a boca vermelha. Sua figura exótica e exuberante contrasta com o ambiente no qual os artistas mambembes chegaram, em especial com as mulheres do lugar.

Além de contrastar pela composição do seu visual, Salomé destaca-se por ter iniciativa e agilidade. Pega alguns panfletos e os distribui entre os moradores, convidando-os para o *show* daquela noite. Ela não precisa que alguém lhe diga o que fazer e não depende da figura masculina. O fato de ser uma artista propicia que seja independente. A câmera, por sua vez, explora os contornos

da atriz, tornando-a desejável. Portanto, mesmo independente, esta personagem serve ao olhar do outro, principalmente o masculino. Sua sedução é para isso. Tal proposição confirma-se durante a primeira apresentação do grupo.

Salomé entra em cena com um minúsculo traje vermelho de duas peças e véus, como se fosse uma odalisca. Ela dança ao som de uma música sensual, enquanto repete para o público: *“es el amor, es el amor, como solamente se hace en Caribe”*. A luz avermelhada, predominando no ambiente escuro, dá a ela uma aparência sedutora de quem desfaz lares felizes, desencaminhando homens de bem. A câmera, que se movimenta de Salomé até encontrar Ciço, o marido de Dasdô, mostrando-o enfeitiçado por ela, nos dá um indício da força daquele feminino, e também do desdobramento narrativo do filme.

A apresentação de Salomé completa-se na cena seguinte. Um plano geral nos mostra uma barraca iluminada com luz vermelha; fora está Lorde Cigano e, ao fundo, próximo a um muro, Ciço e Dasdô. Da barraca sai um homem, que é o prefeito da cidade. Satisfeito, ele sorri e afirma para Lorde Cigano:

- A Salomé tá melhor do que no ano passado. Quanto mais o tempo passa, mais a mulher fica gostosa!

Confirmamos, assim, a impressão que perpassava a personagem desde o princípio: ela é senhora do seu corpo, o que ela mesma afirmará mais adiante, quando diz para Ciço que só põe alguém de graça na cama quando quer. Se não, só pagando. Embora ela não seja uma prostituta, às vezes, ela se prostitui, em especial para obter favores para o grupo nas cidades em que chega. Lorde Cigano prefere apresentá-la como uma grande artista.

Salomé, portanto, é representada ao mesmo tempo como independente em seu comportamento e desejo, mas submissa às classificações sociais, afinal ela é objeto de prazer e do olhar masculino. Ela mesma define-se como uma mulher sozinha, descrente do amor e de outro tipo de relação que não seja por interesse. Ao mesmo tempo diz para Ciço que vive com Lorde Cigano, e que, embora não sejam casados, eles já tiveram muitos momentos felizes. O fato de não ser casada, mas viver com um homem, fazer sexo por dinheiro sem se considerar uma prostituta, torna a personalidade de Salomé bastante dúbia.

Essa impossibilidade de classificação se coaduna com a modernidade. Ela não tem família e sua ligação com os demais membros da trupe é tênue; sua busca é pelo prazer e pelo interesse próprio e, para isso, está sempre em movimento. Não cria raízes, não se sujeita a regras, não deve obediência a ninguém. O custo de sua liberdade é a solidão, mais espiritual do que física.

Já Dasdô é esposa e mãe, totalmente submissa ao marido, e que raramente fala; podíamos dizer que ela é sem sal, sem graça em seu vestidinho simples, tanto é que Ciço quase não presta atenção nela, embora não a rejeite. Mesmo Lorde Cigano irá se interessar por ela ao longo da narrativa. Ao contrário de Salomé, Dasdô é a esposa tradicional, que obedece ao marido, mesmo quando ele decide prostituí-la. Na maior parte do filme, ela profere poucas palavras e sua função é estar ao lado do marido, o tempo todo, ou esperar por ele. Tanto é que ela o segue na viagem mais por falta de opção, e por costume, do que por desejo próprio. Apesar disso, o fato de estar grávida dá a ela a possibilidade de novas descobertas e, quem sabe, de outra forma de feminino. Nas atitudes de Dasdô há, por isso, uma curiosidade que ela refreia, ao contrário do marido.

Ciço, personagem do mundo tradicional e periférico, está completamente apaixonado por Salomé, e pela possibilidade de aventura que ela simboliza. A atração dele é imediata, e o leva a abandonar a casa dos pais para seguir a trupe. Está disposto, inclusive, a deixar a mulher grávida, mas Dasdô vai atrás dele e segue junto na aventura. Durante a primeira parte da travessia, Ciço e Dasdô vão atrás no caminhão, mas depois que o bebê nasce Dasdô troca de lugar com Salomé. A mudança de posição entre os casais começa a se estabelecer e insinua a própria mescla entre os seus comportamentos.

A relação de Lorde Cigano e Dasdô é mais tímida e romântica; ele dá nome ao bebê, irrita-se com o choro da criança, faz Dasdô rir. Já Ciço e Salomé impõem um envolvimento mais arrebatado e dramático.

As investidas de Ciço em Salomé, obviamente, não passam despercebidas da esposa, mas o interessante é que também Dasdô está seduzida por Salomé, pela independência e beleza da outra. Numa primeira cena de aproximação entre as duas mulheres, em meio à Floresta Amazônica, Salomé ensina Dasdô a se pintar, a usar batom, o que explicita esta atração do velho pelo novo, do tradicional pelo moderno. Aos poucos, Dasdô se transforma, o processo da viagem vai agindo sobre ela mais fortemente do que em relação ao marido.

No final do filme, quando Lorde Cigano perde no jogo o caminhão da caravana e Salomé precisa se prostituir para auxiliar os companheiros, Dasdô encoraja a amiga com um sorriso de agradecimento. Ela não a recrimina, ao contrário, a admira. Ao mesmo tempo, enquanto o marido vai dormir, ela caminha perto do acampamento, observada por Lorde Cigano.

Rapidamente, um jogo de sedução se estabelece entre eles, mas, diferentemente do tipo de envolvimento que há entre Salomé e Ciço (mais sexual e obsessivo), o clima entre Dasdô e Lorde Cigano é romântico, com direito a passeio sob o luar e música extradiagética romântica (*Bye, Bye, Brasil* em outro andamento). Numa atitude inesperada, ela tira o vestido, ficando nua. Lorde Cigano se aproxima e ela sorri timidamente de sua própria ousadia. Fazer sexo com outro homem que não o seu marido implica, ao mesmo tempo, afirmá-la enquanto mulher livre tanto quanto a outra, e fazer com que ela atravesse o espaço do feminino tradicional em direção a uma postura mais ousada e independente. Afinal, nos anos 70, a revolução sexual era uma das principais bandeiras empunhada, em especial pelo movimento feminista. Ser fiel era interpretado como ser tradicional, arraigada aos princípios do patriarcalismo em que os homens detinham poder sobre suas mulheres.

Na sequência seguinte, Dasdô retorna para sua função de mãe do bebê recém-nascido, mas com um novo brilho, de cabelos soltos. A transformação da personagem será maior quando Ciço resolve que Dasdô vai trabalhar como prostituta, ao lado de Salomé, a fim de ajudar a reerguer a Caravana Rolidei. Dasdô surge, então, totalmente diferente, usando as roupas e as pinturas da outra, assumindo os cabelos soltos, marca de sua nova liberdade conquistada. Salomé aproxima-se de Dasdô, examina-a detidamente e aprova o resultado.

Não havia, portanto, competição entre elas, mas sedução, complementaridade. A troca de casais indica esta posição, este jogo de atrações pelo outro, pelo diferente. A transformação de Dasdô em prostituta, porém, não se dá, pois seu marido muda de ideia e resolve seguir com a família para a nova capital, Brasília.

Nesse sentido, ela ainda é dependente da atitude do marido. Ele impõe que ela seja prostituta e, depois, volta atrás de sua decisão. À ela, cabe apenas seguir as decisões dele.

Na chegada à Novacap, o casal é conduzido por uma assistente social (Marieta Severo) para o espaço que lhes compete naquele ambiente: a periferia da cidade. A pobreza ali difere daquela do interior do norte e nordeste. Eles estão numa das cidades satélites de Brasília, ocupada por trabalhadores que foram construir a cidade, mas que não encontraram lugar, nela, para morar; mesmo assim, o ambiente é urbano ao invés de rural. Viver na periferia das grandes cidades é mais uma das marcas dessa modernidade desigual que se estabelece no Brasil.

É nesta periferia que as transformações em curso durante a travessia pelo interior do Brasil tornam-se visíveis. Ciço vira o rei da sanfona, enquanto Dasdô torna-se uma mulher mais feminina e decidida. Ao final da jornada, eles se mantêm juntos, mas apresentando os traços incorporados da experiência com a caravana Rolidei: os lábios pintados de ambos, as roupas exuberantes, a atitude confiante mostra que eles não são mais o casal tradicional do início da narrativa; estão, agora, em pé de igualdade. Até mesmo a filha do casal faz parte da vida pública e profissional dos dois. No salão de baile que eles possuem, duas tevês estão ligadas na beira do palco, apresentando aquele ambiente também como parte de um ambiente urbano e moderno. A transformação de Ciço e Dasdô é a síntese daquela mudança que a caravana ia constatando em suas andanças, dentro dos limites vistos.

Já Salomé e Lorde Cigano passam por uma atualização do seu estilo de modernidade marginal. Após se envolverem com contrabando, eles compram um novo caminhão para a Caravana Rolidei, maior, mais enfeitado e cheio de luzes. Salomé, agora,

dirige o veículo, ratificando sua posição de mulher independente. O reencontro dos dois casais é amigável, mas cada dupla segue o seu destino sem parecer tão distante como no início do filme. Embora a família tradicional não seja desintegrada, ela é transformada nesse processo. Mesmo Salomé e Lorde Cigano parecem mais felizes juntos, deixando transparecer que eles também se transformaram com a experiência.

As características apontadas em *Bye, Bye, Brazil* permitem compreender de que modo o filme representa essa nova identidade que estava se gestando no país após os vários esforços de modernização e industrialização. O alargamento das fronteiras de ocupação faz com que diferentes culturas se mesquem no País. A interligação dos espaços pelas antenas de TV dá maior visibilidade a essa integração; lugares raramente vistos agora passam a integrar esse imaginário nacional, seja através dos telejornais ou das telenovelas. Programas como o Globo Repórter também desbravam o interior do Brasil, mostrando esses contrastes sociais que são o mote do filme de Carlos Diegues.

Ao final da narrativa, a ambiguidade do momento se mantém. Por um lado, percebe-se uma vontade nacional de fazer parte da modernidade que lentamente se apresenta, de consumir seus produtos, e de participar do processo, mesmo que de forma marginal. Por outro lado, observam-se os custos desse processo, no qual muitos são implicados sem necessariamente terem solicitado essa transformação em suas vidas. Afetada por esse contexto, a caravana segue seu rumo, sempre multicolor, procurando renovar o espetáculo que oferece, a fim de manter-se desejável.

E os personagens femininos, em suas novas versões, são incorporados nessa paisagem urbana, deixando entrever as mudanças que se aprofundarão nas décadas seguintes. Tanto

Salomé quanto Dasdô expõem essa transição; elas são exemplares de uma época em que as fronteiras entre os novos e os velhos comportamentos ainda eram extensas e os enquadramentos sociais muito rígidos.

Ambas se permitem, nesse encontro, ultrapassar seus limites pessoais e sociais, mas ao final ratificam seus lugares. Dasdô continua sendo mãe e esposa, ao lado de Ciço, e Salomé continua sendo a amante ao lado de Lorde Cigano. No fundo, elas sabem que são mais do que isso, pois contêm todas as possibilidades do feminino que lentamente passam a ser expressas com a modernidade. Lentamente, também elas estão dando adeus aos velhos códigos que classificavam as mulheres como santas ou pecadoras, e que por tanto tempo imperaram na sociedade brasileira tradicional.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GIDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** 5ª. Reimpressão. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAES, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.** Vol. 4. 2ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa. **Nossos Comerciais, por favor! A televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti.** São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e Indústria Cultural. 5. ed. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 27/ agosto, p. 96-104, 2005.



MARIA CHEIA DE GRAÇA

SINOPSE

Maria é uma jovem colombiana de 17 anos que vive em uma pequena casa com sua família em um povoado afastado de Bogotá. Trabalha em uma plantação de rosas, limpando os espinhos e preparando os ramos para a exportação, sob condições laborais muito difíceis. Cansada da pressão familiar, do trabalho e da vida cotidiana, Maria decide tentar a sorte na capital. É onde termina ingressando no perigoso negócio do narcotráfico internacional, contratada como *mula* para levar heroína em seu estômago para os Estados Unidos. Já em Nova Iorque, a situação se complica, Maria foge e tem que enfrentar a difícil decisão sobre o que fazer com sua vida e com o bebê que espera.

Maria cheia de graça: mulher, migração e América Latina no cinema

Liliane Dutra Brignol¹

A MIGRAÇÃO NA VIDA E NO CINEMA

Nos últimos anos, cresce a produção cinematográfica que aborda o tema das migrações em seus variados matizes. Tanto produções mais alternativas, de menor custo e fora do grande circuito, como grandes produções ligadas à indústria de Hollywood tem mostrado interesse pela temática dos deslocamentos, dos fluxos, das diásporas ao redor do mundo e suas implicações econômicas, políticas, sociais, afetivas e culturais.

Apenas para ilustrar tal profusão de obras, podemos destacar filmes como *Habana Blues*², *Um franco, 14 pesetas*³, *Flores de outro mundo*⁴, *Bem-vindo*⁵, *O visitante*⁶ e *O abraço partido*⁷. São filmes de diferentes países, alguns deles em coproduções, que revelam, sob perspectivas diversas, a dimensão humana do fenômeno migratório, muitas vezes reduzido na grande mídia e nos debates da sociedade em geral a uma abordagem que prioriza a leitura de cifras, como motivo de preocupação de ordem econômica, e a busca de políticas restritivas.

¹ Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e professora do curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano - UNIFRA. Email: lilianedb@yahoo.com.br.

² França-Espanha-Cuba, 2005, direção de Benito Zambrano.

³ Espanha, 2006, direção de Carlos Iglesias.

⁴ Espanha, 1999, direção de Icíar Bollaín.

⁵ França, 2009, direção de Philippe Lioret.

⁶ Eua, 2007, direção de Thomas McCarthy.

⁷ Argentina, 2004, direção de Daniel Burman.

O fenômeno migratório e seus impedimentos legais também interessaram o diretor Steven Spielberg, no filme *O termina*⁸, em que o personagem representado pelo ator Tom Hanks se vê diante do absurdo da burocracia nas fronteiras e departamentos de migração dos aeroportos. Na comédia *Espanglês*⁹, os atores Adam Sandler e Paz Vega tratam das barreiras linguísticas e culturais atravessadas por diferenças sociais e econômicas entre norte-americanos e mexicanos – realidade tão fortemente presente no contexto dos Estados Unidos. Uma das histórias contadas por Alejandro González Iñárritu, em *Babel*¹⁰, também destaca a trajetória de uma mexicana que trabalha sem documentação como babá nos Estados Unidos. Mais recentemente, Harrison Ford interpreta um agente da migração em Los Angeles, no filme *Território Proibido*¹¹.

O filme *Um dia sem mexicanos*¹² chegou a ser apontado como inspiração para uma greve geral da população migrante no dia 1º de maio de 2006, sobretudo latino-americana, nos Estados Unidos. A mobilização levou três milhões de pessoas às ruas, em cerca de cem cidades, em uma reivindicação contra a aprovação de leis anti-imigratórias, como a ampliação do muro entre os Estados Unidos e o México e a criminalização dos *indocumentados*. O filme parte da interessante premissa de especular o que aconteceria com a Califórnia se todos os migrantes mexicanos, ou um terço da população, desaparecessem.

A representação crescente de personagens migrantes nos mais diversos filmes, aliada à construção de narrativas tendo

⁸ Eua, 2004, direção de Steven Spielberg.

⁹ Eua, 2004, direção de James L. Brooks.

¹⁰ Eua-México, 2006, direção de Alejandro González Iñárritu.

¹¹ Eua, 2009, direção de Wayne Kramer.

¹² Eua-México-Espanha, 2004, direção de Sergio Arau.

a experiência migratória como eixo central, são sinalizadoras da importância que o fenômeno migratório assume na sociedade contemporânea. O cinema dá conta dessa realidade complexa que atinge diretamente 3% da população mundial (se consideramos apenas os deslocamentos transnacionais), a partir da representação de múltiplos aspectos implicados. Entre eles, podemos destacar as motivações das migrações em função de questões econômicas; o tráfico e a exploração de seres humanos; as diferenças entre universos culturais, a xenofobia e as relações interculturais; a dimensão afetiva implicada nos deslocamentos; a distância entre quem fica e quem parte; a dificuldade de diálogo; o desejo de migrar como busca de mudança, aventura e superação; a construção de trajetórias pessoais baseadas na diáspora; as leis e políticas migratórias; entre outras tantas.

Com esse movimento, o cinema aproxima-se de um fenômeno que não é novo, sendo a mobilidade uma marca constituinte da própria história da humanidade. Entretanto, desde a última década do século XX, é percebida uma intensificação e reconfiguração dos fluxos migratórios. Além disso, quando falamos de migrações, ou de diáspora, nos termos de Hall (2003), estamos falando de um universo de sentidos para pensar as relações no mundo hoje. A população mundial formada por migrantes transnacionais pouco diz do impacto das dinâmicas migratórias em nossa sociedade e reflete apenas um pequeno indicativo de uma experiência que, de uma forma mais ou menos expressiva, afeta a todos. Falar de migrações significa falar de interconexões e aproximações entre culturas e contextos sociais¹³.

¹³ O tema das migrações a partir de um enfoque comunicacional foi explorado na tese de doutorado “Migrações transnacionais e usos sociais da internet: identidades e cidadania na diáspora latino-americana” (BRIGNOL, 2010).

As dinâmicas migratórias representam um fenômeno social com implicações políticas, econômicas e culturais a alterar as relações interpessoais, comunicacionais e midiáticas em todo o mundo. Segundo dados de 2006, divulgados pela Organização Mundial para as Migrações¹⁴, estimava-se que existiam 191 milhões de migrantes no mundo. Em 2010, a estimativa é de que o número total de migrantes transnacionais tenha chegado a 214 milhões. Ao referir os novos contornos dos fluxos humanos¹⁵, a pesquisadora Cristina Blanco (2006) reflete sobre o aumento das redes migratórias em direção aos países em desenvolvimento, sobretudo entre 1965 e 1995, decorrente das medidas restritivas nos países desenvolvidos, ainda que Europa, América do Norte e Austrália permaneçam como as regiões que mais recebem migrantes no mundo.

O Relatório de Desenvolvimento Humano 2009, elaborado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD)¹⁶, confirma essa tendência de diversidade dos fluxos migratórios. O estudo destaca que a maior parte dos deslocamentos se dá dentro dos limites dos países: as migrações internas seriam quase quatro vezes mais expressivas do que as migrações transnacionais, totalizando um número estimado de 740 milhões de migrantes¹⁷. Entre as pessoas que se deslocaram para diferentes países, o relatório indica que pouco

¹⁴ A OIM (www.iom.int), criada em 1951, é uma organização intergovernamental no âmbito das migrações e trabalha com a colaboração de associados governamentais, intergovernamentais e não governamentais.

¹⁵ Além das redes sul-norte, mais recentemente, as no sentido leste-oeste, além das migrações inter-regionais, de refugiados e asilados ou, ainda, migrações clandestinas, de reagrupação familiar e de profissionais qualificados, complexificam a lógica das migrações tradicionalmente motivadas por questões econômicas (BLANCO, 2000).

¹⁶ Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/rdh/>>. Acesso em: 21 out. 2009.

¹⁷ Quando falamos de estatísticas envolvendo o fenômeno migratório é sempre

mais de um terço, ou menos de 70 milhões, mudaram-se de um país em desenvolvimento para um país desenvolvido. A maioria dos migrantes transnacionais mudou-se de um país em desenvolvimento para outro, ou entre países desenvolvidos.

O estudo também destaca o papel das migrações transnacionais para o desenvolvimento humano nas diferentes regiões do planeta. Entretanto, apesar das condições facilitadas, sobretudo em termos de custos para o deslocamento e o aumento do desejo de migrar, a taxa de migrantes transnacionais, no geral, tem se mantido, como já referimos, em torno de 3% da população total nos últimos 50 anos.

O crescimento nos índices indicativos da presença migratória se faz perceber, no entanto, em alguns países e regiões específicos. Mesmo assim, a quantidade de pessoas afetadas, direta ou indiretamente, pelas migrações é crescente, em função de aproximações que ocorrem entre os países de nascimento e de migração, das remessas de dinheiro pelos migrantes, além das trocas de conhecimento e ideias. O Relatório de Desenvolvimento Humano 2009 destaca, ainda, o consenso que parece haver diante das vantagens da migração qualificada, de profissionais especializados e pesquisadores, enquanto o fluxo de trabalhadores migrantes segue gerando controvérsia e preconceito por parte da mídia, dos governos e da sociedade em geral. Diante dessa constatação, o PNUD defende que os migrantes, de um modo geral, aumentam a produtividade econômica e trazem um custo irrelevante ou inexistente para a população local.

importante lembrar os limites desses dados em função da dificuldade em estimar o universo de sujeitos que estão à margem das pesquisas e projeções oficiais, pois não se encontram registrados no país para o qual migraram. Os dados apresentados servem apenas de indicativos para entendermos o impacto dos fluxos migratórios.

A partir desse cenário, mesmo com a diversificação na tipologia dos deslocamentos, pesquisas quantitativas mostram que a migração para países de alta renda cresceu mais do que no resto do mundo nos últimos anos, com pequena redução na chegada de novos migrantes em função da crise econômica mundial iniciada em 2008. Estados Unidos segue como grande país receptor de migrantes, sobretudo mexicanos, e outros coletivos latino-americanos. Segundo dados de agosto de 2010, publicados pelo instituto *Population Reference Bureau*¹⁸, estima-se a chegada de aproximadamente 104.000 estrangeiros por dia no país, o que inclui cerca de 3.000 pessoas com visto de migrante e mais de 99.000 como turistas e visitantes. O número de migrantes sem documentação que entra por dia é estimado em cerca de 2.000. Entre 1990 e 2010, o número de residentes nos Estados Unidos de origem estrangeira passou de 20 para quase 40 milhões, enquanto a população avançou de 250 para 310 milhões.

Dos 39 milhões de residentes estrangeiros em 2009, 11 milhões, o que equivale a quase 30%, estavam sem documentação que permitisse sua permanência legal no país. São os chamados *indocumentados* ou *sem papéis*, nomeação assumida por alguns movimentos sociais de luta por direitos migratórios para identificar a situação dos migrantes que não estão registrados nos órgãos competentes como estrangeiros residentes no país de migração.

Embora possamos entender que “ninguém é ilegal”, como defendem entidades de apoio aos migrantes, *ilegal*, *irregular*, *clandestino* são designações que ganham um caráter discriminatório e criminalizador para identificar essa situação associada à condição

¹⁸ Dados disponíveis em: <<http://www.prb.org/spanishcontent/articles/2010/immigrationupdate1-sp.aspx>>. Acesso em: 10 out. 2010.

de cidadania jurídica dos migrantes. É uma jovem nascida na Colômbia - e que assume em determinado momento de sua vida a condição de *sem papéis* nos Estados Unidos - a protagonista do filme *Maria cheia de Graça*, objeto de estudo deste artigo.

MARIA, CHEIA ÉS DE GRAÇA

O enredo de *Maria cheia de graça*, drama lançado em 2004, é essencialmente sobre a trajetória de uma mulher que se vê em uma situação limite. Jovem de 17 anos, Maria Alvarez, interpretada por Catalina Sandino Moreno, vive em uma pequena cidade ao norte de Bogotá, na Colômbia, onde tem um trabalho monótono e cansativo em uma grande plantação de flores para exportação. Ela mora com a avó, mãe, irmã e sobrinho pequeno e tem a responsabilidade de ajudar a manter a família, mesmo que para isso se veja obrigada a encarar um trabalho que lhe desagrade e se resignar a alguns sacrifícios.

Maria revela uma postura independente, e até mesmo impulsiva, em dois momentos iniciais da narrativa: quando se demite do trabalho, em que permanece horas de pé limpando as flores a serem vendidas, depois de ser proibida de ir ao banheiro, e quando conta ao namorado que está grávida e rapidamente esclarece que não quer se casar com ele para morar na casa de seus pais e repetir um padrão de vida sem perspectivas do qual busca se afastar.

Este é ponto de partida para o envolvimento de Maria com um universo cheio de tentações e riscos. É a possibilidade de conseguir dinheiro e a aventura de viajar que levam a jovem a aceitar a oferta de fazer uma viagem da Colômbia aos Estados Unidos transportando pacotes de heroína em seu estômago. O trabalho de *mula*, nome dado para quem é contratado por narcotraficantes

para levar droga de um local a outro com a promessa de uma boa quantidade de dinheiro, é oportunidade de independência e de ruptura com um estilo de vida com o qual Maria não se identifica. É também um perigo iminente, pois implica em possibilidade de morte pela ingestão da heroína e de prisão por tráfico de drogas na migração nos Estados Unidos.

Dirigido pelo jovem cineasta norte-americano Joshua Marston, em uma coprodução entre Estados Unidos e Colômbia, *Maria cheia de graça* corria o risco de tratar de um tema tão difícil sob um olhar distante e de estranhamento, através de estereótipos ou de forma superficial, mas não é o que observamos na tela. Morador do Brooklin, em Nova Iorque, bairro marcado por forte presença migratória, incluindo a de muitos colombianos, Marston ouviu a história de uma mulher que tinha vivido a experiência de engolir pacotes de heroína para transportar como *mula* da Colômbia para os Estados Unidos. A experiência impactou o cineasta e gerou a ideia inicial do filme, que possui uma marca realista muito forte. Para a pesquisa do projeto, o diretor contou com a ajuda de pessoas envolvidas com associações migrantes e ouviu dezenas de histórias de colombianos vivendo nos Estados Unidos.

Ao aproximar-se de um tema tão árduo como o narcotráfico ou a situação conflitiva da Colômbia, o filme mostra uma clara opção por abandonar os macrorrelatos e aprofundar-se na perspectiva das personagens que compõem a trama, sobretudo de Maria. O que faz uma jovem de 17 anos que leva uma vida difícil, mas dentro de certo padrão comum a outras tantas mulheres de uma pequena cidade colombiana, a envolver-se com tráfico de drogas? Quais suas motivações, suas expectativas, seus medos e seus desejos? Essas parecem ser as questões que conduzem a narrativa. Para respondê-las, somos levados a embarcar na viagem cheia de

emoção e suspense que Maria empreende de sua cidadezinha às ruas de Nova Iorque.

CONSTRUÇÃO DA COLÔMBIA E DA AMÉRICA LATINA NO FILME

A Colômbia é representada, no filme, como país pobre, que constrói sua história em uma profunda vinculação e dependência aos países desenvolvidos, sobretudo aos Estados Unidos. É o que percebemos tanto na economia que circula com a indústria do narcotráfico, voltada para além das fronteiras colombianas quanto nas monoculturas para exportação, representadas pela plantação de flores em que trabalha a personagem central. Há diferenças entre as imagens que temos na primeira parte do filme, no que seria a cidade colombiana de Maria e naquelas esperadas na segunda parte, quando ela chega a Nova Iorque. As ruas pequenas, o ônibus velho, a paisagem rural, com pequenas casas às margens da estrada, parecem dar lugar a uma cidade cosmopolita, diversa, em que (em uma mirada superficial) “tudo é perfeito demais”, como descreve uma das mulheres que há mais tempo trabalha como mula.

Como parte da América Latina, a Colômbia, normalmente representada na mídia pela ênfase na violência e no tráfico de drogas, é mostrada como um país onde faltam perspectivas e onde é preciso se submeter à realidade, sem possibilidade de transformá-la. É o que aborda a personagem da mãe de Maria, ao criticar a decisão da jovem de deixar o emprego: “Outro trabalho? Aqui não há nada além de flores”, afirma, ao mandar Maria voltar e desculpar-se com seu patrão, logo depois do pedido de demissão.

Também estão presentes nesse modo de narrar a realidade colombiana elementos religiosos, como o sino da igreja local, e elementos festivos, com a música na rua, na oficina e no quiosque de venda de arepas, comida típica da Colômbia, assim como no baile em que Maria conhece o homem que a convida a trabalhar como mula.

Percebemos que há um cuidado na representação da Colômbia, embora sua diversidade e seus contrastes sejam pouco explorados. De um modo geral, o filme apóia-se em elementos presentes na trajetória colombiana e, mesmo, latino-americana para construí-las em oposição aos Estados Unidos. Trata-se de uma abordagem recorrente de construção da identidade latino-americana pelo que nos falta, com ênfase para a pobreza, a violência, a desigualdade social, o crime.

García Canclini fala sobre essa tendência de abordar a América Latina pelo *déficit*, muito vinculada a teorias desenvolvimentistas e da dependência, fortemente baseadas no debate nacional: “De acuerdo con el desarrollismo, la industrialización económica de cada nación superaría los obstáculos de las tradiciones premodernas y la consiguiente heterogeneidad sociocultural de nuestras sociedades” (GARCÍA CANCLINI, 2002, p. 36). Se cumpridos certos requisitos e superadas certas dificuldades, passaríamos de um estágio anterior no processo de modernização para atingir uma condição de desenvolvimento.

Tais perspectivas não consideram, no entanto, a noção de modernidades múltiplas, que ajuda a compreender o modo plural e entrelaçado de a América Latina modernizar-se. Quijano (2005) destaca a heterogeneidade e multiplicidade de experiências como elementos essenciais para a construção da América Latina. Essa concepção aproxima-se da opção tomada por Larraín para o

entendimento da identidade latino-americana como “um processo discursivo que permite uma variedade de versões” (LARRAÍN, 1994, p. 31).

Em grande medida, a resposta para o que significa ser colombiano ou ser latino-americano passa a ser construído para além de seus limites geográficos, por sujeitos em diáspora que buscam reconstruir seus sentidos de pertença desde outro lugar simbólico e territorial. O fenômeno da migração, por meio da possibilidade de estar entre lá e cá, leva a uma vivência que coloca em tensão o modo como percebemos e experimentamos nossas identidades. Como é mostrada no filme, a experiência transnacional também, através das remessas de dinheiro, dos fluxos informacionais e dos vínculos afetivos, impacta o modo de representar e viver as identidades.

REPRESENTAÇÃO DA MIGRAÇÃO E DO SONHO AMERICANO

A possibilidade de migrar para os Estados Unidos aparece como oportunidade de superar a condição de pobreza em busca de diferentes modos de vida, ainda que para isso tenha que se enfrentar grandes riscos. É o que se apresenta no filme, quando Maria opta por fazer a viagem como *mula*. Mesmo que não tivesse a ideia inicial de permanecer no país, o dinheiro obtido com a viagem garantiria certa independência financeira por um tempo.

Além disso, grandes são os riscos de quem encara as travessias pelas cidades de fronteira entre México e Estados Unidos através da atuação de *coiotes*, como se chamam aqueles que cobram para facilitar a viagem e tentar driblar a vigilância armada da polícia de controle da migração. Claro está que estas não são as únicas maneiras de migrar, nem a questão econômica

é a única motivação para o deslocamento. Já falamos da crescente diversificação das tipologias migratórias. Entre quem se desloca ao redor do globo há aqueles que buscam melhores condições de vida através de trabalho, mas há, também, empresários, estudantes, professores, artistas, líderes de ONGs, políticos, intelectuais, como lembra García Canclini (2002, p. 25).

Em outra reflexão, Bauman (1999) chama atenção para a diferença entre o que ele define como *turistas* e *vagabundos*. O autor parte da premissa de que hoje estamos todos em movimento, seja pelo deslocamento efetivo entre lugares diferentes ou pelo uso de tecnologias que permitem uma aproximação com produções estrangeiras - embora aí seja preciso observar as diversidades entre os dois movimentos. Segundo o autor, as diferenças sociais podem ser expressas pelo grau de mobilidade a que cada um tem acesso, ou seja, a liberdade de escolher onde estar: “o acesso à mobilidade global foi elevado a mais alta categoria dentre os fatores de estratificação” (BAUMAN, 1999, p. 95-96). Há os que desejam partir, os que estão presos a um único lugar, os que são expulsos, mesmo querendo ficar. O que ele faz pensar é que todos - de fato ou em sonho - podem ser andarilhos, mas há uma distância difícil de transpor entre as experiências que cada um pode ter.

Para o primeiro mundo, o mundo dos globalmente móveis, o espaço perdeu sua qualidade restritiva e é facilmente transposto tanto na sua versão ‘real’ como na versão ‘virtual’. Para o segundo mundo, o da ‘localidade amarrada’, daqueles impedidos de se mover e assim fadados a suportar passivamente qualquer mudança que afete a localidade em que estão presos, o espaço real está se fechando rapidamente (BAUMAN, 1999, p. 96).

Assim, para o autor, os turistas seriam os que se deslocam por desejo, vão e voltam conforme as oportunidades surgem, enquanto que os vagabundos seriam aqueles que não se mantêm muito tempo em um lugar porque sabem que não são bem-vindos. “Os turistas se movem porque acham o mundo a seu alcance (global) irresistivelmente atraente. Os vagabundos se movem porque acham o mundo a seu alcance (local) insuportavelmente inóspito” (BAUMAN, 1999, p. 101).

Para turistas e vagabundos, classe capitalista global e grupos subordinados, migrantes qualificados e pobres migrantes, no entanto, embora de forma desigual, as mudanças nas relações de tempo e espaço vão gerando impacto no modo de vida em sociedade hoje, possíveis tanto pelo barateamento do acesso aos meios de transporte quanto pela criação de um imaginário de sociedade global, que oportuniza o contato com diferentes culturas, em grande parte construído a partir do uso de tecnologias da informação e da comunicação e, de modo geral, pela crescente democratização de acesso aos meios de comunicação.

O que percebemos é que novas dinâmicas vão sendo estabelecidas entre o que antes costumava ser resumido como primeiro e terceiro mundo, o que faz que características de um ou outro possam ser encontradas em diferentes partes do globo. Mais ainda, o crescente fluxo de pessoas entre os países é um dos movimentos responsáveis por novas ordens no modo como podemos pensar o próprio território.

Os Estados Unidos que se apresentam para Maria logo depois de sua chegada nada tem a ver com o país das oportunidades pintado no imaginário de quem migra. A hostilidade no setor de migração no aeroporto, ao perceberem a possibilidade de a personagem ter tido a passagem comprada para transportar

drogas, resume a impressão inicial de Maria sobre o país. O impacto da chegada segue com a recepção por parte da rede de narcotraficantes, em um quartinho de hotel no subúrbio, de onde só pode sair depois de expelir todos os pacotes de heroína.

O *Queens*, para onde Maria e sua amiga Blanca (interpretada por Yenny Paola Vega) partem em busca de ajuda, é representado como um bairro multicultural, com grande presença de latino-americanos. Já no caminho, no táxi, Maria passa por uma loja chamada *Casa Colombia*. Em sua primeira incursão pelas ruas do *Queens*, vai a um locutório para telefonar para Colômbia, passa por uma floricultura que a faz lembrar das rosas que limpava em seu trabalho, recebe a oferta de um curso de inglês, fala com um líder comunitário que ajuda colombianos na busca de local para ficar e trabalho, come arepas de uma vendedora de rua e encontra uma placa que anuncia em espanhol: clínica para mulheres. Este é como o bairro é apresentado para essa recém-chegada, um lugar onde se pode circular facilmente sem a necessidade de falar ou entender inglês.

Ao encontrar Carla (interpretada por Patricia Rae) - irmã de Luci, uma das *mulas* que viaja no mesmo voo - Maria e sua amiga Blanca têm outra versão sobre a experiência migratória. A personagem Carla, que vive no *Queens*, recebe as duas em sua casa e lembra a dificuldade e a saudade de casa em seus primeiros dias nos Estados Unidos. “Quando recebi meu primeiro cheque do trabalho, nunca vou esquecer a alegria que senti ao enviar dinheiro pela primeira vez a minha família”, lembra Carla, ao acrescentar que fica pelas oportunidades que poderá dar a seu filho que vai nascer. Essa tensão entre dois lugares, dois universos de sentido é bem representada no filme, ao mostrar um olhar cuidadoso sobre a chegada difícil de uma migrante que, além dos desafios habituais

para se estabelecer em outro país, se vê diante da necessidade de enfrentar a situação em que se envolveu com o crime organizado. O sentimento em conflito entre voltar ou enfrentar as dificuldades e permanecer aparece na história de Carla e também vai se revelar importante na trajetória de Maria.

PARA CONCLUIR, A FORÇA DA PERSONAGEM FEMININA

Por *Maria cheia de graça*, Catalina Sandino Moreno recebeu o Urso de Prata de melhor atriz no Festival de Berlim de 2004. O começo da carreira da atriz, então com 23 anos, foi revelado pela força de uma interpretação bastante verdadeira, que chamou a atenção para seu trabalho e para suas possibilidades no cinema. Catalina imprime realismo a uma situação conflitiva, de tomada de decisões, risco e aventura vivida por uma jovem que busca seu lugar no mundo. Em síntese, podemos reafirmar que este é o tema central do filme, que passeia pelo envolvimento com o narcotráfico, fala sobre frustrações e sonhos, e apresenta com delicadeza, apesar da dureza dos assuntos tratados, uma parcela das experiências migratórias, marcadas pela busca de alternativas a qualquer custo, mesmo que, muitas vezes, esteja implicado o risco contra a própria vida.

A inconformidade e certa rebeldia são marcas da representação da personagem feminina. “Tenho 84 pessoas nessa seção e todos baixam a cabeça e trabalham, mas com você é sempre uma luta para que ao menos cumpra sua parte”, grita o chefe da plantação de flores. “Eu não entendo porque com você tudo é uma dificuldade”, afirma a mãe, quando Maria se nega a dar dinheiro para a compra de remédios para o sobrinho.

Ao longo da história, a maternidade aparece como outro ponto importante para o desenlace da narrativa. Com alusão no próprio nome do filme, é o filho de Maria o responsável pelos enjooos que a fazem pedir demissão e coloca em jogo sua relação com o namorado que afirma não amar. A virada na história também se dá a partir do momento em que a personagem encara a maternidade. Depois de fazer uma consulta médica, já nos Estados Unidos, Maria pensa pela primeira vez no filho e esse parece ser o motivo da decisão de permanecer no país, assumindo uma situação como migrante.

Sozinha no aeroporto, depois de desistir de embarcar no avião, Maria caminha lentamente e sorri. A canção *Lo que venga*, interpretada pela cantora mexicana Julieta Venegas, acompanha a personagem: “Aquí queda todo lo que fui/ aquí empieza todo lo que soy./ Cuéntame cómo era yo que yo ya no recuerdo./ Aquí es lo único que tengo/ y lo único que quiero”. Embora a migração não represente uma ruptura completa como sugere a música, sendo marcada cada vez mais por fluídas relações transnacionais, significa, no caso da personagem central de *Maria cheia de graça*, uma tomada de posição que exige certo amadurecimento.

Neste momento do filme, Maria encarna a representação de uma situação que faz parte do cotidiano de muitos latino-americanos e de outros tantos coletivos ao redor do mundo: a decisão de imprimir novos sentidos a sua própria trajetória em um lugar diferente daquele onde nasceu. A incerteza e a esperança diante do que vai enfrentar como mais uma colombiana nos Estados Unidos, conforme se afasta do deslumbramento com o sonho americano e do reconhecimento de um cotidiano de adaptações e desafios, é tudo o que possui Maria.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BLANCO, Cristina. **Migraciones: Nuevas movilidades en un mundo en movimiento**. Barcelona: Anthropos, 2006.

BRIGNOL, Liliane. **Migrações transnacionais e usos sociais da internet: identidades e cidadania na diáspora latino-americana**. 2010. 404 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/UNESCO, 2003.

LARRAÍN, Jorge. **La identidad latinoamericana: teoría y historia**. *Estudios Públicos*: Santiago, Chile, n. 55, 1994. Disponível em: <www.cepchile.cl/dms/archivo_1845_1414/rev55_larrain.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2008.

QUIJANO, Aníbal. **Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina**. *Estudos Avançados*, São Paulo, IEA, n. 19, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n55/01.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2006.



AS PONTES DE MADISON

SINOPSE

Robert Kincaid (Clint Eastwood) é um fotógrafo profissional contratado pela revista *National Geographic* para tirar fotos das belas pontes do condado de Madison, Iowa. Perdido, ele pede informações na fazenda dos Johnsons. Francesca Johnson (Meryl Streep - indicada ao OSCAR em 1996 por este filme), é uma dona de casa, casada há quinze anos e com dois filhos adolescentes. Duas vidas unidas pelas estradas do destino. Dois mundos completamente diferentes tentando resistir a um inesperado romance. Robert e Francesca. Uma paixão que surge apenas uma vez na vida. Talvez, a única chance de viver um grande amor mesmo que seja impossível durar para sempre!

Breves reflexões em torno de *As Pontes de Madison*

Antônio Fausto Neto¹

Um filme é, de fato, uma “obra aberta”, como apregoam especialistas na análise dos processos de significação. A rigor, desde o seu processo de criação, quando antes de virar um produto, é uma espécie de discurso-receptor de uma série de discursos que servem como condição para sua produção. Passa por um complexo circuito no qual são apanhados fragmentos que serão tecidos e que vão dar origem ao texto propriamente, filmico. Quando prestes a ser exibido, textos outros nos convidam a entrar em contato com ele, numa espécie de primeira mão, via: anúncios; registros nos jornais; manifestações da crônica especializada; matérias que se desdobram nos vários *links* da internet; a conversação cotidiana, etc.. Outras leituras se sucedem quando o filme se descola de seu nicho produtivo e vai para o cinema, na esquina. Nos cartazes de cinema; *trailers*; *sites*; provedores; periódicos especializados; cine clubes; fóruns; discussões, etc. tecem um processo de circulação que, de

¹ Doutor em Sciences de La Communication Et de Linformation - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - França (1982) e estudos de pós-doutorado na UFRJ - RJ (1990). Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (1977). Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1972), Pesquisador 1A do CNPq; membro do Comitê Científico do CNPq (área de comunicação); Consultor *ad hoc*. CAPES, CNPq, Fundação Carlos Chagas. Professor titular da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS); professor da Unifra. Cofundador da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação - Compós. Autor de livros Mortes em derrapagem (1991); O impeachment da televisão (1995); Ensinando à TV Escola (2001); Desconstruindo os sentidos (2001); Lula Presidente - Televisão e política na campanha eleitoral (2003); O mundo das mídias (2004).

alguma forma, está interessado na legitimação do objeto-produto. Desenrolam-se outras narrativas que tratam de construir leituras, sugerindo diversos “modos de ver” ou, quem sabe, transformá-lo em um novo produto.

Um certo plano de um trabalho invisível é tecido no âmbito de muitos imaginários nos quais vários subprodutos se desdobram deste trabalho sem, necessariamente, estar na versão que vai ganhar a rota da circulação. Ao se descolar desta teia, é mobilizado pelos imaginários de cada um de nós, quando submetido ao trabalho de leitura, enquanto processo de elaboração. O filme sai de uma teia para outra, que é o trabalho que nós, leitores, fazemos instigados por nossas matrizes psíquicas, culturais, morais, éticas, etc.. Particularmente, dizemos que nosso acesso e a leitura que fazemos de um filme passam por estruturas que todos temos em comum, mas que funcionam diferentes de pessoa a pessoa, uma vez que são construídas segundo nossas próprias biografias. Como distintas são as pontes das quais nos valemos para fazer uma certa passagem e pela qual realizamos nossas (viagens de) produções simbólicas. Ou seja, o filme, é para mim, o que o “meu momento” permite; o que “meu olhar” determina como acesso e a “circunstância no qual se dá o meu ato de ver”.

Parece não ser diferente, isso ocorre quando comentamos nossas impressões acerca deste filme produzido há 14 anos, cujo texto é resultante de outro, no caso a versão em livro que serve como “condição de sua produção”. É transformado em peça de teatro, sem falar noutras formas de manifestação que, necessariamente, não se presentificam num determinado dispositivo de circulação social.

Nessa zona insondável que é circulação de discursos, estruturam-se sentidos que não são sabidos nem *a priori* e nem *a*

posteriori da manifestação do filme como um produto. Permanecem velados em nossos subterrâneos. Porém, de alguma forma, ali existem pregnancies, espécies de fragmentos de interdiscursividades. De lá emanam associações, elos, desejos que vão operar o percurso de nossa elaboração sobre o que nos proposto a ver. Vemos o filme por que nele há temas que serão sempre universais e contemporâneas, ou por que trazem algo em si, alguma singularidade que marca o nosso encontro com ele.

Reencontre-me com este filme anos depois e no contexto de uma demanda de colaboração para um ciclo de debate sobre textos cinematográficos que envolvem tematizações em torno do feminino. A demanda sublinhava que deveria comentar algo de um filme onde a questão do feminino se manifestasse, qualquer que viesse a ser a minha preferência. Portanto, a demanda impunha (apenas!) desde já um pequeno, mas complexo ato: olhar a questão do feminino, pelo olhar do cinema.

Certamente, muitas razões poderiam ser descritas como motivadoras para a escolha que fiz. Muitas contemporâneas há momentos passados, em que via este texto pela primeira vez. Outras, associadas a outros momentos nos quais questões ali tratadas nos revisitam, ainda sem que houvesse de nossa parte, uma permissão autorizadora. E, por que não, as razões (didáticas) sobre as quais repousa o interesse deste ciclo de debates, de caráter acadêmico?

Para desenvolver estas reflexões, tive o cuidado de, ao lado de um retorno ao filme, visitar alguns ambientes onde se manifestam reações, na forma de comentários, artigos, fóruns de discussões, e outras formas de reminiscências sobre *As Pontes de Madison*. A análise ocorreu com o intuito de saber um pouco como nós, receptores, formulamos nossas elaborações sobre um texto com que um dia nos vinculamos, ainda que por um tempo efêmero.

O desafio maior seria, pois, pensar, provocado (também) pelo filme sobre o destino do feminino, quando tentado pela própria mulher.

Certamente, parte das minhas observações são afetadas também, em menor escala, por aspectos que envolvem angulações de ordem técnica e estética. Ao mesmo tempo, sofrem a presença do comentário tipo lugar comum, como: “gostei”, “achei interessante”, é “uma obra de arte”; “filme hollywoodiano”, etc.. Afinal, nos valem também de impressões correntes para efetuar avaliações sobre o que apreciamos, pois são tais estratégias que fazem com que pessoas de diferentes gerações e faixas etárias, além de histórias emocionais, etc. e culturais, recorram para explicitar a questão do gosto. E, de alguma forma, os efeitos de sentidos que têm sobre si mensagens, como as de caráter cinematográfico.

Independente destas diferentes angulações e competências, há algo no filme que passa por sua tematização e que repercute nos procedimentos que fazemos sobre sua avaliação: como para cada um de nós o feminino (mostrado pelo filme) é uma questão, ou se faz questão?

Recorrendo a tempo mais distante e articulando-o com a revisita que fiz ao discurso, na sua forma audiovisual, percebo que o feminino se manifesta envolto em construções várias, mas das quais destaco duas características: a primeira, as descrições que enfatizam mais a interpretação da atriz, o que sugere pensar a realidade biográfica, emocional e feminina de Francesca, a personagem, diríamos principal. E a segunda, que enfatiza temas mais ou menos correlatos, como a felicidade, a fidelidade e a liberdade, sobretudo quando desafiam a condição feminina.

Também chamam atenção algumas analogias, aproximações ou comparações que as pessoas fazem da “problemática de

Francesca” com suas próprias vidas. Muitas delas, não importam se homens ou mulheres, celebram o ato daquela mulher como se estivesse lidando com seus próprios atos... No fundo, aliviados por Francesca saldar algumas dívidas as quais não podemos fazer, nós mesmos, por nossa própria conta e risco.

Os enquadramentos semânticos que definiram o *status* do filme me chamaram atenção. Ele já é semantizado como um “caso”, espécie de operador interpretativo, digamos ‘desairoso’ que serve para designar a filiação de uma mensagem a um universo determinado moral e/ou comportamentalmente. E o universo ao qual o caso está associado: a questão do “adultério”, da “traição”, “uma modalidade de “vivência amorosa”, um “caso de amor”, etc.. Claro que as ênfases sobre tal construção escapa do âmbito do texto do filme propriamente dito, uma vez que pertence ao mundo que realiza a sua promoção e/ou vendagem comercial, mas que não deixa de ser um modo de enquadrá-lo, em termos de valores.

A mensagem faz alguns “convites”, enquanto “ofertas de sentidos”: como o ambiente familiar realiza a elaboração de processos nele vivenciados e, muitas vezes, compreendidos, “só depois” através de pistas deixadas pelos atos que nestes processos se constituem. Recordemos que somente após a morte da mãe foi possível aos filhos entenderem certa “região de silêncio” que caracterizou a vida de Francesca. Esta tentativa de viver faz (através do diário íntimo de Francesca, achado pelos filhos) uma certa ponte com as problemáticas humanas, morais e emocionais que envolvem filhos em suas tentativas de viver noutras épocas, o “complexo familiar” e suas turbulências.

A questão do “destino da mulher” também é sugerida pelos diferentes “efeitos de sentido” que operam no filme. Seria, por

exemplo, tal destino lidar com (ou em) silêncio os “arrebatamentos” feitos a um projeto traçado para definir como deve ser a mulher?

Os produtos da cultura, como os de natureza cinematográfica, tecem muitas estratégias para dar inteligibilidade a uma celebre frase cunhada por Freud acerca da mulher. Diz ele, com outras palavras, que a mulher, como a religião, era associada a algo tão complexo, uma espécie de imensidade oceânica para ser definida! Como a empreitada de defini-la - o que é uma mulher - parece não ser tão fácil de ser equacionada, muitos códigos culturais são acionados incessantemente, a fim de encontrar uma resposta. É o caso deste filme, como exemplificação, quando expõe o desejo da mulher numa problemática às voltas com muitos amores (o casamento, o marido, a família, os filhos, o amante de quatro dias).

Esta não podendo ser vivenciada, porque não pode ser nomeada, é subjugada aos destinos do silêncio. Questões como a da singularidade e da individualidade acossam as gerações de ontem e, talvez de outras formas, as de hoje. As gerações de ontem que tinham como legado velhas morais as quais privavam os indivíduos de viver em harmonia com suas próprias vicissitudes. Nossas dúvidas não podiam sobreviver e, para tanto, deveriam ser “equacionadas” por dispositivos disciplinares que procuraram enquadrar o feminino e seu destino. Muitas mulheres foram, possivelmente, vítimas destas “extorsões”...

As gerações de hoje são protagonistas de outros processos de desprivatização do indivíduo. Como tudo está “em” e “nas” redes, as noções de individualidade e a de sujeito perdem força, sufocadas por outras noções de relacionamentos. Como se põe em discussão, tornando visível a problemática de Francesca, num mundo tanto quanto indiferente ao subjetivo?

Concluo, referindo-me aos filhos de Francesa. Sobre tudo alguns aspectos que neles desencadeiam o silêncio, como foi o caso dos apontamentos deixados por ela. Mas, lembrando-me, também, das novas gerações que olham agora, o filme em tempos nos quais a questão do feminino, e o seus destinos, se entrelaçam com novos cenários de valores, comportamentos e novas formas de viver. Especialmente no âmbito da família a quem se pode perguntar: o que este filme fala para ela?



CHOCOLATE

SINOPSE

Vianne Rocher (Juliette Binoche), uma jovem mãe solteira, e sua filha de seis anos (Victorie Thivisol) resolvem se mudar para uma cidade rural da França. Lá decidem abrir uma loja de chocolates que funciona todos os dias da semana, bem em frente à igreja local, o que atrai a certeza da população de que o negócio não vá durar muito tempo. Porém, aos poucos, Vianne consegue persuadir os moradores da cidade em que agora vive a desfrutar seus deliciosos produtos, transformando o ceticismo inicial em uma calorosa recepção.

Chocolate, o filme: uma alegoria da vida

Silvia Niederauer¹
Não é fácil ser diferente.
(Chocolate)

CHOCOLATE, DA SEMENTE AO DOCE

O chocolate é um produto admirado pelo homem há mais de dois mil anos de história. Para as sociedades da América Central e do México, essa especiaria era extremamente valiosa, pois foram os povos primitivos dessas regiões que descobriram as sementes de cacau e, com elas, iniciaram a fabricação de uma bebida, o *tchocolatl*.

De acordo com a crença asteca, as sementes de cacau haviam sido trazidas pelas divindades e, para cultuá-las, faziam festas com rituais de sacrifícios humanos terríveis. Aos imolados, era oferecida uma taça de chocolate.

Entretanto, muito antes dos astecas, é sabido que a sociedade Maia do Período Clássico (250-900 d.C.) já conhecia o chocolate. Eles plantavam o cacau, colhiam as sementes, torravam e as transformavam em uma pasta que, misturada com água, pimenta, cereais e outros ingredientes, transformava-se em uma bebida fria e espumante. Eram principalmente os nobres que apreciavam a iguaria, mesmo que, esporadicamente, outras pessoas pudessem degustá-la.

¹ Doutora em Letras (Teoria da Literatura) pela PUCRS. Mestre em Literatura Brasileira (UFSM). Especialização em Literatura Brasileira (UFSM). Professora na UNIFRA nos Cursos de Letras, Comunicação Social (Jornalismo), Direito e Pedagogia e nos Cursos de Especialização em Letras e de Cinema. E-mail: silvia.niederauer@yahoo.com

Logo, as sementes de cacau passaram a valer como moeda de troca, muito mais valiosas do que o ouro, o que oportunizou a conquista do povo asteca pelo navegador espanhol Hernán Cortez, no ano de 1519. Segundo o calendário asteca, o deus Quetzacoatl teria prometido voltar naquele ano. Confundido com o deus, Cortez foi recebido muito cordialmente pelo Imperador Montezuma, especialmente com taças de *tchocoatl* e uma plantação de cacau. De volta à Europa, em 1528, Cortez levou consigo sementes de cacau, ofertando ao Rei Carlos V a bebida exótica, o chocolate. Com isso, as plantações de cacau se expandiram em terras conquistadas pela Espanha, trazendo enorme poderio econômico.

Como valia dinheiro, a receita de tal bebida deveria ter exclusividade e, para isso, foi aos monges que ela foi confiada. Assim, os mosteiros foram aperfeiçoando a receita e criando novas possibilidades de produtos com o cacau. Transformado em artigo de luxo, a Espanha, por quase um século, foi a única a produzir o chocolate, que era degustado pelos nobres. Aos religiosos, foi-lhes dada permissão para o consumo moderado, sem que isso representasse quebra de jejum.

O século XVII vai configurar-se de outra maneira em relação ao chocolate e a sua produção espanhola exclusiva: porque os monges começaram a permitir que visitantes provassem a bebida, seu segredo foi, aos poucos, ganhando fama. Com isso, marinheiros de outros países capturavam barcos espanhóis, roubavam as sementes de cacau, o que acarretou, de imediato, novas plantações em outras terras, acabando com o monopólio espanhol.

O conhecimento acerca do produto já ia avançado no século XVIII, quando o botânico sueco Carlos Lineu dá um nome científico ao cacauero, *Theobroma cacao*, que, em grego, significa *alimento divino*.

Com a produção mais difundida e popularizada, novas perspectivas em relação a receitas com as sementes de cacau foram sendo aperfeiçoadas. No século XIX, mais precisamente no ano de 1825, o inventor Coenrad Van Houten criou uma prensa que permitia separar o licor da manteiga de cacau - com o licor, foi feito o chocolate em pó; com a manteiga, foi criada primeira barra de chocolate, mais ou menos no formato e sabor que se conhece hoje.

CHOCOLATE, O FILME

Há, no interior de cada obra de arte verdadeira, um lugar onde quem nele se situa sente no rosto um ar fresco como a brisa de uma aurora que desponta. Resulta que a arte, que se considerava muitas vezes como refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir para determinar a natureza autêntica deste. O progresso não se aloja na continuidade do curso do tempo, mas nas suas interferências: lá onde alguma coisa verdadeiramente nova se faz sentir pela primeira vez com a sobriedade da aurora.

(Walter Benjamin)

O filme *Chocolate*, uma produção norte-americana de 2000, tem como elenco Juliette Binoche (Vianne Rocher), Johnny Depp (Roux), Alfred Molina (Conde Paul de Reynaud), Judi Dench (Armande Voizin), Lena Olin (Josephine Muscat) e Victoire Thivisol (Annouk Rocher), dentre outros.

Lasse Hallström dirige a película que tem por base o livro homônimo de autoria da britânica Joanne Harris, que conta a história de uma jovem mulher, mãe solteira, que leva uma vida diferente daquela esperada para uma mulher da década de 50: é

meio itinerante. Ela, Vianne, e sua filha, Annouk, chegam a uma pequena localidade francesa, Lansquenet-sous-Tannes, trazidas pelo vento do norte, o anunciador de mudanças para Vianne.

A época é, segundo as regras da pequena cidade, pouco propícia à abertura de uma chocolataria, propósito de Vianne para ali, por enquanto, estabelecer-se comercialmente, uma vez estão na Quaresma. Pretende viver com sua filha nesse local até que um novo vento sopra, indicando que é momento de mudar de lugar, conforme a tradição maia, da qual é descendente, em especial, de sua mãe, que abandonara seu pai e ela ainda pequena por conta da vida andarilha que sempre levou.

Já na primeira cena, são-nos apresentadas as normas da cidade: é o prefeito quem recebe os moradores do lugar para a missa dominical, em plena Quaresma. Toda a população vive em torno de regras rígidas da moral e dos bons costumes, parecendo que tudo está em paz e em harmonia com os deveres a serem cumpridos. No sermão, o padre resgata os valores da fé e do significado da Quaresma - momento de reflexão e de abstinência. Há de se ressaltar que é o Conde Reynaud, o prefeito, quem “revisa” o sermão, quem dita os direitos e, principalmente, os deveres dos cidadãos daquele lugar. Nada é feito sem sua supervisão severa e, praticamente, ditatorial. Assim, os sermões das missas dominicais dizem aquilo que ele, prefeito, quer que a população ouça e faça em sua vida privada e coletiva.

É Vianne quem chega para desarranjar a ordem e, segundo Reynaud, a moral da cidade, uma vez que é *senhorita*, mas tem uma filha que desconhece o pai, um escândalo para ele e, de acordo com o que pensa, uma má influência para a população, especialmente para as mulheres. Naquele momento histórico (década de 50 do século passado), cabe às mulheres tão somente o cuidado do

lar, do marido e dos filhos, seguindo exclusivamente o que seus cônjuges querem. A elas não lhes é dado o direito de ter desejos e uma vida própria. A submissão é a única possibilidade de vida e o que é esperado delas.

Nesse quadro, era-lhes reservado o lugar de constrangimento, de ocultamento e anonimato em relação aos homens. Naquela localidade, microcosmos de uma sociedade patriarcal e conservadora, pouco ou nada se sabia acerca das mulheres, seus desejos, falas/discursos. Assim, o silêncio e a invisibilidade da mulher reforça a ausência de qualquer vestígio de voz do mundo feminino. Segundo Perrot (2007), ao detectar-se essa situação é que surge um “processo de tomada de consciência mais vasta da dimensão sexuada da sociedade e da história” (p. 15).

A protagonista Vianne é a responsável pelas radicais e profundas mudanças de comportamento das mulheres e, por extensão, da sociedade, pois que provoca a derrocada das normas hipócritas daquele lugar, abrindo espaço para a voz daqueles que são e sentem-se oprimidos pela autoridade extremada do prefeito. Nem mesmo o padre escapa da vigilância sufocante do prefeito, uma vez que só diz, por meio dos sermões, aquilo que o Conde Reynaud entende ser o mais apropriado para os ‘servos de Deus’.

Descendente dos maias, Vianne tem um espírito inquieto. É vista pelas pessoas da cidade como uma feiticeira, ao mesmo tempo em que não permite que ninguém invada sua privacidade, encanta e seduz os moradores com suas receitas exóticas de chocolate. Filha de um boticário, George Rocher, que, ao viajar até a América, conheceu o cacau, o qual mudou a sua vida e de sua mãe, Chitza, que era andarilha, e partiu com o vento que veio do norte, deixando-o sozinho para criar a filha. Ao tomar a bebida temperada com chili, ele descobriu que essa combinação tinha

o poder de liberar desejos ocultos e revelar destinos, segundo a crença maia.

Mais tarde, é ela, Vianne, quem, de posse das cinzas da mãe, sente-se chamada pelo vento, o que a faz mudar de lugar a cada vez que o vento sopra mais forte. Esse sinal de mudança não agrada a filha. Annouk tem um amigo imaginário, um canguru que machucou a perna e, por isso, não pode pular. É por meio desse amigo que a menina expressa seus desejos e dá voz a suas brincadeiras e fantasias. É o canguru que pergunta se logo mudarão de casa, de lugar, mostrando sua insatisfação com a eterna viagem, o que justifica sua impossibilidade de pular.

Detentora do conhecimento na fabricação de chocolates, Vianne, como uma “bruxa maia”, descobre qual o chocolate perfeito para cada uma das pessoas que entra em sua chocolataria e, assim, vai seduzindo e modificando as suas vidas. Para as pessoas que provam de seus doces e bebida, o chocolate quente, ao mesmo tempo em que se sentem mais leves e mais alegres, são invadidas pela sensação de pecado e de imoralidade; tanto é que vão ao confessionário contar ao sacerdote a delícia que é o chocolate e o pavor de terem incorrido em falta (quase) mortal.

Dessa forma, há dois caminhos que se bifurcam por meio da degustação do chocolate: de um lado, o prazer; de outro, o pecado, o que faz com que a tranquilidade e o equilíbrio aparentes sejam quebrados. O chocolate é, então, a alegoria ofertada, uma vez que não diz diretamente o que poderia dizer, mas as pessoas inferem o sentido oculto de seu sentido.

Segundo Niederauer (2007), “etimologicamente, a palavra alegoria provém do grego (*allós* = outro; *agourein* = falar), significando “outro discurso”. Considera-se, assim, que o recurso alegórico é aquele discurso que faz entender outro, em que uma

linguagem oculta outra” (p. 61). É exatamente isso que a película *Chocolate* apresenta: por meio do sabor, vai desvendando os desejos e possibilidades de sua realização, mesmo que de maneira pouco visível.

Às mulheres, especialmente, Vianne vai oferecendo seus tentadores doces, porque descobre antes o que cada uma delas precisa ou gosta, desvela nelas próprias suas mais secretas vozes que, até então, estavam, reprimidas. Assim, pode-se inferir que “a alegoria faz parte da retórica, já que, geralmente, é tida como figura de linguagem, a expressar um significado abstrato através de elementos concretos”, afirma Niederauer (2007, p. 61), seguindo o pensamento de Kothe (1986).

Cada sabor experimentado desvela a repressão sofrida e, assim, aquelas pessoas que se permitem provar o chocolate, provam também a possibilidade de refletir sobre suas existências e, por conseguinte, têm a oportunidade de assumir uma nova condição, de acordo com sua conveniência. Assim, o filme constrói outras perspectivas de pensar e de agir, não só nas personagens da trama, mas também, nos espectadores, que passam a remodelar a experiência humana.

Josephine Muscat (Lena Olin), esposa de um homem dono de um café, que vive bêbado e a maltrata fisicamente, é tida pela população do lugar como uma louca, que “vive no seu mundo”. Ao entrar, pela primeira vez na Chocolataria Maya, rouba um chocolate, que depois Vianne diz ser o seu preferido. A partir daquele momento, descobre-se como mulher e como dona de sua vida - abandona o marido e seus maus tratos e é acolhida por Vianne, que passa a lhe ensinar a arte de confeccionar os doces com chocolate. Agora sozinha, mais feliz, resgata sua autoestima e confiança em si própria. Mesmo com o empenho do prefeito,

que não pode deixar que o sacramento do matrimônio acabe, o Sr. Muscat não muda e, então, continua separado da mulher.

Também, Armande Voizin (Judi Dench), a velha doente e diabética que aluga a casa para Vianne, promove mudanças em sua família. A filha Caroline (Carrie-Anne Moss) não permite que seu filho, Luc (Aurelien Parent Hoenig), conviva com a avó, porque ela é devassa, libertina - lê livros obscenos, não quer ir para o asilo, não cuida da saúde, bebe). Caroline não deixa o menino brincar e nem conviver com outras crianças de sua idade, com a desculpa de o estar protegendo. Luc é um exímio desenhista e Vianne o convida para visitar sua chocolataria e, então, proporciona o encontro do menino com a avó. A filha descobre, mas o menino, depois de experimentar os chocolates, não deixa mais de ver a avó e a acompanha na festa de seus 70 anos. Da festa, organizada por Vianne, poucos participam, porque a população sente-se oprimida pela moral e pela religião impostas pelo prefeito.

Acompanham de longe a homenagem, que consiste em pratos especiais e danças perto do rio, onde os ciganos estão acampados. Ao voltar para casa, sempre acompanhada pelo neto, Armande morre. Sua morte é a responsável pela mudança de atitudes da filha em relação a Luc e em relação à Vianne: ela passa a aceitar a presença dela e de sua filha, ao ponto de, mais tarde, quando Vianne decide partir mais uma vez, ajuda Josephine e outros a prepararem os doces para o domingo - o Festival de chocolate - que coincide com a Páscoa.

Outra mudança que se constata é com a viúva Audel (Leslie Caron). Seu marido morreu na guerra de 1917 e ela ainda está de luto, mesmo tendo olhos para o Sr. Guillaume (John Wood). Suas amigas, também viúvas, a protegem de "ficar falada", pois ela ainda sofre a perda do marido que partira há mais de quarenta

anos. É por meio do cachorrinho Charlie que Vianne percebe o interesse do Sr. Guillaume pela viúva Audel e, ao oferecer um chocolate para que ele a presenteie, aproxima o casal que passa a andar de mãos dadas e são um dos poucos convidados para o aniversário de Armande.

A mudança mais radical se dará com a chegada dos ciganos à tranquila Lansquenet-sous-Tannes. Acampam perto do rio que corta a cidade e não são bem-vistos, especialmente pelo prefeito, que parte em um ataque contra os ‘invasores’, gente que, segundo ele, não tem moral, são andarilhos e trazem a desordem e maus exemplos. Novamente é Vianne quem os recepciona, por conta da curiosidade da filha, que pensa serem eles os piratas de suas brincadeiras. Quando ambas estão lá, junto aos ciganos, o prefeito chega e percebe que problemas serão provocados por eles, com a ajuda de Vianne.

Ainda muito próximo de Serge Muscat (Peter Stormare), marido de Josephine, tentando fazer com que o bêbado e agressivo homem mude e retome o “sacramento do casamento”, segundo suas palavras, diz que eles, os ciganos, precisam saber que não são bem-vindos na cidade e, portanto, devem partir o quanto antes. Serge, na sua ignorância cega em seguir as palavras e as ideias do prefeito, atea fogo nos barcos e barracas dos ciganos, justamente na noite em que acontece a festa de aniversário de Armande.

Nessa mesma noite, Vianne e Roux (Johnny Depp) se entregam à atração que sentem um pelo outro desde a primeira vez que se viram. Ela, que sempre adivinhava qual o chocolate preferido das pessoas, não consegue adivinhar qual o preferido dele, o que a deixa meio inquieta e desejosa de decifrar aquele homem, andarilho como ela, que tem a casa num barco, que toca violão e que encantou sua filha.

A paixão pelo cigano remete as suas origens: ela é de descendência maia, conhece os segredos do chocolate, sabe que é capaz de descobrir o íntimo das pessoas pelo chocolate que preferem e, principalmente, é andarilha como ele. Por carregar dentro de um pote de cerâmica maia as cinzas da mãe, Vianne é levada pelo vento que vem do norte a novas mudanças. Ele, por morar em um barco, carrega suas coisas para onde quer que vá, sem paradeiro certo. Assim, ambos são indecifráveis até mesmo a seus próprios olhos, já que ela não permite que ninguém invada sua privacidade, pouco fala, mas desvela os outros a seus olhos; ele é sedutor de poucas palavras também, o que faz com que ela sinta a necessidade de compreendê-lo e de decifrá-lo.

Ainda com relação a mudanças que os 'poderes lendários', quase míticos, que o chocolate produz, é o prefeito quem protagoniza. No dia que antecede o domingo de Páscoa, Vianne e as amigas estão organizando o festival do chocolate, uma vez que ela não comunga da crença religiosa da qual toda a comunidade faz parte, o que horroriza o prefeito - ela não vai à missa, não frequenta a igreja. Da janela de seu escritório, o conde Reynaud observa os preparativos para a festa pagã e, irritado com tamanha falta de moral e de fé, reza em frente ao crucifixo de Jesus, como que pedindo orientação divina para a melhor atitude a ser tomada.

À noite, de posse de uma faca, como se seguisse os desígnios de Deus, Reynaud invade a chocolataria e começa a destruição dos doces com uma ira descomunal. É na vitrine que ele avança com mais ódio para os doces, até que, de repente, sente o gosto de um dos pedacinhos de chocolate em seus lábios e, sem controle nenhum, passa a devorar todos os chocolates, numa atitude animalésca. Adormece na vitrine, todo ele sujo de chocolate. O primeiro a vê-lo é o padre, que passa dirigindo-se à igreja. Vianne, ao ser

chamada por ele, oferece um remédio ao prefeito para que ele se recomponha e diz que não contará a ninguém o que aconteceu.

Com essa atitude inesperada, o prefeito perde, principalmente a seus próprios olhos, o poder que detinha, a moral e a vergonha. Então, repensa a sua vida de homem casado, apenas na aparência, pois sua esposa está a viajar há muito tempo e, ele sabe, não voltará jamais. Ela foi uma das vítimas da autoridade extrema do marido, que impunha seus dogmas morais a religiosos a qualquer preço, não deixando espaço algum para a liberdade e vida própria de sua mulher.

Também, sabe que Caroline, sua secretária, é apaixonada por ele e conhece seu segredo de homem abandonado pela esposa. Entretanto, por conta de seus rígidos princípios, ignora a moça e a trata apenas como uma mulher séria e trabalhadora, também ela seguidora dos mandamentos de boa conduta.

Percebe-se que, aos poucos, a toda a tradição acaba em ruína e vai sendo derrubada; o que era certo e imutável passa por grandes e severas transformações. É assim que a alegoria proposta pelo filme assume o lugar de destaque. Aquele microcosmos passa ser lido como o paradoxo do mundo - de um lado, a moral, de outro, outras possibilidades de moral, com mais liberdade e leveza.

Niederauer (2007) assim lê Walter Benjamin (1985), com relação à História:

a narrativa, então, enquanto fenômeno do mundo, insere-se numa realidade concreta, tal como o escritor que é um ser inscrito no mundo. Por isso, a reflexão sobre os modos como acontece a representação da realidade e da história no discurso ficcional leva a formas narrativas de representação da realidade e da história: a alegoria (p. 59).

Se o filósofo judeu está a se referir como a História factual pode permear textos literários, a transposição dessa perspectiva para a narrativa fílmica pode ser feita, uma vez que ambas são ficção, isto é, uma possibilidade de ver o mundo, de recriar a realidade. É pela construção de sentidos intercalados que a diferença é provocada e vem à tona. Se até então a voz das mulheres esteve silenciada, é pelo sabor do chocolate, alegoria do discurso ocultado, que essa fala ganha espaço e respeito, pois que revela à sociedade o que era ignorado. O espaço feminino existia, mas não era desvelado, porque, talvez, o silêncio e a acomodação em relação às regras de conduta seria a melhor saída para continuarem suas existências sem problemas aparentes.

Vianne sintetiza o deslocamento, no espaço e no tempo, da mulher. É ela quem articula os deslocamentos pelos quais as mulheres daquela sociedade passam, apontando um caminho de mão única - nunca mais aquele lugar será o mesmo, pois as mulheres apreendem o seu lugar e o seu espaço dentro da comunidade. O simbólico dos deslocamentos espaciais protagonizados por Vianne e sua vida andarilha mesclam o mítico e o racional. Duas pontas que se unem para a sua realização afetiva e, também, da filha Annouk que, finalmente, assegura um lugar para ser seu porto seguro.

Se a voz feminina começa a ganhar espaço, também seus desejos abandonam o véu o que os cobria. Todas as mulheres daquele pequeno lugarejo passam a existir aos olhos do universo masculino. O próprio prefeito, conde Reynaud, começa a entregar-se à paixão que Caroline nutria por ele. Foi ela, inclusive, quem disse, com todas as letras, que seria melhor que ele admitisse que a condessa, sua esposa, não mais voltaria e que, com essa atitude, não fariam com que perdesse o respeito na sociedade. E é o que ele faz

em pleno domingo de Páscoa, ao participar do festival organizado por Vianne: convida Caroline a jantar com ele.

As mudanças não acontecem apenas no universo feminino. Toda a comunidade altera seu modo de vida e sua postura diante do diferente. Se antes os sermões lidos pelo padre nas missas eram 'revisados' (leia-se, escritos) pelo prefeito, que neles colocava os seus pontos de vista acerca da moral que ele acreditava ser a mais apropriada para a população seguir, naquele domingo de Páscoa, depois da orgia da gula protagonizada pelo conde Reynaud, mudaram. Pela primeira vez, o padre improvisou um discurso e sentiu-se muito bem ao fazê-lo, porque disse aquilo que sempre deveria ter dito e em que realmente acreditava. O padre, muito jovem e, por isso, segundo o pensamento autoritário do prefeito, precisava ser guiado naquilo que falaria aos fiéis, disserta sobre humanismo, aceitação do diferente, como as pessoas devem tratar umas as outras, bondade, respeito. Conforme ia falando, as pessoas passaram a prestar atenção a suas palavras e a concordarem com elas, pois não traziam mais apenas a questão do pecado, do sofrimento, do jejum, do medo e outras doutrinas para as quais não estavam preparados e nem concordavam em seguir.

Finalmente, depois da missa, as pessoas, todas elas, puderam deliciar-se com os doces do festival sem se sentirem culpadas e pecadoras. Pela primeira vez, em Lansquenet-sous-Tannes, houve alegria sincera e fraterna. De vítimas, as mulheres, principalmente, passaram a ser agentes de seu querer, a partir das mudanças que desaguaram no processo de individuação dos sujeitos que buscavam a igualdade e a liberdade.

Entretanto, as mudanças não pararam por aí. Também Vianne que, ao fazer com as mulheres provassem das delícias que fazia com chocolate, sempre as fazia descobrirem-se como mulheres

detentoras de um espaço e de uma voz singulares, interferindo, assim, em suas vidas, mudou. Com a partida dos ciganos depois do incêndio, ela se sentiu sozinha e sem seu amor, Roux, o chefe dos andarilhos. Novamente, sopra o vento que vem do norte, justamente na noite que antecede o festival organizado por ela. Ao arrumar suas malas rapidamente como quem está a fugir, Vianne é questionada por Josephine se tudo o que ela lhe dissera era mentira. Vianne não sabe o que responder, pois ela acredita no que sempre disse, mas, agora, sente-se insegura e, por isso, acha que deve abandonar tudo e partir, mesmo sabendo que sua filha odeia essas mudanças e que não deveria deixar aquelas mulheres sozinhas naquele momento. No fundo, nem ela quer ir embora; apenas quer fugir da solidão e do vazio que a partida de Roux deixou.

Os seus amigos fiéis que desafiaram as leis do prefeito, que não a deixam partir, tomando frente na produção dos doces e pratos que farão parte do festival. Durante toda a madrugada, eles trabalham alegres e incansáveis na cozinha da chocolataria, a fim de deixarem tudo pronto para a festa. Com essa atitude, Vianne se comove e fica, assumindo seu lado frágil também. Não sem antes, enquanto desce apressada a escadaria da casa para partir, derrubar o pote de cerâmica no qual estavam guardadas as cinzas de sua mãe. É esse o sinal derradeiro que impede sua partida - é como se, então, ela se libertasse da sina de sempre ir embora, de ir para outro lugar e começar do zero sua vida.

Ao soprar uma brisa que vem do sul, Roux e seus parceiros voltam a Lansquenet-sous-Tannes e eles, Vianne e o cigano, reencontram-se. É Annouk quem abraça o rapaz, dizendo que sentiu saudades dele. O casal pouco se fala, mas o olhar já adianta que eles ficarão juntos e, só então, quando ela oferece chocolate quente a Roux, é que ele “se decifra”: esse é o seu predileto. Ela, que sempre

acertava qual a preferência das pessoas quanto aos seus doces, não acertou seu gosto maior. O enigma não foi respondido por ela, justamente por que precisou se enfrentar primeiro, reconhecer que as mudanças, apenas físicas, não seriam suficientes para que sua vida, de fato, mudasse.

Annouk, que já havia demonstrado sua insatisfação em cada mudança, fica radiante com a volta do ‘amigo da mãe’ e, fundamentalmente, porque vai ter um lugar fixo para viver. Ao fechar a porta da chocolataria, vê seu canguru lá fora, pulando e partindo em busca de um lugar para si. Só então, fica-se sabendo que a voz narrativa era dela, Annouk, pois que a menina vê o amigo invisível partir, mas diz não estar triste. A partida do bichinho imaginário representa seu crescimento e segurança em relação a ter um lugar seu e que sua mãe também, então, tem um espaço seu – de afeto e de respeito, com sempre procurou.

Chocolate, assim, é um filme que discute uma série de possibilidades de se ler o mundo e seus valores, como tradição, moral, tolerância, humanismo. Calcado na década de 50 do século XX, expõe as dificuldades de uma sociedade enraizada nos preceitos do mundo masculino que tenta, a qualquer custo, silenciar a voz feminina. Entretanto, é justamente a voz oprimida que ganha espaço na película, o que garante a leveza de espírito e a conquista da decifração de um universo até então misterioso aos homens.

A alegoria do chocolate traduz as tentações irresistíveis da personalidade feminina; o prazer que aflora a cada pedaço de chocolate que é comido reserva um novo paladar para a vida, que está a ser construída, agora, sob diferentes pilares. A articulação que os deslocamentos de pontos de vista provocam, resultam na visibilidade do universo feminino.

Para Metz (1972),

o cinema não é uma língua, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que tampouco decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma escrita, isto é, o texto fílmico (p. 338).

Assim sendo, o filme marca uma possibilidade de leitura de mundo, o que faz com que o sujeito-leitor/espectador precise inferir, junto aos conhecimentos já sedimentados, novas possibilidades de reestruturar o cenário real até então tido como única alternativa de vida. Por meio da estratégia alegórica, *Chocolate* se inscreve como a tensão dialética da realidade, apontando para um novo formato de convivência, em que nenhum gênero precisa eclipsar o outro para que a sociedade se estruture.

Conforme Niederauer (2007, p. 205-206),

a escrita alegórica pode ser apreendida como sendo o conteúdo latente a de algo que está à espera de seu entendimento. O que irá acontecer, a partir da percepção daquilo que está envolto em uma 'nebulosa compreensão', será desvelado quando o leitor [espectador] atento decifrar o sentido verdadeiro daquilo que sempre foi a proposta inicial do texto [filme] ficcional. Por este viés, a alegoria assegura uma caracterização histórica, uma vez que ilumina o texto [filme] ficcional com uma expressão mais nítida de seu sentido e significado.

Ao optar-se pela leitura alegórica do filme *Chocolate*, sabe-se que inúmeras outras são possíveis. Entretanto, pareceu a

mais apropriada para o momento, pois discute e põe em primeiro plano a questão feminina, seus silenciamentos e suas possibilidades de visibilidade. Valendo-se da estratégia ‘doce’ do chocolate e seu lendário e mítico uso, o diretor Lasse Hallström soube aproveitar o mote para dar vida a uma classe vencida até pouco tempo atrás. Assim, ao retirar cuidadosamente o véu que encobria as mulheres, mostra como um novo formato de sociedade pode ser edificado. A caminha continua, mas, com certeza, ninguém sai impune depois de apreciar esse *Chocolate*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas; v. 1).

HALLSTRÖM, Lasse. **Chocolate**. Estados Unidos, 2000.

KOTHE, Flávio René. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NIEDERAUER, Silvia Helena P. **Ao viés da história: política e alegoria no romance de Erico Verissimo e Moacyr Scliar 2007**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Porto Alegre: PUCRS, 2007.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.



AS HORAS

SINOPSE

Em três períodos diferentes vivem três mulheres ligadas ao livro “Mrs. Dalloway”. Em 1923, vive Virginia Woolf (Nicole Kidman), autora do livro, que enfrenta uma crise de depressão e ideias de suicídio. Em 1949, vive Laura Brown (Julianne Moore), uma dona de casa grávida que mora em Los Angeles, planeja uma festa de aniversário para o marido e não consegue parar de ler o livro. Nos dias atuais, vive Clarissa Vaughn (Meryl Streep), uma editora de livros que mora em Nova York e dá uma festa para Richard (Ed Harris), escritor que fora seu amante no passado e, hoje, está com Aids e morrendo.

As horas, tempo arrastado em três experiências

Paula Bolzan¹

[...] é estranho como uma dona-de-casa aprende o verdadeiro ambiente, o verdadeiro clima do seu lar. Suaves ruídos sobem em espiral pelo vão da escada; o ariar de um esfregão; escorrer de torneiras; batidas; um ruído sonoro quando se abre a porta da rua; uma voz repetindo uma mensagem, embaixo; um tilintar de prata em bandeja; prata limpa para a festa, tudo era para a festa (WOOLF, Virgínia. Mrs. Dalloway).

Debruçar-se sobre a obra filmica *As Horas* sob a mão do romance de Virgínia Woolf, *Mrs. Dalloway*, é o que se pretende este texto. Propõe-se mostrar os dilemas que superam seu lugar no tempo e parecem perenes na vida das mulheres. O filme utiliza o mote do livro de Woolf para mergulhar nos questionamentos que rondam tanto o fazer feminino, suas tarefas e função social, como os relacionamentos e o peso dos sentimentos e dos quereres para o casal. Por essa razão, faz-se uso do romance para lançar luz sobre alguns trechos da película, apesar da mesma não ser uma adaptação deste, mas ter por base as questões centrais do livro de V.W.

Esta é uma produção norte-americana que data do ano de 2002, dirigido por Stephen Daldry e está baseado num livro homônimo de Michael Cunningham. A narrativa é partida em três tempos, três histórias distintas de mulheres que têm em comum ligações com a obra *Mrs. Dalloway*: a primeira é a autora do livro, Virgínia Woolf (Nicole Kidman); a segunda é a personagem Laura

¹ Mestrado em Integração Latino-Americana pela UFSM. Graduação em História pela UFSM, Professora dos Cursos de Graduação em História e em Jornalismo, no Centro Universitário Franciscano - UNIFRA. paulasbjardim@gmail.com

Brown (Julianne Moore), dona de casa suburbana da década de 50, leitora da obra; e, por fim, Clarissa (Meryl Streep), personagem que é editora de um poeta profundamente marcado pelo romance, no início dos anos 2000. Já a primeira vista o filme é perturbador porque procura seguir a abordagem do livro de Virgínia: enfatizar o peso do silêncio e dos diálogos internos, a forma que as mulheres usam para dissuadir seus convivas do território secreto dos seus reais desejos. Essa empreitada ocorre em 24hs.

Tudo se passa num dia. Um dia comum. Todos os dias comuns são longos e intensos para Clarissa Dalloway, tanto no livro como para as personagens do filme. O livro narra essa trajetória na vida da personagem de um ponto de vista intimista, com diálogos internos mais presentes e definitivos que acontecem durante a preparação de uma festa. No entanto, mesmo com a presença forte da subjetividade, o romance ainda preserva traços inteligíveis do período histórico do final do século XIX: as preocupações e tarefas de uma mulher burguesa em plena Inglaterra. Por essa razão, ele serve como um veículo para vislumbrar a experiência feminina na triunfante sociedade capitalista daquele momento, período em que o livro está sendo escrito e tempo cronológico da primeira narrativa do filme. De certa maneira, ele marca o tom do desenrolar dos outros dois enredos devido ao eixo fundamental que é Mrs. Dalloway e seus dramas que acabam emergindo nos outros períodos com nuances históricas específicas. Nesse sentido, esse recorte proposto mescla literatura e história, usando o cinema como motivador e catalisador de imagens.

Em uma relação horizontal, o filme *As Horas* propõe uma leitura sobre esse universo criado por Virgínia Woolf. Isso se dá na construção de três personagens que, em tempos distintos, apresentam os traços da protagonista do romance. Mas, antes de nos

atermos ao filme, é preciso mostrar um pouco mais da personagem central desse enredo e tentar entender algumas características que dão peso e sustentam a trama tripartite proposta pela película. São narradas três histórias intercaladas entre a criação do livro e versões possíveis de Mrs. Dalloway nas três personagens.

MRS. DALLOWAY, A OBRA LITERÁRIA

Clarissa convive com diversas vozes em sua mente. No correr daquele dia foi confrontada por seus maiores medos e angústias enquanto preparava a festa perfeita para seus convidados. Aos poucos, descobre-se em sua rotina os seus desejos, suas dúvidas, sua aparente frieza e as contenções (autoimpostas) necessárias a uma vida diária de dona de casa de sua classe social. Mulher burguesa, madura, seu casamento conta de anos. De anos também contam sua solidão e sua incerteza sobre as escolhas da sua vida, em especial o casamento. Clarissa se sente velha como se o tempo tivesse passado sem que ela tivesse condições de aproveitá-lo. O que lhe confere uma certa segurança são os movimentos que desenham um ritual conhecido: cuidar da casa, do marido, visitar e receber visitas de amigos, ações de tal forma mecânicas que soam como insensíveis, confundindo o leitor quanto ao que é genuinamente seu interesse ou seu pensamento. Sua razão não convence, sequer se mostra, o diálogo interno é ensurdecedor e mostra um mundo seco e bem-arrumado, provocando desconforto. Ficamos Tateando no teatro montado pela autora, os traços reais de Clarissa Dalloway. O que ela realmente quer? O que quer dizer quando cala? O que significa deixar tudo pronto para a festa? O longo dia de preparativos, os inúmeros afazeres

que se convertem em deserto solitário e esforço supremo para demonstrar que tudo está pronto, preparado com perfeição e sem demandar trabalho.

Quando nos debruçamos sobre a história das mulheres, em especial sobre os estudos das experiências femininas, nos deparamos com o sólido trabalho de Michelle Perrot. Em uma de suas pesquisas, Perrot (1999) nos apresenta uma análise de vários diários e brochuras escritas por uma mulher burguesa no segundo quarto do século XIX. Nesse sentido, é preciso alertar que muitas vezes as mulheres só podem ser percebidas por esses tipos de registros, uma vez que até em guerras mundiais, a participação feminina na vida política é esporádica e somente uma pequena parcela delas eram alfabetizada. Assim, Perrot apresenta Caroline, uma moça que viveu no final do século dezenove e era alfabetizada e rica. Sua história mostra a vivência de uma jovem burguesa em vias de se casar, cheia de dúvidas e receios quanto às escolhas de sua vida, bem como sua constante necessidade de demonstrar seus anseios apenas em seu diário.

A história dessa mulher serve para corroborar o que a escritora Virgínia Woolf aborda em seu romance que acaba se estendendo para o filme: uma vibrante voz interior feminina disfarçada em público para manter as aparências e conveniências. É preciso lembrar que a hipocrisia acaba se tornando uma estratégia importante na sociedade burguesa. O livro **O Vermelho e o Negro**, de Stendhal, dramatiza essa questão mostrando a função social do verniz, das aparências e do quanto pode ser inconveniente ser verdadeiro. No romance citado, o protagonista é tutor do filho do homem mais importante da cidade e, ao mesmo tempo, por medo de perder seu emprego, seduz sua esposa. Ele não ama seu trabalho, sua amante ou sua condição. No entanto, se esmera por manter o

jogo de interesses que funciona mais no seu pensamento. Nunca revela seus desejos. Essa iniciativa é também tática adotada por Virginia Woolf no seu romance em questão, bem como na película em todas as histórias que acabam por compor um caleidoscópio da vida íntima e seus abismos pessoais.

Marcadamente, a maior preocupação feminina, na virada do século XIX para o XX, era com o casamento. O divisor de águas por excelência: saída da juventude para a vida madura, saída da guarda do pai para a tutela do marido. A competência feminina também era medida pela capacidade de conseguir lograr esse feito. E, após frequentar a sociedade e receber bem: “Relações familiares e frequentações mundanas definem o espaço de Caroline” (PERROT, 1999, p. 100). Clarissa lembra Caroline. O casamento para ambas não soa como um lugar de felicidade, mas um compromisso social que deveria ser levado com seriedade. Mostra um corte radical na vida sem preocupações das jovens de classes abastadas:

Em 19 de abril, depois de um período de noivado cuja brevidade era, entretanto, habitual naquele meio, ela casou-se com uma sobriedade que não era sua. No mesmo dia ela confia uma última vez os seus sentimentos de moça solteira a seu diário: tristeza, confusão, confiança. [...] A partir de então, o diário é apenas o confidente muito episódico de uma jovem mulher submissa e nostálgica que repudiou ‘a loucura das jovens cabeças exaltadas [...]’ (PERROT, 1999, p. 143).

Nesse sentido, o casamento é mais um laço que prende a mulher. Essa sensação é a que experimentamos, também, quando assistimos ao filme, apesar de não ter nenhuma das suas tramas alocadas no período vivido por Caroline (jovem pesquisada

por Perrot) e a primeira narrativa se encontra parcialmente com a montagem de Mrs. Dalloway. Todavia, as três protagonistas, em suas distintas histórias, demonstram se sentir tolhidas pelos relacionamentos, mesmo amando seus pares e vivendo uma vida econômica confortável. Via de regra, a situação matrimonial impede que as reais intenções sejam livremente expressas: Virgínia se vê sufocada pelo olhar das pessoas que a amam e são muito cuidadosas devido aos seus problemas de saúde ligados ao humor, (há uma série de cenas que demonstram isso). Na narrativa fílmica, a preocupação constante de seu marido com o que ela está fazendo, onde está e o que está sentido demonstra o afeto e apego por ela, mas são sentidas por Virgínia como uma forma de controle e aprisionamento.

Em uma dada cena, para justificar sua atenção, o marido lembra que montou uma editora para que ela pudesse trabalhar sem sair de casa, sem se preocupar ou se exaltar. Esse diálogo mostra o sentimento ambíguo de ambos, ainda que ele justifique sua ação em decorrência da moléstia de sua esposa. É preciso considerar a falta de conhecimento científico sobre as doenças ligadas ao psiquismo, área ainda obscura até meados do século XX (PRIORE, 1999), os tratamentos eram precários e muito pouco podia ser feito. Depressão era tida como melancolia e seu diagnóstico e prognóstico eram inexatos: não se sabia ao certo se era uma doença do corpo ou da alma. Virgínia viveu esses tormentos.

Na segunda trama, a personagem interpretada por Julianne Moore, uma mulher do subúrbio dos EUA, casada com um veterano de guerra, entra em contato com o universo de Mrs. Dalloway através da leitura da obra. Essa relação promove nela uma intensa identificação com os sentimentos expressados pelos diálogos internos da personagem. Na vida cotidiana, ela sofre imensamente

por viver um relacionamento com um marido atencioso, que demonstra entender sua limitação em fazê-la feliz. Ciente dessa situação, ele segue insistindo em realizar desejos materiais de acordo com os últimos lançamentos que promovem o conforto que a sociedade burguesa oferece. As angústias existenciais da protagonista aprofundam, ela não se sente entendida nem feliz, vive sua vida com automatismo, mesmo amando o filho e sentido ternura pelo marido.

Laura demonstra grande dificuldade em enfrentar seus sentimentos e acaba por aceitar a definição de 'diferente'. Na cena do aniversário do esposo, o mesmo descreve para o filho sua amada como *"Uma garota estranha"* por ser tão calada. O cônjuge conta para o filho que decidiu casar com ela e lhe dar uma vida feliz porque ela parecia triste: *"Foi isso que me fez voltar da guerra"*, diz por fim. Essa situação de incapacidade para estar casada parecia ser uma situação quase doentia se expressa pelas mulheres no período, tido como os anos de ouro do capitalismo (HOBBSAWN, 1999), os maiores desafios para cuidar da casa estavam sendo solucionados pelas máquinas de lavar, de passar, fogões modernos.

A propaganda questiona: que mais poderia preocupar uma mulher? Tudo estava sendo construído para que ela pudesse amar seu marido sem impedimentos, para que dedicasse a ele todo o seu tempo. Mas a protagonista vivida por Julianne Moore, Laura Brown, mal pode sentir-se viva nesse ambiente. Não deseja ser o que sua imagem frágil pode sugerir. Não é uma mulher fácil, apesar de seus gestos serem muito doces, cada movimento lhe custa tanto que chega a tentar por fim em sua vida por não conseguir dizer aos seus próximos que é muito infeliz. A morte lhe parece um conforto, ela busca no romance de Mrs. Dalloway a testemunha e cúmplice de seus sofrimentos inomináveis. Na cena marcante de sua tentativa de

suicídio, ainda grávida de seu segundo filho, deita ao lado do livro. O diretor então mostra uma sequência de inundação do cômodo onde ela se encontra: uma metáfora do afogamento lento que a personagem sente. Não consegue se matar, então retorna a casa e faz a festa de aniversário de seu marido, chora em silêncio quando a noite termina e tem que se deitar ao lado daquele homem.

Na narrativa contemporânea, Clarissa (Meryl Streep), demonstra viver uma vida sem sentido e governada por desígnios que fogem à sua vontade. Refém de sua família e de escolhas que parecem mais negá-la do que mostrá-la ao mundo, consegue mais cumplicidade com o amigo poeta do que com a sua companheira afetiva ou com a filha. A ligação com o texto literário está exposto no próprio nome da personagem e na relação com o poeta - também marcado pelo romance. Ela prepara uma festa em homenagem ao amigo, esforça-se em ser simpática e feliz, mas engana poucas pessoas. O fim é tão trágico quanto o do livro: o poeta comete suicídio nesse dia, na sua frente. Antes de se jogar da janela, ele ainda a chama de Mrs. Dalloway e a provoca dizendo que o silêncio é mesmo insuportável. A morte, então, age como uma forma de mostrar a fragilidade da vida e do desejo de viver, porque essa não chega a realizar sua potência uma vez que é refém da dificuldade que os seres humanos teriam de serem verdadeiros, de simplesmente se colocarem no mundo com todos os seus defeitos e reais anseios. Um drama que mostra a dificuldade de aceitar a si próprio e ao outro, o real intento.

Segundo Perrot (1999), um dos traços mais marcantes da história das mulheres é o encontro constante com um parceiro praticamente inseparável: o silêncio. O mundo feminino é silencioso de registros, de autonomia, de possibilidades e de escolhas. Essa característica pode ser encontrada na narrativa fílmica como um

fio condutor das três protagonistas. As vidas dessas mulheres vão sendo tecidas com essa marca, o que confere a todas elas um certo mergulho na tristeza e na incapacidade de reconhecer o valor da vida humana. Em suas trajetórias, o casamento é um marco definitivo. A mulher que se casa enterra formalmente seus desejos secretos e tem que escavar espaços subterrâneos para dar vazão a sua personalidade. A vida sem sol e frescor está, então, protegida de todo o arroubo da idade e dos intempestivos humores – um ideal a ser buscado: o silêncio, o comedimento, a resignação e a solicitude são o corolário da boa mulher, sua contribuição mais esperada. Essa forma de se portar também está no romance na personagem de Clarissa Dalloway.

Na experiência investigada por Perrot (1999), percebe-se que a jovem Caroline tenta se calar em seu diário. No romance, Clarissa tenta se calar em sua mente. Em ambas, a melancolia é o ácido corrosivo que constrói toda a ausência de sentido das tarefas que, a primeira vista, nem podem ser tidas como deliberadas. A tristeza é o cimento que dá coesão à vida que parece ser construída à revelia dessas mulheres. Muito se espera, pouco se partilha. Caroline chega a expressar: “*A felicidade estaria nessa vida imaginária?*” (PERROT, 1999, p. 144). Essa pergunta remete a um dilema proposto pelo romance e pelo filme: qual o lugar da felicidade? Em ambas as obras há uma distinção entre mundo vivido e mundo imaginado, como se viver fosse necessariamente estar nessa tensão.

Zeldin (1996) enfatiza elementos que contribuem para lançar alguma luz sobre a análise proposta porque investiga os fragmentos deixados pelos sujeitos através de um olhar sobre suas histórias íntimas. Nesse sentido, propõe um inventário que vai do individual ao coletivo, pela narrativa densa das vivências

de infortúnios e sorte, não evocando o cotidiano, mas buscando a subjetividade soterrada pelo olhar global. Nesse sentido, essa abordagem do historiador aproxima-se da visão intimista dada pelo filme à vida das três personagens protagonistas das histórias. A experiência do indivíduo está eivada de elementos propostos pela sociedade, que foram aceitos há muitos anos e ficaram impregnados no imaginário. Mostrando o exemplo das mulheres o autor comenta:

A entrada das mulheres na esfera pública está reforçando o desafio a tradição de que a conquista é a meta suprema da existência. Dá-se mais atenção à compreensão das emoções das outras pessoas do que a fazer e desfazer instituições. No entanto, a despeito desses novos anseios, muito do que fazem as pessoas é governado por velhas maneiras de pensar. [...] É impossível mudar realidades por decreto, porque elas estão fundamentadas nas memórias praticamente inextinguíveis (ZELDIN, 1996, p. 21).

A película caminha por essa perspectiva, porque tenta demonstrar a permanência dos dilemas existenciais na vida dessas mulheres: ter ou não filhos, amá-los ou não, viver só ou num casamento razoável. Mesmo que gradativamente as mulheres acabem conquistando espaço na política e na economia, este não é objeto desse questionamento. O que está na pauta são as mudanças mais sutis e vagarosas, as mais arrastadas porque envolvem o campo das crenças humanas, sua forma de se colocar no mundo, de validar suas vidas e justificar suas escolhas. São as chamadas mudanças no âmbito das *mentalidades*, tidas como as mais demoradas pelos historiadores da Escola dos *Annales*, pois estão incluídas no tempo de longa duração, quando as estruturas

mais densas e resistentes lentamente vão alterando (BURKE, 1999). Isso requer a passagem dos séculos: a tecnologia muda rápido, as conjunturas políticas e econômicas vão aos solavancos, mas o tempo das mentalidades segue um outro ritmo: o humano. Ser ou não ser mãe, por exemplo, é uma decisão pesada na vida de uma mulher, mesmo que atualmente. Uma forma de percebermos isso é a reação pública as que abandonam seus filhos ou realizam um aborto: não é o tipo de conversa regada a chazinho numa tarde qualquer.

Assim, a permanência sentida no filme, quanto ao casamento e às tensões entre os sentimentos expressos e os guardados no íntimo, está ligada a essas estruturas mentais que demoram a mudar. No filme, as cenas em que a personagem Clarissa, na terceira narrativa, convida as pessoas para a festa, recebe o amigo do poeta, mostra-se sempre tensa entre o que deve falar e o que é conveniente. Chega ao ponto de cair no choro e não conseguir explicar por que está tão triste: sua companheira é amável, sua filha é feliz, ela tem um bom emprego, então o que a perturbaria tanto? Essa é a pergunta implícita, já que possui o que uma mulher poderia desejar.

Laura Brown, protagonista da segunda história, não consegue ser conveniente. Não tem habilidade para ser esposa, nem mãe. Abandona os dois filhos e o marido. Ela acaba retornando em função do suicídio do seu filho, o poeta que seria homenageado na festa que estava sendo preparada na terceira narrativa pela personagem Clarissa, feita por Meryl Streep. Numa cena pesada, a filha de Clarissa declara ao ver Laura chegando em sua casa: *Esse é o monstro?* O monstro é a mulher que não consegue ter filhos, que abandona a família porque não encontra felicidade na promessa burguesa de vida perfeita. A personagem Laura, agora

idosa, em conversa com Clarissa afirma: *Seria fácil dizer que me arrependi, mas isso não é verdade*. Apesar de saber que seu filho ficara marcado de forma traumática devido ao abandono e que sua morte pode ser um ato final na busca de atenção ou validação de sua experiência dolorosa, ela demonstra saber que contribuiu para aquele fim e aceita isso como uma trágica realidade.

Em sua obra, Zeldin define como seu objeto de estudo: “Muito se sabe, muito foi escrito acerca do que divide as pessoas. Meu propósito é investigar o que elas têm em comum” (1996, p. 22). De certa forma, é essa a busca da obra de Virgínia e do próprio filme: mostrar o que o íntimo nos une. Os dramas que nos assaltam e a quase impossibilidade de sermos genuínos quanto ao que sentimos. É uma proposta de mergulho nas frestas do cotidiano, nas rachaduras das aparentes certezas que definem as escolhas humanas. Um olhar microscópico sobre as reais satisfações insatisfeitas.

Galeano, em sua obra de crônica chamada **O livro dos Abraços**, escreve em uma única página a seguinte frase que funciona como um texto de completo sentido: *Eu adormeço às margens de uma mulher: eu adormeço às margens de um abismo. De certa forma essa é a imagem que a película produz no expectador, a imprecisão do espaço e do ser – o abismo contido no indivíduo. O imprevisível, o horizonte que se desfaz abrupto e que não contém em si explicação, abarca tudo ao mesmo tempo que pode representar a ausência total. Todas as personagens protagonistas do filme podem ser apresentadas como abismos, inclusive para si próprias. A mulher é esse ser estranho que perambula na instabilidade dos anseios mais secretos, ela que produz a vida, garante a eternidade na perpetuação da espécie, mas não domina o cavalo indomado que habita seu coração.*

Por fim, o tom de angústia do filme é garantido pela trilha sonora - um piano soa constante, ritmado e exigente - pode-se dizer que é um personagem da película que vai perturbando a audiência. São as horas que se arrastam sobre a vida das pessoas, são elas que se fazem sentir no peito, no centro das emoções desnorteando - pondo e dispendo o destino.

Não há respostas, nem mesmo a morte pode ser considerada um fim em si. A morte, nessas narrativas, primeira e terceira, os dois suicídios, põem mais questionamentos e apontam incomodamente para condição humana. São atos que contêm em si uma provocação e uma desistência que não deixa os vivos, os sobreviventes, esquecerem de que seus disfarces não são perfeitos. Em especial, na terceira história, quando o poeta, de certa forma, desnuda o papel parcial da hipocrisia e das tentativas de disfarçar a tristeza ou a frustração, sua função de verniz social é colocada abaixo pelo ato extremo. A vida íntima não cabe na perfeição prometida pelo sonho da sociedade burguesa. O instinto maternal e a felicidade plena do casamento para a mulher mostram-se fracassadas frente à insondável alma humana.

O filme termina na cena de suicídio de Virgínia, primeira narrativa, enfatizando que o tempo passa arrastado e o silêncio é implacável porque aceita tudo, todos os tortos desejos, as falhas, aquilo que não temos coragem de confessar. Mas a morte não é o fim para nenhuma das Mrs. Dalloway. Os questionamentos permanecem nas dobras do dia a dia, esgueirando-se pelas fissuras das horas.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. *A Escrita da História*. São Paulo: Unesp, 1992.

HOBSBAWN, Eric. **A Era dos extremos**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: EDUSC, 2005.

_____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

WOOLF, Virgínia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ZELDIN, Theodore. **Uma história íntima da Humanidade**. Rio de Janeiro: Record, 1996.



A EXCÊNTRICA FAMÍLIA DE ANTONIA

SINOPSE

Antonia, uma mulher forte e generosa, volta ao vilarejo em que nasceu. Chega acompanhada de sua filha Danielle, para enterrar a geniosa mãe. Após vinte anos, encontra tudo como era antes de partir: a comunidade segue semana após semana. Antonia se instala na chamada Casa Rosa, e aí acolhe os que procuram por apoio e segurança, os que sofrem injustiças e abusos e os que não têm aonde ir. E nesta casa, com seu portão aberto, aceita a todos como são e, principalmente, a vida como ela é. Antonia desafia o tempo ao acompanhar três gerações de sua família, celebrando a vida e a morte num cenário encantador de uma província no interior da Holanda, e nos sensibiliza com sua mensagem de respeito ao próximo e à vida.

A excêntrica família de Antonia

Rosana Cabral Zucolo¹

Escrever sobre o filme *A excêntrica família de Antonia* é um misto de prazer e receio. Receio por adentrar em um campo específico e desconhecido para quem tem o cinema enquanto deleite e não ofício. Prazer pelo gosto de rever outra vez um filme que se caracteriza pelo cuidado cenográfico marcado pelo jogo de imagens quase pictóricas e suaves, beirando o etéreo. Prazer também por retomar uma narrativa que comporta uma ousadia bem resolvida: a de abordar num só filme questões difíceis, ou talvez excêntricas quando reunidas num mesmo espaço, como a violência doméstica, o estupro, o aborto, a homossexualidade, a deficiência mental, o suicídio, o preconceito como negação da diferença, a loucura, numa cotidianidade que as mescla com a alegria, a solidariedade, o amor e o cuidado. É nessa linha que se trilha pelas leituras transversais permitidas pelo filme através dos sinais que emite no seu texto. Muito mais uma tentativa do que uma análise fílmica propriamente dita.

A Excêntrica Família de Antonia, como foi traduzido no Brasil, ou apenas *Antonia* no original holandês, é um filme de 1995 coproduzido pela Holanda, Bélgica e Inglaterra. A direção e o roteiro são da cineasta holandesa Marleen Gorris, uma voz conhecida naquele país pela produção de filmes que abordam os direitos das mulheres². *Antonia* recebeu o Oscar de Melhor Filme

¹ Rosana Cabral Zucolo, jornalista e professora no curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano, mestre em educação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), doutoranda no programa de pós-graduação em comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). email: rosana.zucolo@gmail.com

² Marleen Gorris ficou conhecida internacionalmente com *Antonia*. Embora sua

Estrangeiro em 1996, derrotando o filme brasileiro *O Quatrilho*, do diretor Fábio Barreto. Se não tivesse concorrido ao Oscar, dificilmente ele seria um filme visto no Brasil, onde não se costuma acompanhar o que ocorre em outros festivais menores. *Antonia* recebeu prêmios como o Melhor Filme do Festival de Toronto, Melhor Roteiro no International Film Festival de Chicago e Melhor Diretor no Hamptons Film Festival.

Apesar das premiações, ele não é um consenso da crítica. Ao mesmo tempo em que é anunciado enquanto uma celebração sobre a morte, de grande intimismo e profundidade, ao retratar a força, a beleza e as escolhas que desafiam o regime patriarcal da época, no Brasil, críticos como Marcelo Coelho (FSP) e Marcelo Janot (Telecine Cult -2009) não fazem concessões ao filme.

Coelho, em crítica publicada na Folha de São Paulo (1996), diz que o filme é “curioso, interessante, mas ruim”. Para ele, não há tensão narrativa, o que contribuiria para que fosse um filme ingênuo e amador, “uma tolice feminista”. Já Janot afirma que o filme só recebeu o Oscar porque integra uma linha de produções que explora o emocional, reunindo “crianças e velhinhos”, fórmula que, segundo ele, tem marcado as escolhas nos últimos tempos dos festivais de cinema.

Pouco se escreveu sobre o filme. Se a saga de Antonia não se enquadra dentro da narrativa clássica, com um evento central que leve ao ponto de culminância, o fator que parece ter desagradado aos críticos é traduzido numa das poucas análises mais aprofundadas do filme, feita pelo psicanalista

produção seja fértil desde 1982, quando estreou com *De Stilte Rond Christine M. (Uma Questão de Silêncio)*, no Brasil, poucos de seus filmes são conhecidos. Entre eles, além dos dois já citados, estão *Sra. Dalloway* (1997); *O último lance* (2000) e *Carolina* (2003).

argentino Jorge Helman³. Segundo ele, *Antonia* não é uma escritura feminina. É sim um manifesto feminista, no qual as cenas reiteram continuamente a independência em relação aos homens - secundarizados e caracterizados por sua brutalidade e degradação -, o que gera, no leitor-espectador, reações muito claras da rejeição a tal identificação.

Discordando dele, é possível pensar que consiste exatamente nessa independência a força incômoda do filme. Ela sugere, ou mesmo induz, a reflexão sobre o poder nas relações de gênero, a sexualidade, a fantasia, a realidade, a imaginação, a loucura, enfim, sobre a vida e a morte. É também nessa perspectiva que J’Nan Sellery, professora de literatura na Universidade de Stanford, afirma que o olhar feminino onipresente no filme através da experiência de mulheres de diferentes idades, educação e orientação sexual, perturbam as tradicionais expectativas masculinas que situam a mulher como um centro silencioso do seu universo.⁴

Na proposta de mostrar a cotidianidade tal como ela é a partir do olhar feminino, a diretora reúne, de uma só vez, mazelas vivenciadas secularmente e que não costumam ser expostas tão translucidamente. A alusão à violência aparece leve no pós-guerra que remete à lembrança de uma violência sistemática e massiva que não é o centro da narrativa; e surge forte em outras formas de violência, como a violência de gênero. Levada ao extremo, ela se traduz na violação incestuosa de Deede, uma deficiente, pelo próprio irmão, e ainda, como vingança deste, no estupro da neta de

³ Psicanalista e professor na Faculdade de Psicologia da UBA - Universidad de Buenos Aires, escreve sobre as interseções entre cultura e psicanálise. Crítica publicada na revista *El Sigma*, UBA, 1996.

⁴ SELLERY, J’Nan Morse. “Women’s communities and the magical realist gaze of *Antonia’s Line*”. In: *West Virginia University Philological Papers*, West Virginia University, Department of Foreign Languages, 22 de setiembre del 2001.

Antonia, Therese, ainda menina. Também é presente na condição de pedófilo do padre do vilarejo.

De fato perturbador, o filme é como a vida, “*um amálgama de qualidades díspares: alegria, beleza, feiúra, loucura, sanidade, violência, ingratidão, amor, amizade, dor e bondade*”⁵. E Marleen Gorris aborda estas questões numa ótica agradavelmente feminista e espírito aberto, com um delicado cuidado cenográfico, e em tom de tragicomédia. Afinal, como diz Antonia, *o fim da vida é ser vivida*.

A narrativa de *A excêntrica família de Antonia* é construída em ciclos que se fecham, marcados por sinais nítidos e cuja inspiração parece remeter a F. Nietzsche e a A. Schopenhauer citados ao longo do filme através dos diálogos do personagem “Dedos Torcidos”, um referente filosófico, assim como a estética das cenas sugerem o contexto de origem de Marleen Gorris, numa alusão às telas do pintor holandês Vermeer⁶.

O pintor é conhecido por ter desenvolvido o uso da luz difusa. “*É de uma janela aberta para o dia que vem toda a luz e a delicadeza. Vermeer coloca seus modelos perto de uma janela e estuda o efeito dessa luz nos personagens e no cenário.*”⁷ O resultado

⁵ EITERER, Carmen Lúcia. A vida em Antônia. In: TEIXEIRA, Inês A.C.; LOPES, Miguel, José de Souza. *A mulher vai ao cinema*. São Paulo, Autêntica, 2005.

⁶ Jan Vermeer, pintor holandês do século XVII, viveu em Delf nos Países Baixos entre os anos 1632 e 1675. Conhecido como o mestre da luz, deixou 35 telas em que retrata cenas domésticas, em geral mulheres em atividades cotidianas como leitura, escritura, cozinha, bordados, tocando instrumentos. Entre eles, *Moça com Brinco de Pérola*, considerado como a “Mona Lisa holandesa” e que deu origem ao romance da Tracy Chevalier, em 1999, que tenta desvendar a moça por detrás do quadro. O livro é a base do roteiro de Olívia Hetreed *Moça com Brinco de Pérola*, filme dirigido por Peter Webber, e que narra a relação de Vermeer e da moça.

⁷ MOURA, Edgar Peixoto. *50 anos de luz, câmera e ação*. 3. ed. São Paulo: SenacSP, 2005. p. 216.

é a delicadeza e a difusão que aparecem nos contornos e nas cores. Além disso, sua composição é geométrica, com os elementos simetricamente equilibrados, o que emprestavam serenidade e estabilidade às suas telas. São estas características típicas da sua obra que já aparecem na tela “Moça lendo uma carta” (1657): o quarto fechado, a luz que entra pela janela, tapetes orientais e cortinas luxuosas. A luz é usada meticulosamente para ressaltar dada expressão, aprofundar ou criar atmosfera, na maior parte das vezes, intimista. Em *A excêntrica família de Antonia*, o uso similar da luz e das janelas são uma constante, como molduras que destacam os personagens e os acontecimentos. As janelas sugerem o movimento contínuo do tempo já nas primeiras cenas do filme. Elas se abrem e deixam ver o tempo que passa. Um tempo interno e um tempo externo, em ritmos, muitas vezes, distintos, acentuados pelos efeitos de luz e sombra.

A exploração dos efeitos da luz marca a narrativa que tem início com a imagem da protagonista, acordando ao chegar aos 85 anos e ao seu último dia de vida, anunciado como um dia qualquer. O jogo de luz e sombra na janela do quarto de Antonia acentua a penumbra sugestiva de interiorização enquanto a câmera passeia pelas pinturas emolduradas que compõem simetricamente uma das paredes do quarto, enquanto sobem os créditos de apresentação. O movimento de câmera acompanha-a do interior da casa. Move-se como quem olha de dentro e vê o cotidiano lá fora. A câmera se funde com o narrador. E é também uma janela que emoldura o rosto de Antônia novamente no interior da casa, completando a atmosfera intimista que envolve quem está prestes a remexer em memórias. Eis como começa o filme.

A filósofa Carmen Eiterer, ao analisar o filme, destaca os planos de câmera cuidadosamente escolhidos, também sugerindo

uma alusão ao trabalho de Vermeer como parte de uma decisão da diretora. Para ela, os jogos que marcam os planos de fora e de dentro dos ambientes onde as cenas se descortinam através das janelas, são apenas elementos cenográficos, e a diretora insiste em fazê-los percebidos pelo leitor-espectador por uma questão meramente estética.

Observando-se por outra perspectiva, vê-se nesta escolha da diretora uma ênfase à narrativa. Os enquadramentos simétricos, as janelas e a luz que vaza através delas, presentes já nas primeiras cenas do filme, acentuam o aspecto interpretativo do filme. Elas enquadram e ligam os personagens ao mundo. É assim com a louca Madona, que uiva para a lua cheia. E com o protestante, que vive atormentado por ela no andar de baixo. Também é com Dedos Torcidos, que se exilou em casa desde a guerra em meio aos livros. Através delas sua vida e sua morte são narradas. É ainda uma janela que emoldura Sarah, a bisneta, no final do filme, a observar o tempo dos vivos e dos mortos.

A excêntrica família de Antonia é o relato de uma saga matrilinear ao longo de quatro gerações de mulheres em meio século de história de um anônimo vilarejo holandês castigado pela ocupação nazista na Segunda Guerra Mundial. Antonia vê crescer e envelhecer sua filha Danielle, vê nascer e ficar adulta a sua neta, Therese, e ainda recebe Sarah, a bisneta, a quem “entrega” as suas memórias. Crônica de décadas de vida em família, as memórias de Antonia são narradas por Sarah, e começam com a chegada da protagonista ao vilarejo natal para o enterro da sua mãe, acompanhada de sua filha Danielle, logo após o final da Segunda Guerra Mundial. A câmera se move, percorre o povoado e mostra os vestígios da guerra traduzidos nas imagens de prédios destruídos

e veículos abandonados. Por entre os escombros, o indício de um fim e de uma chegada no grafite que anuncia na fachada de um prédio onde tremulam bandeiras aliadas ao lado da imagem das duas mulheres - *“Bem-vindos os libertadores”*. Desde o início, um sinal dos fundamentos do filme: as protagonistas são bem-vindas porque libertadoras. De fato, ambas subvertem a ordem patriarcal do pós-guerra no vilarejo, retomando o aspecto gregário e solidário do comunitarismo.

Logo na sua chegada, Antonia avisa à filha: *“Nada mudou em 20 anos. O povo não será grande coisa, mas pelo menos é tranquilo”*. A recuperação do espaço comunitário é tecida pela presença de Antonia nos lugares de encontro e socialização da comunidade. Apesar de criticar abertamente a Igreja, ela vai à missa com a filha e participa dos seus rituais, do mesmo modo como ambas entram no *pub* frequentado apenas pelos homens e solicitam uma bebida. Antonia representa, dessa forma, a sua presença em condição de igualdade a qualquer outro morador do local.

Na grande Casa Rosa, granja herdada com a morte da mãe, Antonia constrói uma comunidade onde reúne a sua família e todos os deserdados do lugarejo. São acolhidos nela as minorias, os rechaçados, os marginalizados ou os estigmatizados da sociedade local. Como agregados, lá estão os deficientes mentais Boca Mole, alvo de zombaria e humilhações pelas crianças da vila e Deede, a deficiente que era violada pelo irmão; um cura que abandona a Igreja porque *“amava demais a vida”* e casa com Letta, que chegou com dois filhos e, mais do que a eles, amava o ato de parir. Ela morre ao dar a luz ao 13º, lamentando não poder dar continuidade à procriação. Há Olga, dona do *pub*, parteira e funerária; também para a Casa Rosa segue Lara, a professora de Therese, a neta de Antonia, e por quem a sua mãe, Danielle, se apaixona. Antonia

acolhe ainda o granjeiro viúvo, Dan, e seus cinco filhos, mesmo tendo recusado a sua proposta de casamento. Ela não precisava de um marido e mais filhos, o que não impedia o afeto e as trocas recíprocas, numa alusão clara de quebra de paradigmas.

Antonia é representada por uma mulher grande e forte, uma “árvore” que reúne e celebra à mesa em sua sombra, familiares e amigos. O simbolismo da árvore que acompanha o cenário do filme e, é derrubado no final dele, representa a genealogia da família.⁸ A ideia de força também é representada pelo cavalo que Antonia monta - grande e sólido.

A narrativa deste universo “excêntrico” da família de Antonia tem outro traço marcante - a inserção de elementos mágicos e inesperados numa alusão implícita à capacidade de imaginar, intuir e deixar-se guiar por ela, habitualmente relacionada ao feminino. A presença do realismo mágico⁹ enfatiza a irreverência e a fantasia como forma de reavivar a realidade. Ela se manifesta inicialmente com Danielle que, durante o funeral da avó (Allegonda), a vê sentar-se no caixão e cantar, em alto e bom tom, um trecho de “*My blue heaven*” (Meu céu azul) de Frank Sinatra, enquanto a imagem do Cristo crucificado move a cabeça, numa clara subversão aos rituais católicos da encomenda da alma, que, para Antonia, não passam

⁸ O título do filme na versão italiana é *L'albero di Antonia* - A árvore de Antonia.

⁹ Entendido como uma corrente experimental, do tipo afetivo que usa as mais profundas raízes da subconsciência humana, cuja representação se dá sobre um fundo hiperbólico de causas e efeitos. Surgido paralelamente à cultura *beat*, o termo apareceu na terceira década do século XX. Migrou das belas artes para a literatura tendo como característica principal o desligamento da realidade por uma ação fantástica descrita de modo realista dentro da narrativa. Esta definição é sintetizada por María Achitenei no texto *El realismo mágico. Conceptos, rasgos, principios y métodos*, disponível em: <http://www.babab.com/no29/realismo_magico.php>.

de “bobagens”. Em outra cena no cemitério, a asa de uma estátua de anjo acerta o padre, depois que Antonia conta a Danielle sobre a sua negativa de fazer os últimos ritos na ocasião da morte de um dos membros da resistência pelos nazistas, por medo.

A mescla de humor e imaginação que caracteriza a personagem Danielle, uma pintora que se manifesta mais pelo silêncio das imagens do que pelos diálogos, se mostra ainda por ocasião da filha, Therese. É quando Danielle conhece Lara, a professora, e se apaixona por ela imediatamente. Ela a vê como a deusa do amor surgindo de uma enorme concha tal como foi representada por Botticelli no quadro “*O nascimento de Vênus*”. É possível pensar que a diretora escolheu exatamente a imagem da Vênus de Botticelli pelo seu conteúdo pagão destoante da maioria das obras que representam temas católicos¹⁰. No filme, ela simboliza o início de uma nova realidade marcada pelo amor entre duas mulheres, e na qual a relação lésbica não surge como uma experiência problemática ou distinta das outras relações que vão se estabelecendo ao longo do filme. É com fluidez e naturalidade que a narrativa incorpora a questão.

Outra representação deste traço mágico está em Sarah, filha de Therese e neta de Danielle. A menina tem uma sensibilidade especial que sugere sua capacidade de antecipar o futuro. Ela dedica uma poesia a Dedee para que ela leia antes de morrer - e a partir do que começam a se suceder muitas mortes seguidas no vilarejo. Entre elas, o suicídio de Dedee Torcido, que provoca uma profunda dor na família, sinalizando outro ciclo, o da finitude dos afetos.

¹⁰ Pintada em Florença, no ano de 1485, o Nascimento da Vênus escapou de ser queimada no fogo do religioso Savonarola onde foram destruídas várias outras obras influentes de Botticelli.

Sarah, no final do filme, sentada no alto do celeiro, observa a família em torno da mesa e vê os vivos e os mortos, como se num instante observasse o tempo de uma vida. Dedo Torcido se aproxima do portão e lhe faz um sinal. O mesmo que, instante depois, Antonia lhe fará. O aviso de que é chegada a hora de morrer.

Uma última questão sobre este filme aberto a tantas transversalidades: a marca da filosofia de Nietzsche e Schopenhauer representada em Dedos Torcidos e Antonia. Ambos compartilham a busca pela investigação racional, o que acaba sendo presente na relação com as meninas de Antonia. Danielle se volta à pintura, Therese à música, sendo uma presença constante de Dedo Torto em suas indagações pelo sentido da existência, e Sarah desenvolve o amor à escritura. Tal contexto de fortalecimento da cultura se contrapõe ao ambiente rústico do vilarejo.

A desilusão e a desesperança do velho filósofo niilista o fazem ler em Schopenhauer e Nietzsche um ceticismo pessimista, não necessariamente presente em ambos. Os dois filósofos são críticos das religiões, em particular, da influência judaico-cristã pela incapacidade de viver no presente e produzir. É nesta perspectiva que Nietzsche situa dois princípios ativos na vida: o apolíneo e o dionisíaco, ambos complementares. Sinteticamente, o primeiro representa a racionalidade traduzida pelos aspectos lógico-formais presentes nas formas de conhecimento, enquanto o segundo representa o prazer e todas as formas do sentido. Para ele, a ruptura entre ambos, provocada pela civilização ocidental, levava ao culto do ascetismo, do sofrimento, do rancor, da culpa, o que enfraquece a vida. No filme, Dedo Torto é a representação do apolíneo, enquanto Antonia representa Dionísio.

O suicídio de Dedo Torto evidencia a eterna luta entre os dois aspectos. Em uma carta de despedida enviada à Therese, o velho filósofo justifica sua decisão, expondo a sua desesperança diante da miséria humana - norma, não exceção, afirma ele. Sua descrença sobre a possibilidade de mudanças o leva a desistir da vida. Cansara de pensar. E mais uma vez o recurso das janelas emoldurando o anúncio de morte, assistida por Sarah e os moradores.

Antonia representa a continuidade da vida. A cavalo com Sarah, explica a ela a morte de Dedo Torto. *“Nada morre para sempre, algo sempre fica de onde outra coisa nasce (...) Porque a vida quer viver e esta é a única dança que temos.”* E diz a ela que, quando partir, lhe avisará com antecedência.

A excêntrica família de Antonia termina com a morte da protagonista fechando mais um ciclo. No entanto, a frase final esclarece: (...) *E enquanto esta longa crônica termina, nada chega ao fim.*

REFERÊNCIAS

ACHITENEI, Maria. *El realismo mágico*. Conceptos, rasgos, principios y métodos. Disponível em: <www.babab.com/no29/realismo_magico.php>.

EITERER, Carmen Lúcia. A vida em Antônia. In: TEIXEIRA, Inês A. C.; LOPES, J. S. M. *A mulher vai ao cinema*. São Paulo: Autêntica, 2005.

HELMAN, Jorge. Memórias de Antonia. *El Sigma*, UBA, 1996. Disponível em: <www.elsigma.com/site/detalhe.asp?IdContenido=2826>. Acesso em: 20 jan. 2001.

MOURA, Edgar Peixoto. **50 anos de luz, câmera e ação**. 3. ed. São Paulo: SenacSP, 2005.

SELLERY, J'Nan Morse. **Women's communities and the magical realist gaze of Antonia's Line**. In: West Virginia University Philological Papers, West Virginia University, Department of Foreign Languages, 22 nov. 2001.



O HOMEM DO ANO

SINOPSE

Tudo começa quando Máiquel (Murilo Benício) perde uma aposta com amigos. O acontecimento vulgar e corriqueiro vai ganhando uma surpreendente dimensão e, rapidamente, ele se torna o herói de toda uma cidade. É eleito o Homem do Ano e conquista dinheiro, fama, poder, o amor de Cledir (Cláudia Abreu) e de Érica (Natália Lage). Mas, de repente, as coisas começam a sair de seu controle. Baseado no romance **O Matador**, de Patrícia Melo, *O Homem do Ano* é um retrato vivo de nossa sociedade.

De “Matador” a “Homem do ano”

Vera Elizabeth Prola Farias¹

O *Matador*, e sua versão cinematográfica *O Homem do Ano*, persegue a trajetória da identidade de Máiquel; nesse caminho, códigos culturais e históricos organizam discursivamente a violência na periferia das grandes cidades. Os processos identificatórios do narrador/personagem apontam necessariamente para o poder e seus correlativos de dominação e, nesse caminho, desvelar Máiquel implica desvelar as práticas sociais e culturais que o (con)formam enquanto sujeito. Se Máiquel é o personagem central da narrativa, são as mulheres que tencionam sua performance e matizam suas relações com o poder: de um lado Cledir, que se deixa dominar; de outro Érica, que ousa romper o processo de dominação. Elas circulam na narrativa como coadjuvantes e expõem possíveis significações que só como mulheres podem fazê-lo.

A morte gratuita, a vida sem valor nas vielas perdidas da periferia urbana e um sentido anárquico de justiça marcam o território obscuro de *O Homem do Ano*, de José Henrique Fonseca (2003). O longa-metragem é outra vertente da temática de Beto Brant abordada em *O Invasor*, só que aqui trilhando a pista move-dança da construção da identidade de um matador de subúrbio, Máiquel (Murilo Benício), convertido à profissão de matar por um incidente absurdo. Participam também do elenco Claudia Abreu, Natália Lage, José Wilker, Jorge Dória, André Gonçalves e Lázaro Ramos. E, em participação especial, o músico Paulinho Moska.

¹ Professora no curso de Letras do Centro Universitário Franciscano - UNIFRA. Doutora em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Mestre em Letras - Pontifícia Universidade Católica - PUC/RIO.

Produzido pela Conspiração, o filme apresenta um alto padrão técnico movido pelo roteiro de Rubem Fonseca e por uma montagem ágil e eficiente que apresenta as cenas como clipes que capturam o narrador/personagem. A trilha sonora contribui de maneira positiva para o desencadeamento das ações, estabelecendo possibilidades de leituras do estado de ânimo das personagens. Contraposta ao silêncio deliberado entre alguns cortes, a música prepara o espectador para a próxima cena e dá um tom lírico à violência, suavizando, de certa forma, seu impacto. Nesse sentido, destaca-se a cena em que Ezequiel é perseguido por Máiquel na qual a música de suspense se estabelece como código de tensionamento.

O filme conta a história de Máiquel, jovem da periferia da cidade grande, 22 anos, vendedor de carros usados em uma concessionária e torcedor do São Paulo. A partir de uma simples brincadeira com os amigos, perde uma aposta de futebol e pinta os cabelos de loiro. Começa, nessa noite, a trajetória que define sua nova identidade. Por conta de uma piada sobre seu novo visual, ele acaba matando Suel, conhecido marginal do bairro, com um tiro certo e diante de sua namorada, com quem Máiquel terá um caso amoroso e por quem será confrontado.

Aparentemente inofensivo, sem histórico de crime, Máiquel mata para se defender em função da honra, mas assume diante da vizinhança a condição de vingador. É chamado por moradores para resolver contas com estupradores e malfetores do bairro. Em troca, Máiquel recebe presentes, comida, sorrisos, tapinhas nas costas, uísque de graça no bar. Nem a polícia dá a mínima para a morte de Suel - “um a menos” é o comentário geral do bairro. A matança começa a ser paga sob a forma de favores (dentes arrumados de graça) até se estabilizar em negócio e emprego fixo. Máiquel conhece, então, a possibilidade de conviver em um meio social que

ele considera superior. Ele não pensa em ascender socialmente, nem pretende isso, basta-lhe ser aceito. É um sujeito sem escolhas, de maldade involuntária, como que preso a uma imagem e aos ditames da penúria financeira.

Entretanto, a felicidade a curto prazo tem um preço: Máiquel não pode mais parar de matar e de transformar-se no braço armado de seus patrocinadores – sujeitos da classe média como o dentista Dr. Carvalho, que deseja eliminar um suposto estuprador de sua filha. Os pedidos do dentista e de seus amigos Sílvio e Zilmar têm a conviência do delegado Santana.

No auge, a sensação de impunidade acaba levando Máiquel a se tornar cada vez mais violento. Da sua escalada social começa a sua derrocada e, do mesmo modo como não sabia explicar como havia chegado tão longe, não entende como havia se transformado, de uma hora para outra, de herói em monstro cruel.

Esse é o argumento de *O Homem do Ano*, filme lançado em 2003, com direção de José Henrique Fonseca, roteiro de Rubem Fonseca e baseado no livro de Patrícia Melo, *O Matador*, publicado no ano de 1995.

Patrícia Melo, paulista, nascida na cidade de Assis, em 1962, estreou na literatura em 1994, com o livro *Acqua Toffana*. Desde então, lançou *O Matador*, em 1995, *Elogio da Mentira*, no ano de 1998, e *Inferno*, em 2000. No teatro, escreveu *Duvidae e Duas Mulheres e um Cadáver*, além da adaptação de *Doenças da Morte de Marguerite Duras*. No cinema dividiu com o diretor Flavio Tambelli os créditos do roteiro do longa-metragem *Bufo e Spallanzani*, baseado em original de Rubem Fonseca. E é Rubem Fonseca quem se incube de adaptar *O Matador* para o cinema, dando origem à versão cinematográfica. Patrícia é também a roteirista de *O Xangô de Baker Street*.

Em 1999, a *Time Magazine* a incluiu entre os cinquenta “*Latin American Leaders for the New Millenium*”. Autora consagrada e premiada pela crítica internacional, recebeu, no ano 2000, o prêmio Jabuti de Ouro por *Inferno. O Matador* recebeu os prêmios *Deux Océans* e *Deutsch Krimi*, além Da indicação para o Prix Femina de romance estrangeiro e as oito versões estrangeiras.

Em *O Matador*, a narrativa persegue a geografia urbana das grandes cidades, utilizando uma linguagem enxuta e de cortes bruscos, que se aproxima da estrutura cinematográfica, na perspectiva de um indivíduo que se vê mergulhado no “turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas” (ROSENFELD, 1996, p. 25). Assim, opera como um pano de fundo para tratar de questões contemporâneas que vão além da violência, passando pelas desigualdades sociais e pelos dilemas da vida moderna, marcados pela informação e o consumismo, que alinhavam o modo de interpretar e de viver o cotidiano.

Máiquel representa, na tessitura narrativa, as novas identidades que emergem no seio do tecido social e que se organizam a partir da “precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996, p. 97); jovens cheios de desejos, com algumas referências e ambições, porém desorientados e despreparados, quando interpelados pelas práticas estabelecidas, para lutarem por seus sonhos ou até mesmo para terem sonhos.

Assim, sendo o indivíduo constituído e constituinte de práticas sociais recorrentes numa sociedade desigual, ele se desloca, para a narrativa, qualificado para a violência. Estrategicamente, essa qualificação foge das relações simplistas de causa-efeito porquanto envereda pelos meandros do discurso da própria personagem que

narra suas ações em crescente direção ao matador. Tais ações são potencializadas pela mudança da cor de cabelo – questão que atinge em cheio não apenas seu físico, mas seus processos simbólicos. De uma identidade marcada pelo fracasso e sem perspectivas: “Não me incomodo de pedir desculpas, vivo fazendo cagadas e pedindo desculpas” (MELO, 1995, p. 14); “Tudo na minha vida funciona dessa forma, um pneu furado e alguém que não quer me emprestar o macaco. Espero o pior do destino, das pessoas, da natureza, do diabo” (MELO, 1995, p. 17); Máiquel se ressignifica identitariamente ao tornar-se loiro: “Aquela tinta tingiu alguma coisa muito profunda dentro de mim. Tingiu a minha autoconfiança, o meu amor próprio” (MELO, 1995, p. 10).

Decorrem dessa articulação a humanidade do personagem e o conseqüente aliciamento do leitor que é convocado a refletir não somente sobre Máiquel, mas sobre um mundo que ‘cria’ os ‘Máiqueis’- o cenário das práticas capitalistas e seu impacto social e cultural nas identidades da contemporaneidade. Interpelam-se nesse mundo, numa cumplicidade insidiosa, policiais corruptos, preconceito racial e o medo gerado pela ameaça do lixo humano.

Mas é Máiquel quem conta sua história. Esta estratégia narrativa, em primeira pessoa, reforça e promove a necessária cumplicidade com a personagem, que pode apresentar suas facetas mais íntimas, seu ponto de vista, seus questionamentos, suas dúvidas e impasses - principalmente para as classes leitoras brasileiras que ainda situam-se num lugar social e econômico confortável.

A trajetória de Máiquel é marcada na narrativa por meio de intertextualidades cuja função é dissecar os valores éticos da cultura da violência confrontando o leitor com a banalização do mal. Para Máiquel, a razão de tudo é o destino: ele não manifesta arrependimentos, age desculpado pelo destino. Blindado pela

impunidade, ele se torna um justiceiro aceito e incentivado pela comunidade:

Gonzaga, assim que me viu, estendeu a mão molhada, aquela mão objetiva e úmida apertando a minha mão, sorrindo e dizendo que eu poderia pedir o que quisesse, que era por conta da casa, que a partir de agora seria assim, sempre assim, eu merecia, eu era corajoso, ele dizia, e agora será assim, tudo o que você quiser. Ele estava feliz porque eu tinha matado o Suel. O Suel é um miserável filho da puta, roubou o toca fitas do carro da minha irmã, todo mundo odeia o Suel, eu odeio o Suel, ele disse. Fiquei surpreso, eu só queria um café, pensava em pagar pelo café, a partir de agora, aqui você não paga mais nada (MELO, 1995, p. 19).

O prestígio impulsiona Máiquel. Como matador, ele recebe dupla recompensa: respeito e dinheiro - o que o credencia a receber o prêmio de “Homem do ano” homenageando-o “pelos serviços prestados à comunidade”. Nesse sentido, a narrativa problematiza a cultura como espaço de sanção para uma espécie de limpeza do que há de podre no tecido social. Para Dr. Carvalho e seu grupo, “bandido bom é bandido morto” e Máiquel aceita a tarefa proposta de ‘limpezas de área’.

A questão da violência vem alinhavada às diferenças e desigualdades sociais. Para organizar esse conteúdo, a autora se utiliza de uma linguagem direta, coloquial e, em muitos momentos, extremamente violenta, situando a narrativa socialmente. O bandido-herói Máiquel representa a soma de suas recusas mais do que a eleição de seus desejos. Emerge como um justiceiro por ser a opção rápida e barata para responder ao medo, à impunidade e ao

pânico no submundo paulista. No entanto, para além, a narrativa potencializa um subtexto complexo na configuração da identidade de Máiquel: os códigos culturais que regem o masculino se desvelam, sobretudo, pelo posicionamento das personagens femininas, cujo papel parece ser o de complexar a cultura e a prática do poder.

Noutro viés, isso implica em um subtexto, pois dominantes culturais só se explicitam pelas performances femininas que se organizam na trama como espelhos para mostrar que a dominação e a violência implícitas nas ações de Máiquel encontram-se enraizadas nas estruturas sociais da cultura e, portanto, plenas de condições para o seu exercício. As personagens femininas que, em um jogo convexo (des)afirmam a identidade de Máiquel apresentam dois perfis, legitimados pelas práticas sociais, cuja função narrativa é fazer emergir de um lado Cledir, boa moça, com quem Máiquel se casa na tentativa de organizar-se socialmente reproduzindo o padrão ideológico burguês. No outro vértice do triângulo, que vai estabelecer-se como complicação identitária, está Érica, figurando um feminino que sabe e pode fazer valer seus desejos de maneira a certificar os princípios antagônicos que regem a identidade masculina e a feminina, dentre os quais se destaca a maneira com que cada um dos sexos se posiciona perante os jogos sociais, legitimando e naturalizando as práticas masculinas de dominação.

Se Cledir se apresta, na sua ingenuidade suburbana, aos códigos de Máiquel, Érica vai desvendando, no correr da narrativa, os processos de identificação do parceiro, dramatizando suas ações privadas num movimento de afastamento da relação amorosa. Ela enxerga, para além das ações dele, as ações do poder sobre ele: “Eles estão orgulhosos porque te ensinaram isso, o ódio, a lama, e você ama esse ódio e essa lama, essa porcaria toda...” (MELO, 1995, p. 165). Ela assim evidencia uma cadeia de poder que pode

atingi-la na sequência de um jogo social que impõe a subjugação do sujeito: se Máiquel submete-se aos poderosos que o contratam para lhes resolver os problemas, em sequência ele submeterá outros, inclusive ela, ao seu poder. Cledir vai da manipulação emocional à morte por estrangulamento, só não foi assim com Érica porque ela é mais articulada, o reverso da outra e disposta a lutar pelos seus desejos: ela desloca-se com agilidade do relacionamento amoroso ao seu abandono quando Máiquel não corresponde as suas expectativas.

A estratégia narrativa de confronto entre a romântica Cledir e a destemida Érica impulsiona a reflexão acerca do modo de a mulher estar na sociedade, para além das representações tradicionalmente registradas na literatura de autoria feminina, principalmente na segunda metade do século XX. Explora-se, aqui, uma nova significação dos códigos culturais da dominação, que ainda contamina a formação dos sujeitos por meio de discursos e práticas, aparentemente naturais, mas que trazem em seu bojo as marcas históricas de dominação masculina - essa condição ultrapassa o conteúdo feminino/masculino para articular-se no conteúdo de violência que move a narrativa.

Fundamentada em um narrador masculino e no seu desempenho actancial, em *O Matador* e em sua adaptação para o cinema, *O Homem do Ano*, o poder e seu correlativo imperativo - a violência - são matizados pelas construções femininas cujas ações tensionam as identificações de Máiquel e levam o leitor a descobrir indicadores históricos da nossa cultura.

Utilizando-se da violência, da pobreza, da ruína dos valores éticos e da ausência de perspectiva, a escritora Patrícia Melo codifica uma tendência da literatura, especialmente a brasileira. A narrativa segue um movimento de abordagem fragmentada que reflete a

problemática social como representação da sociedade brasileira na linha estabelecida por Rubem Fonseca e perseguida, também, por Paulo Lins.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Küher. Rio de Janeiro: Bertrand. Brasil, 1999.

MELO, Patrícia. **O Matador**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

PROLA, V. P. et al. O Matador, de Patrícia Melo, e sua adaptação cinematográfica, o homem do ano: a formação identitária de um assassino. **Disciplinarum Scientia - Série: Artes, Letras e Comunicação**, Centro Universitário Franciscano, v. 9, n. 1, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.



OLGA

SINOPSE

Olga Benário (Camila Morgado) é uma militante comunista desde jovem, que é perseguida pela polícia e foge para Moscou, onde faz treinamento militar. Lá ela é encarregada de acompanhar Luís Carlos Prestes (Caco Ciocler) ao Brasil para liderar a Intentona Comunista de 1935, apaixonando-se por ele na viagem. Com o fracasso da revolução, Olga é presa com Prestes. Grávida de 7 meses, é deportada pelo governo Vargas para a Alemanha nazista e tem sua filha Anita Leocádia na prisão. Afastada da filha, Olga é enviada para o campo de concentração de Ravensbrück.

Representações no Cinema: a protagonista do filme *Olga*¹

*Sibila Rocha*²

INTRODUÇÃO

A proposta de estudar o cinema vem baseada num percurso científico percorrido a partir dos Estudos Culturais. Através de autores como Stuart Hall, E. Ann Kaplan e, mais recentemente, Douglas Kellner, buscamos compreender as identidades pós-modernas presididas pela mídia. Esta investida não é nova: em alguns estudos anteriores já investigamos como as marcas representativas constroem personagens e identidades. Ou seja, pesquisamos a construção da identidade gaúcha, a inserção feminina no campo da política, produzindo imagem e conceito e, mais recentemente, a identidade do receptor na construção noticiosa.

Dando continuidade a estas propostas, pensamos, agora, na narrativa cinematográfica através de marcas e representações sociais que conotam sentidos e constroem significados acerca da figura feminina. Com base nessa trajetória, busca-se “desconstruir” a figura de Olga visibilizada no filme de Jayme Monjardim para (re)conhecer o personagem como parte de um estória verídica e repleta de argumentos, ideologia e “deixas” discursivas.

MUNINDO-SE DE TEORIA: REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE

Os meios de comunicação ocupam um lugar privilegiado na

¹ Trabalho apresentado na Disciplina Cinema I, do Centro Universitário Franciscano.

² Doutora em Ciências da Comunicação/Unisinos. Professora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Franciscano.

sociedade, e no campo da representação o cinema ganha destaque. Entender o cinema não é uma tarefa fácil, “os filmes parecem tão realistas que você poderia jurar que aquilo é a vida. Em geral, não é a vida, mas uma representação dela” (MERTEN, 2005, p. 10).

Através dos tempos, o modo e a maneira de percepção sensorial se modificou e surgiu a aproximação, a nova sensibilidade das massas. Martin-Barbero (2001, p. 87) diz que o cinema trouxe um enriquecimento perceptivo ao diminuir a distância e fazer com que vejamos “não tanto coisas novas, mas outra maneira de ver velhas coisas [...]”.

Considerando o cinema como máquina produtora de bens simbólicos, Jesus Martín-Barbero vem nos dar sustento teórico com os estudos culturais, ele pensa os processos de comunicação sobre o lugar das mediações e não a partir da produção e recepção.

A raiz do trabalho sustenta-se ainda na Idade Média, com o teatro do melodrama, o qual medeia entre o folclore das feiras e o espetáculo massivo. Espetáculo que carrega a fidelidade primordial do melodrama: a simbologia, onde personagens se convertem em signos e são “esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas [...]” (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 174).

A fim de expressar a gama de representações de identidade, dominação e resistência que estruturam o terreno da cultura da mídia, Kellner (2001, p. 76) elabora um trabalho mobilizando teorias da resistência e críticas específicas à opressão, através de análises cinematográficas. “Ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia reproduzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e sua narrativa”.

O mais emocionante dos estudos culturais está no fato de ser esse um campo novo e aberto, em

processo de construção e reconstrução, em que quaisquer intervenções devem apenas tentar criar algumas novas perspectivas ou análises, e não realizar fechamentos teóricos (KELLNER, 2001, p. 75).

Os produtos da cultura da mídia tem uma função ideológica, vinculados à retórica, a lutas, a programas e ações políticas e essa ideologia é apresentada no formato de imagens, figuras, códigos genéricos e mitos,

[...] representa o mundo às avessas: o que é cultural e historicamente contingente aparece como natural e eterno; os interesses particulares de uma classe aparecem como universais; as imagens, os mitos e as narrativas eminentemente políticas aparecem como apolíticas. (KELLNER, 2001, p. 147).

Representação logo remete a símbolos e imagens, mas é no processo de apresentação de algo por meio de signos que encontra-se o seu foco. Santaella e Noth (2001) apontam para a definição de Peirce, na qual a representação nada mais é do que a apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre o signo e o objeto.

[...] uma palavra representa algo para a concepção na mente do ouvinte, um retrato representa a pessoa para quem ele dirige a concepção de reconhecimento, um catavento representa a direção do vento para a concepção daquele que o entende [...] (SANTAELLA; NOTH, 2001, p. 17).

No caso do trabalho, a figura da mulher encontra-se representada por uma imagem carregada de signos que denotam ao

antagonismo, imagem temporalizada sendo que vai modificando-se ao longo do tempo. Talvez, não pelo efeito do dispositivo que a produz, mas pelo contexto social que o cerca.

Trata-se da forjadura de uma representação social. Considerando que o cinema seja um grande meio de representar, a representação que ele emite produz um significado e toda representação nos concretiza algo. “Desenhadas no espaço tempo, as representações forjam um marco para ordenar o caos e dotar de sentido ao mundo pessoal, familiar e coletivo” (MACHADO DA SILVEIRA, 2002, p. 16).

O campo das representações vem prevalecendo no Ocidente sobre os mitos, símbolos e lendas religiosas. Isso implica dizer que as igrejas, a família e a escola perdem suas funções. Origina-se da ação do sujeito que ao observar um objeto, constrói uma imagem dele. As representações midiáticas surgem como uma forma de fixar e difundir a memória. É importante reter a condição de sujeito localizado e histórico na atribuição de sentido a uma representação.

[...] as representações podem ser consideradas desde sua ação de produzir uma reprodução de um original, sua qualidade imediata, assim como desde sua possibilidade de constituir-se na reprodução mesma, ou sua qualidade mediata (MACHADO DA SILVEIRA, 2002, p.13).

Metz (1972, p. 28) volta ao tempo, antes de existir o cinema, e lembra que a fotografia era a espécie de imagem mais rica em termos de realidade, “a única, como notava André Bazin, que nos dava moralmente a garantia absoluta de que os contornos gráficos eram fielmente respeitados, [...]”. Mas faltava-lhe o tempo, a

sensação de movimento. O cinema vem a suprir a reprodução desse movimento com toda a sua realidade.

Ao entrar no campo das identidades, Hall (2001) nos remete ao fato de que estas por tanto tempo estabilizaram o mundo social e agora estão se esgotando, surgindo assim novas identidades. No final do século XX, as sociedades modernas se transformam em decorrência da fragmentação de paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e raça.

Dentre as concepções de identidade compreendidas, a do sujeito sociológico reflete um mundo moderno complexo e o núcleo interior do sujeito, antes emergindo e desenvolvendo-se com ele mesmo, agora formado na relação com outras pessoas importantes para ele. Essas pessoas têm a função de mediar sua cultura, seus valores, sentidos e símbolos.

O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tomando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (HALL, 2001, p. 11-12).

O sujeito está mudando e compondo-se de várias identidades, formadas em relação às formas pelas quais somos representados no campo cultural, desfazendo-se de uma identidade fixa. À medida em que os meios de significação e representação cultural se multiplicam, nos confrontamos com múltiplas identidades possíveis, “com cada uma das quais poderíamos nos identificar” (HALL, 2001, p.13).

Reafirmando o conceito das identidades, Woodward (2000, p. 15) parte do essencialismo em que tanto a verdade

de um passado quanto a verdade biológica podem afirmar a existência da identidade. “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade”.

O conceito de identidade tem sido retomado na teoria do cinema “para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem [...]” (WOODWARD, 2000, p. 18) ou num personagem do filme. Abrindo, assim, um leque de questões sobre o poder das representações e por que alguns significados são preferidos a outros.

Relações de poder, este é o lugar onde todas as práticas de significação estão envolvidas e onde julgam quem é o sujeito incluído e quem é o excluído.

Encontrando o conceito da diferença, Woodward (p. 39) coloca a identidade como sua dependente, no sentido de que nas relações sociais as diferenças simbólicas são estabelecidas por sistemas classificatórios, assim, por exemplo, dividindo uma população por interesses. Os significados são produzidos no meio dessa classificação que dá ordem à vida social e afirma-se nas falas e rituais.

CRIANDO PERSONAGENS FEMININOS: A MULHER NO CINEMA

O universo feminino, tido como algo ainda a ser explicado e desvendado pelos homens é fonte de inspiração para criação de inúmeros personagens do cinema. Seguindo essa linha de exposição do universo das mulheres, temos filmes que se tornaram clássicos apesar das críticas e análises dos grupos feministas, como é o caso das produções: *Uma Linda Mulher* (Pretty Woman, de

Garry Marshall, 1990), *Thelma e Louise* (Thelma an Louise, de Ridley Scott, 1991), *Somente Elas* (Boys on the side, de Herbert Ross, 1995), *Tomates Verdes Fritos* (Fried Green Tomatoes, de John Avnet, 1991). Em todos esses filmes as mulheres são representadas a partir do que seria o mundo feminino, seus anseios, problemas, caminhos e particularidades. Apesar de seres de gêneros diferentes e terem envergaduras populares distintas, esses filmes retratam a mulher pós-década de 1960, quando o movimento feminista tomou consistência teórica e formulou postulados para a análise crítica da representação da mulher nos filmes comerciais.

Mulvey (1983) acredita que a mulher existe no contexto do patriarcado como significante do outro masculino. A mulher estaria presa a um lugar de portadora de significado e não produtora de significado; enquanto o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões por meio do comando linguístico.

Para Kaplan (1995), os filmes hollywoodianos representam a mulher através de um “olhar”, que neste caso seria um “olhar masculino”, o que por si só está imbuído de toda a atmosfera da sociedade patriarcal, com seus preconceitos, tabus e exclusões. Kaplan (1995) vê esse “olhar masculino” como capaz de dominar e reprimir a mulher. Isso significa afirmar que a mulher aparece nas produções cinematográficas como objeto erótico, a partir do âmbito de sua feminilidade. No filme *Olga*, estas estruturas rompem-se. E a mulher tem outra conotação.

Olga: a estória

Criada numa família burguesa em Munique, Olga Benario (Camila Morgado) começa a se envolver no movimento comunista na década de 20. Eram tempos difíceis, em que a jovem via o pai, um advogado, socorrer os pobres que pediam ajuda dentro de sua casa.

Por não tolerar mais o que estava acontecendo com a população alemã, ela se alista no exército comunista de seu país e, contra a vontade dos pais, abandona o conforto de casa para morar na Rússia. A mais nova integrante do partido comunista soviético tinha como ideal de vida tornar o mundo um lugar melhor para se viver.

Isolada da família e depois de passar por treinamento, em 1928, ela é designada para cuidar da segurança pessoal do capitão brasileiro Luís Carlos Prestes (Caco Ciocler), que vive exilado na Europa depois de liderar a Coluna Prestes. A militante o acompanharia ao Brasil numa viagem de navio em que fingiriam ser um casal em lua de mel. Da missão, no entanto, nasce uma paixão. Ela era uma mulher forte e decidida. Ele, um homem tímido e reservado que se apaixonava pela primeira vez aos 37 anos. Após uma insurreição malsucedida, os comunistas sofrem perseguições no Rio de Janeiro e o casal acaba preso pelo torturador Filinto Müller em 1936 (foi a última vez em que se viram).

É quando Olga descobre que está grávida, fato que não impede que o então presidente, Getúlio Vargas (Osmar Prado), ordene que a judia seja deportada para a Alemanha nazista e entregue à Gestapo, aos sete meses de gestação.

Apesar dos esforços de Dona Leocádia, mãe de Prestes, o filho não foi libertado e o destino de Olga foi um campo de trabalho forçado. Ela ficou com a filha Anita até que o bebê completasse 14 meses. Em 1942, foi vítima de uma câmara de gás em Bernburg.

Entender os modos como o cinema cria suas representações é uma tarefa desafiadora. Cada época e cada cultura têm seus critérios de identificação/representação. Desta forma, pensar na história apresentada em *Olga* significa acreditar neste filme por alguns motivos. Entre eles: 1) pelo resgate histórico de um contexto brasileiro influenciado internacionalmente, 2) pela

narrativa cinematográfica e 3) pela dramaturgia dos atores. O filme *Olga* passou a fronteira do gênero para virar um marco do cinema brasileiro. Ele tem como contexto sociopolítico a década de 20. Mais especificamente o ano que marca o início da 2ª Guerra Mundial. Como tema/mensagem, aborda a perseguição política, o radicalismo nazista e o sonho de um grupo de jovens marxistas. A ação da mulher, ou seja, do personagem central é dramática, com efeitos de veridccção, revelando todos os horrores da guerra, mesmo para uma mulher grávida, posteriormente em fase de amamentação e, mais tarde, separada da filha.

Olga: as marcas representativas

a) Um primeiro cenário

O primeiro cenário é caracterizado pela influência da política internacional interpondo-se entre povos do mundo inteiro e se constituindo em um novo ideal de jovens, gerando possibilidades de estabelecimento de vínculos pela força de uma modalidade de comunicação centrada na força da ideologia, na disseminação de mensagens por códigos, disciplina e rigor nos regramentos estabelecidos. Tal caracterização é típica da ideologia apresentada e reforçada pela presença da jovem Olga: determinada, fria, cumpridora de seus deveres e colocando os interesses do “estado” acima dos pessoais. As marcas desta jovem estão presentes num certo modelo de organização das relações sociais, do uniforme do exército asexuado, sem maquiagem e uma voz neutra. Não precisamos ir longe para entender o papel das ações geradas para a companheira Olga a partir de seus protocolos que se propunham à tematização e ao agendamento de uma tarefa: tomar conta de um jovem líder revolucionário brasileiro - Luiz Carlos Prestes. Algo típico deste momento são os encontros frios, a viagem da Alemanha

para o Brasil permeada de silêncios, com poucas conversas acerca de temas que afligiam a humanidade na época, especialmente na área da desigualdade social. A interposição de tal pedagogia gerou a figura de uma ‘mulher’, a qual cuidaria de fazer a passagem entre o mundo da política e o mundo da vida, operando como um elo de contato e de vínculo entre estas realidades diferentes, graças às possibilidades interpretativas das suas estratégias e operações discursivas.

Importante lembrar que o reconhecimento deste dispositivo de mediação pareceu ser tão importante, embora conflituoso em muitos casos. A representação inicial de um “casal” criou momentos lúdicos entre Olga e Prestes. Um exemplo emblemático é a ceia no navio, durante a viagem, quando o casal dança suavemente e inicia o clima de sedução entre ambos.

Um dos efeitos deste cenário é a construção de um figurino próprio para uma mulher casada e não para um soldado do exército russo. Isso significa dizer que o processo de reconhecimento da personagem vai progressivamente mudando por operações de representações femininas: vestuário, maquiagem, modos de falar, timbre de voz.

b) Um segundo cenário

Num outro cenário, já no Brasil, os processos de construção da figura de Olga se fazem sob outras condições, tendo como marco a ambiência da “família” e de “amigos”, mas sobretudo de um sentimento de insegurança e de medo absoluto de serem reconhecidos como revolucionários. Se, na primeira que foi descrita acima, tal modalidade de representação apresentava frieza de sentimentos, neste cenário apresenta uma Olga inteiramente mulher: amante, dona de casa, mulher de posição ideológica forte,

mas acuada na pequenez de sua trincheira. O sofrimento pelos amigos, pelo amado e pelo fracasso da sonhada revolução deixam marcas na voz, no olhar, nos figurinos, mas sobretudo nas falas. O amor está presente e este sentimento repercute: seja na vontade de viver, seja nos processos de afetação de todas as práticas sociais que se referenciam ao contexto histórico da época. Em outras palavras: se na primeira fase da história, Olga é construída como uma mulher determinada, neste cenário ela aparece “amedrontada”, muito mais pelo medo de perder seu amor, do que pela frustração revolucionária. Não se trata de uma barreira geográfica a estabelecer as fronteiras nas quais estaria acantonado o jeito de ser desta mulher, separando-a e distinguindo-a de outras cenas. Não há fronteiras rígidas, apesar das marcas representacionais terem como lugares de referências territorialidades diferentes. O que existe são significados da existência de estratégias de produção e de circulação de sentidos.

Todos os discursos, desta fase, estão na ambiência da tensão, em situação de risco e de perdas. Como se trata de uma complexa situação do contexto político e social do Brasil, Olga é representada por uma plataforma de luta: tanto pelo seu amor quanto pela vida. Conforme já lembrado, mais acima, os discursos continuam sendo tencionados por lógicas do próprio campo político, que seria um espaço gerador dos conflitos e das perdas.

c) O terceiro cenário: dor e morte

No contexto da ambiência do nazismo, Olga, grávida de Prestes, é deportada para Alemanha. Neste sofrimento, emergem novos processos pessoais: à figura da militante e da mulher agrega-se a vontade de lutar, de retomar sua vida pessoal. Mas é um esforço desigual: a busca pela reestruturação de sua família não tem acolhida

em local nenhum e ela pari uma menina na prisão e faz destes cuidados a “missão” de sua vida. As cenas são brutais e a coragem da figura feminina lutando pela sua “cria”, pela sua sobrevivência e pelo resgate de seu marido e amor são muito próximas da realidade: o envelhecimento de Olga, seu emagrecimento, a cabeça raspada, os seios já sem leite e a figura física agora curvada, contrapõem com uma fala vigorosa e altiva. Diferentemente daquilo que se passava nas outras fases da história, na qual determinados campos, como foi o caso das instituições políticas - e afins - que tinham controle sobre os processos de suas vidas, agora as cenas são intimistas: é Olga com ela mesma, com a proximidade do fim ela não tem contra quem gritar, a que suplicar. O campo de concentração é pano de fundo, o uniforme de presidiária é sua roupa constante, os cabelos raspados ressaltam a magreza do corpo e, mesmo assim, seu olhar transmite dignidade. Ocorre uma ampliação de sua condição de mulher, de mãe. Escapando dos âmbitos da “vida em sociedade”, os processos e estratégias que revelam a solidão do ser humano e constroem a noção de dor e de morte.

Pretendemos chamar atenção para existência de um complexo dispositivo técnico e de enunciação que aponta para os diferentes momentos de vida desta mulher, protagonista de uma história de vida hostil ao amor, à maternidade e à feminilidade. Mas que apesar de todas estas dificuldades, a essência feminina é eternizada em uma carta de despedida à filha e ao marido, na qual não fala de ideais revolucionários, nem das misérias vividas no campo de contração, mas sim de um sentimento único: o amor. Já não se trata de uma atividade isolada de uma atriz, de uma personagem, mas de uma espécie de “sistema de observação da alma feminina.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há dois conjuntos específicos de enunciadores neste filme que apresentam marcas de seus lugares nas suas estratégias de representação e cujas primeiras manifestações se dão nas falas das cenas do filme. De um lado, o chamado núcleo de personagens heroicos, cheio de ideais e sonhos. De outro, os perseguidores e cruéis inimigos do casal protagonista. Quais são suas similaridades e diferenças? Ambos têm fundamentações políticas, mas se diferenciam quando enunciam a designação de suas próprias identidades. No primeiro grupo, Olga e Prestes têm nome, história e essência de realidade; no outro grupo, o filme apresenta rostos e falas sem sentimento, embora duras, severas e cruéis.

Como vimos, as operações enunciativas acima descritas procuram mostrar como cada personagem e grupo de enunciadores se constitui nesta espécie de espaço de realidade do filme. Uma das primeiras manifestações diz respeito ao próprio processo de nomeação de cada sujeito da enunciação. Também os temas mais próximos ao mundo dos grupos sociais, especialmente na forma como se que se inserem no seu cotidiano e imaginário e ainda por se reportarem à sua existência, são objetos das representações do filme. Entretanto, de alguma forma, a construção do personagem Olga se afasta da tematização mais “ortodoxa”, voltada para os temas chamados políticos e se aproxima muito mais, dos conflitos e sofrimentos da mulher Olga. O roteiro do filme privilegia esta figura feminina: através de regiões temáticas nas quais são construídos espécies de ‘microacontecimentos’ que aparecem na forma de conjunto de cenários e de pequenos diálogos. São distribuídas, ao longo da narrativa, marcas para reconhecer nesta mulher uma figura humana, verídica, sensível e apaixonada pela vida.

Cada cena desenvolve operações (ainda que algumas delas se aproximem entre si) muito específicas para constituir, na sua superfície discursiva, uma espécie de “geografia da mulher Olga”, cujos movimentos geram contornos, enquanto realidades específicas. É no âmbito desta topografia que as estratégias de feminilidade se manifestam, sobretudo pela organização de temas que obedecem a diferentes racionalidades. Estratégias de feminilidade que fogem dos padrões atuais de beleza e sensualidade.

REFERÊNCIAS

ARNT, Hérís; HELAL, Ronaldo. **A sociedade na tela do cinema: imagem e comunicação.** Rio de Janeiro: E-papers, 2002.

GITLIN, Tood. **Mídias sem limite: como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Editora EDUSC, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da Pesquisa: abordagem teórico-prática.** São Paulo: Papyrus, 2007.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. **Comunicação Midiática.** Santa Maria: FACOS, 2002.

_____. **Representações midiáticas: reflexão sobre o estatuto representacional das mídias.** Santa Maria: FACOS, 2002.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.



CASA DE AREIA

SINOPSE

A história de uma mulher ao longo de três gerações. Maria, interpretada por Fernanda Torres (1910 e 1919) e Fernanda Montenegro (1942 e 1969), chega a um imenso areal, longínquo e deserto, acompanhada pelo marido, Vasco (Ruy Guerra), que comprara terras, acreditando que fossem férteis. De lá, ela nunca mais sairá. A dualidade entre a luta contra o movimento das dunas e a busca por um ponto referencial vai marcar a relação desta mulher com o lugar. Porém, enquanto, aos seus olhos, no chão tudo parece se mover é do céu que vêm os sinais do tempo: a primeira passagem do cometa Halley, o eclipse solar de 1919, os aviões da 2ª Guerra Mundial e a chegada do homem a Lua, em 1969. O cenário de Casa de Areia é a região dos Lençóis Maranhenses, um lugar marcado pelo encontro do mar do Nordeste brasileiro com monumentais dunas de areia branca.

Casa de areia: uma (est)ética do desamparo feminino

Marcos Pippi de Medeiros¹

Essa capacidade humana de criar sentido no desespero e no desamparo, frente ao terror que a sombra da morte nos impõe, frente ao vazio do espaço infinito que amedronta, essa força vital que mergulha no desconhecido, essa força que urge, navega na solidão e emerge na solidariedade gerada pelo exercício da criação, é mesmo bonita (CONTE, 2001, p. 153-154).

*Rumo à casa de areia e ao vento sólido da imensidão dos lençóis varrendo as vidas, carregando as memórias, uma mulher cambaleia, empurrando o vento, puxando a mãe enquanto segue um marido rumo a mais e mais areia. Para traz, toda a efervescência de um século agitado, cheio de realizações, de disputas fálicas, de territórios e verdades. Diante de movediças paisagens esculpidas pelo vento, com os olhos cegos de promessas, segue o arcaico Vasco, com seu nome de descobridor, menos afortunado, carregando seus bens, seus empregados, a fim de tomar posse de terras longínquas e inóspitas, das quais ostenta uma escritura, e, como nas escrituras, é a encarnação da figura do *homem insensato que construiu sua casa sobre a areia*.*

Esbraveja frente à surdez de Vasco, Áurea, a esposa: “*!sto não é lugar para uma criança! !sto não é lugar para ninguém!*”

¹ Psicanalista, graduado em psicologia pela UNIJUÍ, mestre em psicologia clínica pela PUC/SP, professor do Curso de Psicologia do Centro Universitário Franciscano - UNIFRA, membro da APOA e da Prévôté - espaço psicanalítico.

Trazida como pagamento de uma dívida familiar; vem acompanhada da mãe e, com a filha, Maria, ainda no ventre, deixando para traz: a música, as ruas da capital e as vaidades, tudo isso, pela dureza do vento e pela mobilidade engolidora da areia, suspeitando que seu destino já fosse cobrar muito caro pelas suas dívidas.

Áurea é a própria imagem do sacrifício e da submissão a Vasco, ou a qualquer outro. Em nome de poder refugiar-se em algum amparo, assume a condição de uma dor ao mesmo tempo erótica e sacrificial. Isto, justamente porque “o masoquismo feminino poderia ser uma alternativa possível para a mulher ter acesso a uma experiência erótica e a uma defesa contra o desamparo...” (NUNES, 2000, p. 222). O masoquismo feminino aparece aqui como defesa a uma experiência traumática e de dor, onde diante da ausência ou falha das referências fálicas, o sujeito irá procurar refugiar-se em uma relação de submissão ao outro, para assim tentar escapar de seu desamparo. Posição esta muito comum à mulher do séc. XIX, e a que Áurea se vê agarrada como ao corpo da mãe.

Desfecho trágico de sua cegueira (a de Vasco). As terras são habitadas por remanescentes de antigos quilombolas, nas disputas, Vasco perde tudo que trouxe, seus empregados fogem e, em meio a um delírio de autonomia e arrogância, morre soterrado pela casa que, literalmente, cai sobre sua cabeça.

A queda de Vasco joga as personagens ao desamparo; após uma tentativa frustrada de cruzar imensa distância, o tempo inóspito, Áurea confronta-se com o real de sua condição, na borda de uma travessia impossível, indicando um sem retorno, ao menos, para duas mulheres sozinhas e desamparadas frente a parede de areia que deixava o mundo “lá fora” tão distante quanto ideal. É neste estado de precariedade e insuficiência que o feminino emerge em *A casa de areia*, pela exigência de plantar seu mito em terra tão

árida, vinga com imagem de sacrifício, desamparo, mas também com uma verdade sobre o homem, sua ciência, todas as promessas, todas de anestesia e segurança.

A concepção de feminilidade, em *A casa de areia* implica uma aventura no imprevisível; a saber, do acontecimento que se apresenta toda vez que nos colocamos na borda do que pode ser dito. Seu enigma implica uma oposição à norma fálica, imposta em toda a tentativa de garantir universalidades, por uma aposta na totalização e domínio dos outros e das coisas.

O feminino acontece justamente neste espaço Outro, de precariedade, onde nos voltamos para o particular, para o insuficiente e impossível de controlar; assim, ele constitui-se como marca da diferença, de uma irreduzível heterogeneidade dos discursos. Trata-se de por “o falo em suspensão”, o que “implicaria para a subjetividade uma experiência de perda de contornos e certezas” (BIRMAN, 1999, p. 11). A feminilidade se apresenta no limite da condição humana como experiência de *castração*, logo, porta em sua apresentação um forte componente ameaçador, que se apresenta também, para o humano, como uma experiência de horror. Horror da falta a ser que nos coloca frente à tarefa de erigir um mito, construído no fundamento de alguma verdade que ofereça amparo e segurança.

Na espera, Áurea tece o fio de seu mito, onde que aguarda aquele que será capaz de lhe abrir o caminho para um mundo outrora deixado. Após algum tempo, com Maria (a filha) já mais crescida, Áurea se encontra com um soldado que, de passagem por ali, escoltando uma caravana de cientistas, reacende uma chama de promessas, quando no calor encontro romântico, aceita levá-las dali com o grupo. Áurea, encantada com a música, as teorias “científicas” onde o homem é capaz de burlar o tempo, a distância,

quicá, a morte, corre em busca da filha e da mãe, parte só, atrás daquelas que precisa também salvar do sofrimento de sua condição, movida seja pela dívida ou pelo amor que as une.

A propósito do sofrimento humano, Freud parece não apostar em uma promessa simples de felicidade analgésica. Em **Mal-estar na civilização** (1930[1929]), vai se referir à atividade científica como uma forma de obtenção de prazer substitutivo, com os tóxicos, a arte e a religião. É fato que diante das promessas de alívio e felicidade assume uma postura interpretada por muitos como pessimista; e ironicamente irá nos falar: “ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha incluída no plano da ‘Criação’” (FREUD, 1930[1929], p. 95). A felicidade em um sentido mais restrito é descrita desta forma, apenas como uma manifestação episódica e uma meta a serviço da ilusão.

Mesmo diante do progresso das ciências naturais e dos progressos tecnológicos, a postura permanece sendo a de acreditar que não houve um aumento significativo de satisfação na vida. “Reconhecendo esse fato, devemos contentar-nos em concluir que o poder sobre a natureza não constitui a única pré-condição da felicidade humana, assim como não é o único objetivo do esforço cultural”² (FREUD, 1930[1929], p. 107).

Aos progressos da ciência em relação à possibilidade de satisfação humana; quanto ao modelo de satisfação, parece nos advertir tratar-se de uma forma de ‘prazer barato’, como corriqueiramente experimentamos na vida cotidiana. Nesse sentido, Freud não se precipita em alimentar as esperanças no “progresso tecnológico”; por um lado, advertindo seriamente que os confortos

² Grifo do autor.

que a ciência proporciona à civilização acabam por criar uma necessidade, como também problemas, que não existiriam sem este mesmo progresso. Desse modo, me parece claro o rompimento com uma perspectiva de progresso tão exaltado pela filosofia positiva das ciências; pelo menos, no que se refere ao grau de satisfação na vida civilizada.

Ironia trágica da trama, o acaso faz sua arte! Áurea encontra a casa invadida pela areia, qual as areias de uma ampulheta macabra, cujo contar do tempo trata de devorar os corpos e os sonhos. Embora chore aliviada a vida poupada da filha, criança ainda mais ágil que o tempo das dunas, amarga a morte da mãe tragada pela areia com a casa e todas as esperanças. Ainda em uma última tentativa busca a caravana, que já partira, deixando para trás a mãe, Áurea e a filha, Maria, entregues a sorte, para seguir uma vida de areia e céu no vilarejo esquecido.

Maria cresce, agora adolescente, vive de beber e deitar-se com os rapazes do quilombo, Áurea vive com Masú (um homem nativo, interpretado no filme por Seu Jorge) uma intimidade de olhares e silêncios. Resignada com a vida na casa de areia, Áurea exaspera-se pelo destino da filha, como que antevendo um péssimo desfecho para o mito que se tramara entre as duas: “_Você já esqueceu como era lá fora? Eu não vou me enterrar aqui, mãe! Interpela Maria. Áurea rebate! “_Eu gosto daqui, aqui nenhum homem manda em mim!” A filha se debate aprisionada ao fantasma materno, ao mito que funda sua própria condição. Áurea, em sua contradição, revela sua implicação no dilema de sua filha: “_ Por que ela não é como todo mundo, desde que ela nasceu que eu espero ela crescer prá gente ir embora daqui!”

SOBRE MÃES E FILHAS; MITO E RESSENTIMENTO

O que é que não se diz dela? Imperiosa, obscena e possessiva, ou, ao contrário, indiferente, fria, e mortal, demasiadamente isto ou aquilo, atenta ou distraída demais, quer sature, quer prive, quer se preocupe, quer negligencie, tanto por suas recusas quanto por suas dádivas, ela aparece como imagem das primeiras angústias, o lugar, ao mesmo tempo, de uma ameaça obscura e de um enigma insondável (SOLER, 2005, p. 98).

Vem do Outro materno os imperativos, os comentários que emergem nas análises, inscritas como memórias, muitas vezes, devastadoras. Um tom persecutório no desejo de que talvez pudéssemos prescindir, também delas, para não mais servi-las. Isto, justamente porque aí está a raiz das divergências entre ser mãe e ser mulher. Do lado da maternidade, o filho viria a resolver a falta-a-ser da mãe pela via do ter. Ter um objeto fálico substitutivo ao que lhe faz falta. Mas nem este pode resolver por completo, uma vez que para poder ser mulher, ela acabará tendo que buscar em outro lugar, a possibilidade de ser o objeto do amor que faliciza. Tanto em uma posição quanto em outra, paga o alto preço do não ter: de onde Soler (2005) conclui uma “pobreza feminina”!

“É de sua mãe, que no inconsciente é sempre completa, que a menina vem reivindicar o objeto que imagina que lhe falte e do qual teria direito...” (KEHL, 2004, p. 65). O ressentimento na menina assume um papel central na trama com a mãe, uma responsabilização pelo seu padecimento e, sobretudo, de ter lhe colocado no mundo tão insuficientemente “aparelhada”, tão à mercê do desamparo. Este é um ressentimento da mesma natureza daqueles que colocam estas mulheres, todo momento

a repetir e refazer uma história cheia de escolhas denegadas. “O ressentimento, neste caso, não é o arrependimento por uma escolha que não conduziu ao fim esperado: é a recusa a implicar-se com a escolha feita.” (KEHL, 2004, p. 68). Desta recusa emerge o ódio que a menina endereça por rivalidade, desprezo e ressentimento. Ódio alimentado com o mesmo ardor de seu primitivo amor passional pela mãe:

Odeia sua mãe por desprezo, ao constatar nela a grande mãe, a mesma falta que percebe em si. Odeia por ressentimento, já que atribuía mãe a culpa por sua própria castração. E odeia por rivalidade, quando finalmente aceita seu destino de mulher e volta suas esperanças amorosas para o pai-todo-poderoso (KEHL, 1996, p. 109).

Mas “o desejo como tal cria a ausência da mãe. [...] Na medida em que é mulher, a mãe não é toda para seu filho” (SOLER, 2005, p. 100). O filho fica, assim, refém deste enigma, “o silêncio do não-todo fálico”, silêncio que não cessa de não se inscrever: frequentemente nomeado na clínica como possessão ou abandono. Enigma que não só diz de seu desejo, mas de seu gozo. Isso tudo inaugura uma dupla posição para o filho; de um lado, como encarnação de um objeto erótico, capturado pelo seu gozo; ou, de outro, como filho-falo, a serviço do narcisismo materno: “moldado que é pelos significantes maternos, fadado a assumir as quimeras e sonhos da mãe, e até as prescrições secretas do discurso materno” (p. 103).

Para que esta captura não absorva o filho em um absoluto, e para que a mãe possa preservar sua função humanizante junto ao filho, isto passa pela articulação materna com “um desejo

que não seja anônimo” (p. 103). Uma articulação em que seu amor esteja referido a um nome, por um amor que possa ser nomeável. Que faça barreira aos deslocamentos metonímicos do falo e a opacidade do Outro tomado como absoluto. É apenas por essa condição que o filho pode ser inscrito em um “desejo particularizado”.

Mas neste ponto, o desejo de Maria já dava ares de putrefação, Maria veste-se com o casaco de um soldado morto que encontra pela areia; o mito apresenta-se em sua crueza real, arrasta-se exalando o cheio forte da morte, enquanto Maria carrega consigo o casaco roto, outrora vistoso de um cadáver mítico: “tudo se passa como se os impasses próprios da situação original se deslocassem para um outro ponto da rede mítica, como se o que não é resolvido num lugar se reproduzisse sempre noutro” (LACAN, 2008, p. 27).

Nas histórias destas duas mulheres, é novamente o acaso que trama a trama, Maria reencontra o antigo soldado do passado de sua mãe, que atônito, acaba por entregar-se à Maria como a um fantasma no tempo congelado. Encontro demasiado literal, mas que faz metáfora para um destino possível do feminino, cujo desfecho arranca Maria do mundo de areia e céu, cenário do mito materno, para um mundo desconhecido embora saudoso. Áurea reencontra o soldado, selando, assim, um destino para filha:

– Eu posso falar com você um instante? Leva minha filha daqui! Fica com ela se ela quiser! Leva, ela é muito infeliz aqui!

– E você?”

Áurea se cala afirmando sua escolha, pela vida que tinha com Masú, pela casa de areia, pelo vento e o tempo. Maria parte com o soldado a inventar-se pela vida; Áurea fica.

O HOMEM CHEGOU À LUA: POR UMA (EST)ÉTICA DA AREIA

Vivemos com a esperança em uma promessa, de se poder vencer o tempo, a morte e a areia. Os mitos se erguem em função de um ideal nunca realizado, de uma miragem de outra coisa, além do horizonte, que não seria céu e areia. Talvez, simplesmente, para tentar dar nome a esta coisa que assusta, o pesadelo da areia que entra sorradeira pela casa, devorando as vidas, os sonhos, as miragens e utopias que nos fazem andar, ainda que rumo a mais e mais areia.

Frente à morte, frente ao caos, frente a toda falta de significado, a vida insiste em buscar um sentido. Quando se evita o repetir paralisante das mesmas frases e clichês, criamos as condições imaginativas de suportar a desconexão, até que a maçã caia sobre a cabeça e junte as partes (CONTE, 2001, p. 153).

Passados muitos anos, desponta Maria no horizonte, vestida com a moda da cidade, emerge qual a mulher de um novo século, retornando à velha casa de areia em busca da mãe. Encontra Áurea sentada dentro da velha casa carcomida de tempo. Leva até a mãe a música da qual era tão saudosa, e, contando as novidades do mundo lá fora, acaba por produzir neste encontro, a construção de uma verdade de areia, desafiando os saberes e verdades instituídas, dos progressos e conquistas do homem no mundo, no espaço; *“ali encontramos o desejo vivo de mudança e podemos, sim, sair por um tempo de pés descalços, o que significa dizer com os sonhos mais ao alcance das mãos”* (SOUZA, 2007, p. 29). Uma pequena utopia a inventar a vida, uma pequena (est)ética da areia que se forja do desamparo e da insuficiência:

- _ O homem pisou na lua mãe!
- _ O homem pisou na lua!?
- _ Como filha?
- _ Em um foguete! Em uma espaçonave!
- _ E voltou mais moço, não voltou?
- _ Não mãe, acho que voltou até mais velho!
- _ E o que ele encontrou na Lua?
- _ Nada!
- _ Nada?
- _ Dizem que areia.
- _ Areia!?!
- _ É, areia!

REFERÊNCIAS

- BIRMAN, J. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- CONTE, J. O silêncio dos espaços infinitos. In: SOUSA, E. L. A. de; TESSLER, E; SLAVUTZKY, A. (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização (1930[1929])*. Obras Completas. Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- KEHL, M. R. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- _____. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- LACAN, J. *O mito individual do neurótico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- NUNES, S. A. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOLLER, C. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SOUSA, E. L. A. de. **Uma Invenção da utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.



CALLE SANTA FÉ

SINOPSE

Santiago, Chile, 2007. Por meio de rostos e vozes de sua família, vizinhos e companheiros no exército, Carmen Castillo, a viúva de Miguel Enriquez, secretário geral do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR), segue um destino que a guia do MIR ao exílio. Dos dias de glória de Allende aos longos e sombrios anos de ditadura de Augusto Pinochet. Acompanhada por aqueles que resistiram e ainda resistem. Entre o caos do passado e as irremediáveis emoções do presente, emerge a história de uma geração revolucionária e de um país quebrado.

***Calle Santa Fé* e o “cinema do EU” latino-americano: memórias afetivas da ditadura no Chile**

Cássio dos Santos Tomaim¹

Depois de longos anos no exílio, Carmen Castillo, viúva de Miguel Enriquez, um dos principais líderes do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) do Chile dos anos de 1960/70, retorna ao seu país e às suas lembranças do que foi o sábado de 05 de outubro de 1974 quando um grupo de homens da *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA), a polícia secreta da ditadura do general Augusto Pinochet, invadiu sua casa na rua Santa Fé, em Santiago. Na ocasião, Miguel foi assassinado e Carmen ferida, ficando inconsciente. Grávida, foi levada a um hospital de onde depois foi deportada para a França.

O seu retorno a um Chile democrático resultou no documentário *Calle Santa Fé* (Chile, França, Bélgica, 2007), que de conversas com vizinhos, familiares e miristas (ex-militantes) nos oferece um retrato íntimo que transita entre a experiência socialista chilena do governo de Salvador Allende (1970-73) e os anos sombrios do regime de exceção naquele país de 1974 a 1990. Um filme em que a cineasta não se encontra com um passado heroico, místico, pois os seus personagens, assim como a própria Carmen, são os vencidos, uma geração derrotada que ainda encontra forças para se questionar: valeu a pena tanto sacrifício?

¹ Doutor em História (Unesp/França). Professor do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM, campus de Frederico Westphalen/RS, Brasil. É autor do livro *Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário* (Annablume & FAPESP, 2006). E-mail: tomaim78@gmail.com.

É o que faz Carmen Castillo neste documentário que se apresenta como uma “atividade de luto”, um exercício constante de atualizar o passado para enfrentar o esquecimento, a negação e o silêncio diante da memória daqueles que lutaram e morreram por um Chile democrático.

Calle Santa Fé extrapola a questão de gênero nos estudos feministas de cinema, escapa do binômio feminino/masculino, da denúncia das convenções patriarcais que dominam as representações da mulher no cinema hegemônico, em especial hollywoodiano e seus similares no mundo, para enveredar em um campo que não faz distinção entre homens e mulheres: o do trauma. Mas porque selecionar este filme em uma coletânea dedicada ao feminino no cinema? Por ter sido realizado por uma mulher? Não.

A resposta é dada pela própria documentarista. Em uma entrevista concedida em 1999, Carmen afirma ter descoberto, a partir de seus documentários, que os homens não se permitem a expressar suas dores mais profundas diante de uma câmera, enquanto as mulheres tem maior facilidade de processar estes sentimentos encontrando palavras de dor para relacionar suas vivências à sua condição de mulher ou à sua experiência de exílio, por exemplo (CASTILLO apud BEDREGAL, 2010). Para a cineasta, as mulheres são capazes de melhor verbalizar suas dores do que os homens, ou pelo menos se permitem a isto com mais naturalidade, sem medo de se emocionarem. No caso de *Calle Santa Fé*, o documentário torna-se a tradução das dores, dos sentimentos de culpa de Castillo. Mas apesar de se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, estes sentimentos da cineasta encontram ressonância nos depoimentos de outras personagens, mulheres e militantes, que tiveram que fazer escolhas no turbilhão de emoções que significou aquele período dos anos de 1970/80 para a história pessoal delas e para a história

social do Chile. Enfim, *Calle Santa Fé* nos interessa por ser um filme que parte do particular de uma mulher que enfrenta seus temores, seus traumas, para materializar um perfil afetivo de toda uma geração revolucionária.

Ao tratar de um período em que as razões políticas estiveram em crise, o das ditaduras na América Latina, o tratamento intersubjetivo do tema nos oferece um olhar mais humano sobre o mundo histórico. Longe do apelo à mística da objetividade que acompanha o cinema de não ficção, filmes como *Calle Santa Fé* enfrentam o desafio do inenarrável, de atualizar na película àquelas experiências marcadas por traumas profundos, como os decorrentes das torturas e do exílio. No caso do documentário de Carmen Castillo, é no campo do afeto que a política se mostra ainda mais desafiadora, que o autoritarismo e a política do terror se mostram ainda mais cruéis e desintegradores para uma sociedade.

A participação de mulheres na militância de esquerda nos anos de 1970/80, no Chile em especial - mas isto vale para as experiências de outras mulheres que combateram as ditaduras na América Latina naqueles anos - evocam questões profundas e complexas. Como coabitar em um mesmo "corpo" - tanto em um sentido figurado quanto físico do termo - a militância e a maternidade? Teria valido a pena? Em *Calle Santa Fé* não temos respostas a estas perguntas, nos depoimentos de uma ou outra personagem há uma aparente assertividade de que o sacrifício do abandono dos filhos foi legítimo em função da luta contra a ditadura, mas os gestos, os olhares, os silêncios se contrapõem a esta certeza. Carmen Castillo faz um documentário em busca de respostas, mas ao fim percebemos que ela não se propõe a lançar-se a qualquer tentativa de argumentação diante desta realidade, ao

invés de ditar as regras do jogo prefere jogar com as cartas abertas do baralho da memória. A cada jogada (a cada cena) o passado se atualiza desafiando o presente.

O CINEMA CHILENO

Nos últimos 20 anos, o cinema do Chile vem fazendo referência ao seu passado imediato da ditadura militar, mesmo que de forma metafórica em um primeiro momento. No período de redemocratização, ainda em clima de incertezas, metáforas como a escuridão, o terror ou até mesmo a sensação de cárcere eram um dos ingredientes dos filmes chilenos para contar histórias de enredos comuns como, por exemplo, os conflitos familiares (MÁRQUEZ, 2003). Mas a temática da memória e do esquecimento sempre foi recorrente nesta recente cinematografia, tanto que quatro anos depois do fim do regime de exceção Gonzalo Justiniano faz *Amnésia*, um filme que retrata o encontro, após longo tempo, entre um torturador e um torturado.

A ditadura é definitivamente o grande tema do cinema chileno dos anos de 1990. Segundo Fabián Núñez, isto é um reflexo de “uma sociedade que mexe em cicatrizes e velhas feridas e busca manter uma memória para si” (NÚÑEZ, 2006, p. 205). O fato é que cada sociedade enfrenta seus traumas de formas diferentes. No caso do cinema chileno, uma hipótese para explicar esta preferência pelos temas do imaginário totalitário pode ser encontrada na própria história deste cinema.

Nas décadas de 1960/70, o cinema vivia seu tempo de glória no Chile, foi o período mais produtivo desta cinematografia, impulsionado pelos “cinemas novos” que eclodiram nos países latino-americanos. Em 1962, o documentarista argentino e

fundador da Escola de Documentário de Santa Fé, Fernando Birri (2003, p. 456), escreve um breve texto intitulado *El manifesto de Santa Fé*, em que atribui ao documentário um dever revolucionário para com a América Latina daqueles anos. Seria o documentário o responsável por retratar o subdesenvolvimento desta região, proporcionando aos seus povos uma tomada de consciência política diante de sua realidade social. Para Birri, o cinema que fosse cúmplice deste subdesenvolvimento seria um “subcine”. E o cinema chileno compartilhou deste pensamento, a ponto de, em 1970, integrar o processo político no país, fazendo uso do documentário como uma “arma” importante para o retrato da experiência socialista no Chile. Curiosamente, durante o período do governo da *Unidad Popular* (UP), os meios de comunicação do país estavam nas mãos das forças de oposição a Allende, levando os cineastas de esquerda a se comportarem como porta vozes do governo, produzindo um cinema mergulhado nos ideais do socialismo.

A euforia foi encerrada em 1973. Com o golpe de Estado do general Augusto Pinochet, a classe cinematográfica no Chile sofreu um grande ataque, cineastas e técnicos foram exilados, arquivos e cinematecas saqueadas, além da intensa censura aos filmes. Para os que ficaram no país, a alternativa foi a publicidade, já que não havia políticas estatais para o fomento de uma produção cinematográfica nacional. Um contexto de exceção que fez surgir outro cinema para os chilenos: o “Cinema Chileno do Exílio”. Segundo Márquez (2003, p. 52), nos primeiros dez anos, os cineastas chilenos que se encontravam desterrados produziram 178 filmes fora do Chile, sendo que destes uns 100 eram documentários que, predominantemente, denunciavam o golpe e as atrocidades do regime militar naquele país. Desta filmografia, destaque para

La batalla de Chile, de Patricio Guzmán, uma trilogia de mais de 4 horas produzida entre os anos de 1975 e 1979, quando do seu exílio em Cuba.

Esta condição do exílio modificou até a maneira de definirmos um filme como “chileno”. Para Núñez, o critério tradicional da produção já não é mais suficiente, uma vez que nos anos de 1970/80 o que se presenciou foram filmes de cineastas de nacionalidade chilena, coproduzidos com o fomento de outros países, na sua maioria europeus, explorando histórias do Chile. O que leva Núñez a defender que

[...] o que distingue um filme como ‘chileno’ são, sobretudo, a origem de seus diretores e técnicos e a temática de seus filmes. Por exemplo, o filme *A cor do seu destino* (1986) do chileno, radicado no Brasil, Jorge Durán é uma produção brasileira, mas que é considerado, para a historiografia chilena, um ‘filme chileno’ (NÚÑEZ, 2006, p. 201).

Em certa medida, o documentário *Calle Santa Fé* é também herdeiro deste contexto. Não apenas pela sua duração épica² a exemplo de *La batalla de Chile*, mas por se apresentar como um documentário militante de uma cineasta chilena que até hoje vive o seu exílio. Mesmo depois da redemocratização do Chile, em 1990, Carmen Castillo não encontrou motivos para retornar ao seu país. A sua relação com o cinema se deu durante o exílio em Paris na década de 1980, desde então vem realizando filmes sobre o Chile, lançando um olhar intrasubjetivo sobre o seu próprio passado, em

² *Calle Santa Fé* não ambiciona a longa duração de 4h30min do filme de Guzmán, mas as suas quase 3 horas extrapolam as medidas dos documentários contemporâneos, principalmente para aqueles que pretendem atender às exigências do atual mercado cinematográfico no mundo.

uma busca por reconstruir sua história e a do seu país a partir de fragmentos de uma memória coletiva intensamente marcada por experiências particulares de homens e mulheres que viveram a ditadura militar naquele país. Ao estilo de *Calle Santa Fé*, a cineasta já realizou outros dois documentários autobiográficos, *La flaca Alejandra* (Chile/França, 1994), um filme sobre Marcia Alejandra Merino, ex-mirista e colaboradora da DINA e, mais recentemente, *O país de meu pai* (Chile/França, 2004), uma película que explora o seu universo familiar. É nesta autorreferência pautada em sua filmografia que encontramos uma atitude de resistência, porque quando se fala no lugar da alteridade “Um olhar particular, quando sai da norma, pode ser capaz de desvendar a ideologia dominante, constituindo-se num gesto político” (GÁLVEZ, 2010, p. 23).

CALLE SANTA FÉ E O “CINEMA DO EU”

Segundo Gálvez, a produção contemporânea de documentários na América Latina tem se caracterizado cada vez mais por um tratamento subjetivo do mundo histórico. E a ditadura militar tem sido a temática preferida deste cinema, tendo em vista que esta foi uma experiência coletiva no que diz respeito aos países latino-americanos. De um modo geral, a escolha dos cineastas por um filme narrado em primeira pessoa nos tem permitido um maior acesso às micro-histórias de seus personagens que, por sua vez, nos permite a cada testemunho compor uma história social de um determinado grupo. Portanto, como se vê, a lógica dominante deste “cinema do EU” é a subjetividade. Se no documentário a subjetividade sempre esteve presente, apesar de historicamente uma ala conservadora dos realizadores do gênero defenderem um cinema de não ficção mais objetivo, mais direto, mais “verdadeiro”,

neste tipo de filme é a subjetividade que domina a proposta estética e ética (GÁLVEZ, 2010, p. 08).

O documentário performático, para usarmos a tipologia de Nichols para este tipo de filme, nos convida a compartilhar da experiência do cineasta, já que o ponto de partida da narrativa é um problema individual. É o que se pode notar já nas primeiras sequências de *Calle Santa Fé*. O filme tem início com um texto na tela contextualizando o espectador sobre o momento histórico a que se refere, o golpe de Estado no Chile em 1973. Em seguida, um noticiário televisivo da época informa sobre um ataque conjunto das Forças Armadas e da polícia secreta de Pinochet a uma casa na rua Santa Fé em que houve forte resistência dos subversivos, resultando em conflito e na morte de Miguel Enriquez, principal liderança do MIR. Por esta primeira sequência, temos a impressão de estamos diante de um clássico documentário histórico. É histórico, mas não convencional.

A sequência seguinte começa com uma foto em preto e branco da frente da residência, que na cena anterior nos era apresentada pelo noticiário. A associação é direta, logo percebemos que se trata do mesmo lugar, do mesmo “lugar de memória” que é revisitado por uma mulher que remexe em fotos e periódicos antigos, amarelados pelo tempo. De um lado, são imagens de um álbum de família, de um casal feliz, que mais tarde iremos saber se tratar de Carmen e Miguel. De outro, são jornais da militância revolucionária chilena. Vestígios de um passado que começaria a ser atualizado. A primeira intervenção da cineasta já anuncia o tipo de filme. Uma voz *off* em primeira pessoa dita o ritmo do documentário, um enunciado performático que associado a um plano sequência descreve um ambiente doméstico, imagens cotidianas de brinquedos de

pelúcias jogados em um canto, livros antigos empilhados sobre um tapete. Tudo isto nos apresenta aos sentimentos que ligam a cineasta àquela casa localizada na rua Santa Fé, em Santiago, Chile. Segundo ela, tudo havia começado ali, o rompimento com o seu país, a desintegração de uma família. Ao final da sequência, a cineasta nos lança uma pergunta: “Isto terá algum sentido para outro que não seja eu?”

Seguindo a lógica dos documentários performáticos, a resposta é não. O porquê do filme só interessa à cineasta, trata-se de uma busca íntima para enfrentar os seus fantasmas, os seus traumas, as suas culpas, mas que por um exercício prazeroso de voyeurismo nos interessamos e aceitamos o convite a compartilhar com Carmen Castillo de um certo vínculo afetivo com suas experiências e dos demais personagens, dando-nos a segurança de que precisamos em um documentário: a de acreditar que estamos presenciando testemunhos e ações intensas próprias da experiência do vivido (GÁLVEZ, 2010, p. 5). O que vem confirmar a crença de Nichols (1997, p. 206) de que “[...] a subjetividade documental reforça a sensação de compromisso humano com o mundo histórico. A subjetividade dá uma maior sensação de aura ao mundo que nos rodeia”. Para o autor, estes momentos de subjetividade reclamam uma dimensão de experiência humana que se havia perdido no avanço de uma postura observativa e de não intervenção no documentário.

Ao assumir esta narrativa em primeira pessoa, Carmen Castillo lança-se a interrogar o presente, na tentativa de compreender o passado. Em *Calle Santa Fé*, ela opta por uma representação de si como uma mulher em conflito com o seu presente, vivenciando culpas, procurando respostas para tanto sacrifício no passado. São questionamentos de ordem pessoal que

nos são narrados por uma voz *off* da realizadora, portanto são perguntas que nasceram durante o processo de montagem e não durante as filmagens do documentário. O que nos leva a acreditar que a imagem de uma personagem-cineasta em constante crise foi construída conscientemente na ilha de edição, um fator intencional que se apresenta como o fio condutor da narrativa fílmica deste documentário. Portanto, é Castillo como diretora que determina qual a representação de si mesma: não assume a personagem da viúva heroica, pelo contrário, dentre todos os entrevistados, apresenta-se como dos poucos personagens que assumem as contradições e os erros daquele período histórico. Enfim, ela expõe os seus limites enquanto sujeito.

Depois de rever e conversar com um casal de vizinhos da época, na terceira sequência do filme, a cineasta recorre à voz *off* para tratar de seu exílio na França, de suas andanças de casa em casa de amigos, de sua saudade da infância no Chile. É a oportunidade de nos contar sobre o seu primeiro retorno ao país em 1987, quando seu pai doente conseguiu uma autorização do ditador para que ela permanecesse no país por 15 dias. Nesta sequência, mais uma pergunta: “Essa mulher que regressa ao país, como se chama?”. Em seguida, ela procura descrever suas impressões de Santiago neste seu primeiro retorno. Sob imagens de uma Santiago chuvosa - imagens de arquivo provavelmente captadas durante esta sua rápida passagem pelo país - ouvimos o seu relato de espanto diante de uma cidade “fora do lugar”, em que o medo só lhe permite ver “militares e traidores, e a resignação das pessoas que passam”. Outro questionamento: “Será definitivo, este desprezo dos chilenos pelo Chile?” Sem nenhuma resposta a estas perguntas, acompanhamos cenas de arquivo dos momentos de reencontro da cineasta com a família que, por mais efêmeros,

segundo ela, não lhe amenizaram a sensação de hostilidade ao retornar ao Chile de Pinochet.

Em outra sequência, ela procura explicar por que mesmo depois do fim da ditadura em 1990 jamais se permitiu a regressar definitivamente ao seu país, preferindo a França. Havia algo que lhe incomodava no Chile democrático. “A arrogância dos vencedores, a impunidade dos criminosos, a amnésia geral me sufocam. A irrealidade do mundo.” O que a leva a nos propor outros questionamentos: “Os militares conseguiram apagar tudo?” “Não é verdade que podemos estar em Santiago como se tudo que vivemos não tivesse acontecido? Como se nossos mortos não existissem?” Para acompanhar estes questionamentos, imagens da cineasta e de Silvia Castillo, amiga mirista que lhe auxilia durante as filmagens. Enquanto conversam, a câmera registra uma cena cotidiana de duas amigas fazendo uma refeição em uma lanchonete, o que no filme deve ser interpretado como uma imagem banal do Chile de hoje, uma deixa para que a montagem e a voz *off* da diretora recupere o passado daquele país, explicando a origem do MIR, que nas palavras da nossa personagem-cineasta teria sido um movimento de jovens como em todo mundo que inventavam os caminhos da revolução naqueles meados de 1960.

Nostalgias a parte, esta sequência nos mostra o compromisso que a cineasta assume com a memória dos mortos pela ditadura naquele país, fazendo do documentário uma “atividade de luto”. Se desde a redemocratização em 1990 o Chile vivencia um processo de esquecimento daqueles anos sombrios, de um silêncio diante de seus mortos, teriam conseguido os militares apagar tudo da memória recente e traumática daquele país? Assim como tantas outras perguntas lançadas no filme, esta também não é respondida pela cineasta. Mas, por um lado, o documentário sugere uma

alusão a esta tentativa dos militares golpista de apagar a história. Encaminhando para encerrar a sequência, a montagem opta por imagens de arquivo de livros sendo queimados em praça pública no Chile.³ Em um plano detalhe da fogueira, imerso as cinzas, vemos o que sobrou de *A Comuna de Paris*.

Este é o gancho para a aparição do primeiro depoente, um ex-militante do MIR e, na ocasião do filme, vendedor de livros. Segundo ele, muitos militantes se tornaram livreiros depois do golpe como opção profissional para enfrentar a ditadura. O seu depoimento é marcado por um forte sentimento de admiração pelo MIR, traduzido por ele como uma verdadeira força popular. Teria sido o movimento que, por meio da política, deu-lhe a dignidade, assim como aos pobres do bairro de onde ele se originou. Para fortalecer este testemunho, acompanhamos cenas de arquivo de um agrupamento campesino organizado pelo MIR, em que nos é apresentado o povo no completo exercício de sua consciência política pelo direito pela terra.

Em termos de montagem, é interessante notarmos que *Calle Santa Fé* nem sempre escapa do discurso expositivo, optando por uma lógica argumentativa do mundo histórico. É o que ocorre nesta sequência, quando são justapostos o depoimento do ex-militante e as imagens dos camponeses, em que ambas se complementam para comprovar uma tese presente no documentário: o MIR foi um importante movimento popular para a experiência socialista do Chile que, por sua vez, merecia ser recordado.

³ Esta cena nos lembra uma interpretação futurista de nossas sociedades totalitárias presentes na clássica obra literária *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, de 1953, depois transposta para o cinema em um filme homônimo de François Truffaut, em 1966. Uma fábula de um bombeiro que é designado a queimar livros proibidos, mas que ao conhecer uma revolucionária professora que se atreve a lê-los ele se vê em um conflito entre a sua segurança pessoal e a liberdade intelectual.

No entanto, este é dos poucos momentos que o filme esbarra em um discurso argumentativo, provavelmente uma armadilha a que o próprio documentário se lança ao se comprometer com a contextualização do período histórico. Por outro lado, o que predomina é a narrativa em primeira pessoa de Carmen Castillo, que faz de *Calle Santa Fé* um projeto pessoal que, por sua vez, pressupõe certos riscos para a figura da cineasta. No caso deste documentário, o maior risco são as lembranças, como podemos notar em um dos pontos altos do filme quando Carmen Castillo se encontra com a pessoa que salvou a sua vida naquele sábado de outubro de 1974. É durante uma conversa com o casal de vizinhos que aparece nas primeiras sequências que Carmen faz uma descoberta. Em suas fugazes lembranças, quem havia chamado a ambulância para resgatá-la inconsciente na sarjeta teria sido a vizinha Gladis, quem, na época, tinha o único telefone da redondeza. Mas, na verdade, foi outro vizinho que fez o telefonema, o senhor Manuel. Então, a cineasta manifesta interesse em conhecê-lo, um encontro que veremos somente depois de quase uma hora de duração do filme.

O encontro se dá na esquina. Nas primeiras imagens, vemos Carmen Castillo sentada na calçada com um semblante perdido. É Silvia, sua amiga, que leva Manuel ao seu encontro. A conversa não é longa, mas profunda em emoções, marcada por silêncios e olhares que se cruzam pela primeira vez. Nas circunstâncias daquela tomada, Carmen descobre que o vizinho não havia só chamado a ambulância, mas discutido com o motorista para que a socorresse, já que amedrontado temia o que poderiam fazer os policiais. Por garantia, Manuel também a acompanhou até o hospital e permaneceu até que fosse atendida. Ele relata à cineasta tudo que presenciou naquele dia e destaca que Miguel teve a oportunidade de fugir do cerco, quando ainda eram poucos

policiais, mas retornou a casa para protegê-la. Ele não havia lhe abandonado. Neste instante temos um plano médio dos dois personagens, corta para um close do olhar de Manuel, que fita o de Carmen como quem diz: “Acredite, é a pura verdade”. Entre os personagens temos o silêncio.

As palavras emocionam a cineasta que se despede daquele vizinho com certo distanciamento. Era preciso refletir, o homem que ela [a câmera] observava atravessando a rua, caminhando com dificuldade devido a um problema em uma das pernas, era um estranho para ela. Contradições à parte, fora um estranho que lhe salvou a vida, que teve para com ela um gesto de amizade. Sentimento que a cineasta traduziu da seguinte maneira em sua narração: “Atordoada pelo mal por muito tempo, só vi no Chile torturadores e fascistas. As humildes palavras de Manuel: ‘Fiz o que tinha de fazer. É normal’, agitam minha memória. Das sombras surgem gestos anônimos de bondade. Como pude ignorá-los.”

É nesta sequência que se encontra o ponto de ataque de *Calle Santa Fé*, para fazermos uma referência a um termo técnico do fazer documentário.⁴ Se antes do encontro entre Carmen e Manuel vínhamos acompanhando um desenrolar mais histórico do filme, posicionando o MIR e suas jovens lideranças políticas na história recente do Chile, agora presenciamos a personagem-cineasta expondo seus limites ao lidar com o passado. Como a própria Carmen Castillo confessa em uma entrevista a Oscar Contardo para o Film Nacional, um *blog* dedicado ao cinema chileno, em ocasião da exibição de *Calle Santa Fé* na seleção “Um certo olhar” do 60º

⁴ Segundo Sheila Curran Bernard (2008, p. 67-68), o ponto de ataque é quando o cineasta entra na história e aciona o fio condutor do documentário. Em outras palavras, é o “golpe de mestre” do cineasta para conquistar a atenção dos espectadores.

Festival de Cannes em 2007, o que lhe disse Manuel na ocasião daquele encontro que teria sido um elemento transformador para a estrutura narrativa do filme:

Lo que me contó provocó un cambio en la estructura dramática de la película porque hasta ese momento para mí en este país sólo había fascistas y traidores. Había dejado de tener en mi mente, en mi memoria, los gestos de bien. Si pasé años obsesionada con la tortura, los torturadores, el mal, leyendo todo lo que había que leer de Primo Levy, de Hannah Arendt, estudiando sobre el mal, de repente dije que en definitiva era mucho más interesante el bien. Mi desafío con esta película fue intentar hacer audible el bien. Esa cosa extraña que hace que alguien en una circunstancia cualquiera le de la mano al outro (CASTILLO apud CONTARDO, 2010).

Deste ponto em diante, o documentário vai tratar do tema da clandestinidade, mas com um diferencial. Ao invés de concentrar-se nos relatos dos homens desta história, Carmen vai ao encontro de suas amigas ex-militantes que, assim como ela, tiveram que tomar a mesma decisão, a de viver “a ilusão de uma vida de mulher e de militante” naqueles anos de 1970. Ao apresentar uma voz feminina em primeira pessoa que, por sua vez, encontra ressonância em tantas outras vozes de mulheres combatentes, *Calle Santa Fé* lança mão de seu maior trunfo: uma busca por uma memória afetiva daquele período sombrio do Chile. Não se interessa por discursos racionais, marcados pelas palavras de ordem do movimento revolucionário, tão pouco por dramalhões, mas procura por expressões do humano, ou seja, as próprias contradições a que estas mulheres foram submetidas em função de um sonho, de um ideal. E como

ela mesma assume, são as mulheres que estão mais abertas para narrar as dores da clandestinidade ou do exílio. Em *Calle Santa Fé* também há depoimentos de ex-militantes, mas o que predomina é a figura feminina da mirista.

Dentre estes depoimentos, o mais simbólico para compreendermos o que a cineasta procura nesta sua atividade de rememorar o passado é a de Margarida Marchi. A personagem se encontra em um cenário bem ambientado, rodeada de vasos de flores e plantas em sua residência nos fala sobre a maior armadilha da clandestinidade, a de ter que sempre abandonar os laços afetivos construídos com as famílias e as pessoas que a protegia. Por mais que a cartilha da clandestinidade condenasse qualquer tipo de envolvimento emocional, era inevitável para ela não criar raízes.

Era romper, romper e ir embora. Era terrível. Porque eu chegava e já começava a arrumar tudo, a pôr coisinhas, a limpar [...] a pôr plantinhas. Quer dizer, a necessidade de se instalar. [...] E isso de deixar a casa, sempre, era [...], doía por dentro. De algum modo, essa casa, a peça, numa aldeia super humilde, era o que se tinha. Era seu lar. E ter de abandonar isso doía, sempre doía (CALLE SANTA FÉ, 2007).

Enquanto ouvimos o seu relato, acompanhamos a câmera percorrendo o ambiente, fazendo um plano sequência de um conjunto de fotos de família, fixadas em uma parede, tomadas dos vários vasos de flores e plantas que cercam a varanda, descrevendo uma casa bem cuidada, agradável, um lugar tranquilo que encontra referência na fala da personagem: na clandestinidade, a armadilha é emocional, se tem “[...] a necessidade de ter o que qualquer ser humano [...] as relações, uma casa, um lugar tranquilo. Afeto”. Palavras que ganham grande força quando associadas a um último

plano desta sequência, um plano geral da varanda onde vemos exposto um grande retrato da personagem. Aqui, o sujeito-câmera não se interessa mais por aquela que fala, não mais pelo registro de sua imagem, mas por uma outra representação, por uma outra imagem desta personagem. No retrato, temos uma jovem e linda mulher, mas o que mais nos chama atenção é o seu olhar. Há uma certa sensualidade em um de seus ombros estar descoberto, mas o seu olhar nos questiona. A jovem mulher nos fita como quem pede por um gesto afetuosos.

Mais adiante no filme, Carmen retoma o tema do exílio. Não deixa de enfatizar que mesmo distante jamais deixou de ser solidária com a resistência chilena. Segundo ela, “A sobrevivência é a morte suspensa”. Mesmo sem estar na luta direta, arriscando-se, não se calou, permaneceu na militância dando testemunhos. Sobre a sua condição de exilada, comenta que “Não há um só relato do exílio. Há tantos exílios como exilados [...] e muitos exílios no exílio de cada um.” Distante, é forte a saudade da casa da infância, do contato com os familiares. Um pensamento que a leva a concluir: “Talvez as perdas sejam, afinal, meu único bem.” Para Carmen, não lhe é possível retornar ao Chile sem correr o risco de recordar o passado. Por isso a necessidade de um filme como *Calle Santa Fé*.

Em certa medida, sua fala surge neste momento da película como uma tentativa de justificar a sua decisão de permanecer na França, no exílio, ao invés de retornar ao Chile como fez a maioria de seus entrevistados que, a partir de 1978, combateu na clandestinidade a ditadura em função de restabelecer a liberdade e a democracia em seu país. Carmen teme em ser julgada pelos espectadores do seu documentário, de ser rotulada como “la francesita” como no Chile, onde existe um preconceito com as pessoas que ainda não retornaram de um suposto “exílio dourado”.

Mas, em entrevista concedida em 1999, a Ximena Bedregal, ex-militante e exilada no México, Carmen Castillo foi enfática ao afirmar que encontrou em seus documentários e no trabalho com a memória (a sua e a de seu país) a melhor maneira de enfrentar as dores do exílio:

Ya no tengo problema en decir ‘aquí no puedo vivir’, yo que he sobrevivido gracias al trabajo de la memoria, no puedo vivir en un país de la amnesia general. Soy chilena, de esas chilenas de la ruptura que produjo la dictadura. Tengo derecho a pensar y actuar como esa chilena aunque no esté viviendo en Chile. Afuera puedo seguir trabajando las memorias, las mías y las de ese país y lo hago porque hay otros que me dan la posibilidad de hacerlo con mis documentales. Mientras más hablemos y digamos lo que pasó y lo que pasa ahora, más podremos librarnos de los traumas y construir otra democracia. Como ciudadana del mundo lo miro todo con mis experiencias de chilena, porque el exilio me llevó a entender el mundo como un territorio que nos concierne a todas/os, me voy sintiendo ciudadana del mundo sin dejar de ser chilena, lo que sucede en el mundo me concierne y tengo el derecho y la necesidad de pensarlo, opinar, intervenir. Esta es una de las líneas de vida que pude sacar del dolor del exilio (CASTILLO apud BEDREGAL, 2010).

Nestes termos, ela segue em *Calle Santa Fé* nos mostrando que a sua decisão de continuar lutando, mesmo que no exílio, foi tão dolorosa quanto a de outras mulheres militantes que retornaram ao Chile repressor daquela época. Carmen se separa voluntariamente da filha quando esta só tinha seis anos para viver a militância política. Distanciamento que a cineasta irá analisar da seguinte maneira: “[...]”

Cresceu [a filha] escrevendo-me, toda noite, cartas para compensar a distância. Eu respondia esquivando-me [...] arrastada por essa necessidade de navegar, longe das obrigações, para reencontrar, ainda que por um momento, a ilusão de uma vida de mulher e de militante” (CALLE SANTA FÉ, 2007). Assim como é comum nos documentários em primeira pessoa que lidam com a memória, Carmen interpreta o presente com base em sua experiência particular da história, no seu caso a experiência do exílio. O filme funciona como uma meia culpa com a sua geração ao explorar as memórias afetivas de mulheres que combateram a ditadura no Chile, tratando de um tema pouco visitado, silenciado por uma cultura patriarcal. Segundo Verónica Feliu, o próprio movimento feminista no Chile pós-ditadura tem se restringido a discursos que reproduzem o ideal da família nuclear como algo natural e indiscutível, de forma que temas como classe, raça e sexualidade não são amplamente problematizados. Diante de uma democracia concedida por meio de um pacto marcado pelo silêncio e o esquecimento, “Lo que ha ocurrido en el Chile de la post-dictadura es que, en cualquier discurso que pretenda acceder al espacio público (y, más aún, si lo que busca es influir en la toma de decisiones), persiste una cierta imposibilidad de desprenderse de la lógica y perspectiva oficiales, indefectiblemente impregnadas de la visión de los sectores más conservadores” (FELIU, 2009, p. 708).

De certa forma, *Calle Santa Fé* rompe com este discurso conservador que prevalece na atual sociedade chilena não apenas por dar vozes às mulheres miristas, mas fundamentalmente por tratar de seus temas mais íntimos com respeito, renunciando a qualquer julgamento, uma vez que ela é uma delas e compreende o que declara Carena Pérez, presa e torturada em 1975, em ocasião da divulgação no Chile de testemunhos de vítimas da ditadura:

[...] ser mulher e oposição era ser duplamente transgressora perante a ditadura, por isso nos castigavam de maneira exemplar. Um dos locais nos quais o patriarcado se instala para exercer a pressão contra as mulheres é nos nossos corpos. Talvez por essa razão os agentes do Estado estuprassem com especial fúria nossos corpos (CHILE DECIDE..., 2010).

Carmen Castillo não foi torturada e seu filme não trata deste tema, mas invade a intimidade de suas personagens ao trabalhar um tema também silenciado, o da maternidade, que, por sua vez, lhe é bastante familiar. E não poderia ser diferente, já que em um documentário em primeira pessoa “sua *performance* [grifo da autora] e o filme resultante são peças de um processo de leitura, interpretação e devolução que integram o mecanismo maior da consciência histórica do sujeito - daquele que filma, mas também de quem é filmado e de quem assiste” (MOLFETTA, 2006, p. 202).

Isto pode ser percebido mais uma vez durante a entrevista de Carmen Castillo com Margarida Marchi. Durante a política de retorno do MIR, ela decide voltar ao Chile em 1978 para lutar contra a ditadura ao lado do marido, uma das principais lideranças do movimento na época. O que ela resume não como um gesto de coragem, mas como um compromisso com um projeto, com um sonho de uma geração. Há muita convicção nas palavras desta personagem, mas que são quebradas com uma pergunta que Carmen dispara e muda o seu semblante: “Mas como podemos ter tido filhos?” Durante um bom tempo a câmera em *close* registra o silêncio da ex-militante diante da cineasta. O enquadramento em contraplano com um espelho registra a reação de ambas. Carmen quebra o silêncio: “Você teve que deixar Maca [a filha da ex-militante]”. A personagem sai a caça de palavras:

Quer dizer, como é possível que tenhamos tido filhos, se [...]. Na verdade, o que fizemos foi optar pela vida. Ter filhos é isso. É projetar-se, é [...], é viver. Ter um sentido de vida. Bem, minha experiência nisso [...], no caso de Macarena, é super dolorosa. Custou-me bastante assumir, até hoje. É algo que não foi [...], não foi uma ação [...]. Como posso explicar? Que foi enfrentada num momento e justificada num momento. Mas foi uma decisão que sempre teve um custo. Qual? [continua a cineasta indagando a personagem] Deixar [...] Não estar com Macarena. Eu queria construir um mundo melhor para meus filhos. Era isso que eu queria. E acho, hoje, absolutamente legítimo que abandonássemos os filhos para construir um mundo melhor. [...] Creio que, independentemente e todos os custos e da carga que pode ter significado para minha filha mais velha, Macarena, ela entende isso (CALLE SANTA FÉ, 2007).

Na sequência seguinte, Carmen Castillo busca compreender como este sentimento de abandono foi elaborado pelos filhos das miristas durante estes anos. O filme segue com o depoimento de Macarena que, na ocasião das filmagens de *Calle Santa Fé*, preparava a finalização de seu documentário sobre o projeto Hogares, criado para dar proteção aos filhos dos miristas na época em que seus pais tiveram que retornar clandestinamente ao Chile. Macarena diz compreender os pais, mas assume o quanto foi dolorosa esta experiência. Durante o seu depoimento, acompanhamos na ilha de edição algumas tomadas do filme que estava preparando. Um relato de uma ex-militante e mãe chama a atenção de Carmen pela sua força emocional, logo ela se apropria deste material para o seu documentário. A personagem se revela para a câmera da jovem

realizadora e denuncia o isolamento a que as mulheres do MIR foram sujeitadas quando tiveram que decidir pelo abandono de seus filhos, já que a maternidade era um problema feminino e não devia ser discutido pelo partido, não havia espaço para as questões particulares. Claro que se tratava de um posicionamento patriarcal masculino daqueles que lideravam o retorno do movimento de esquerda na luta contra a ditadura. O que coube às mulheres militantes foi o silêncio e a dor.

Quando fizemos o processo de retorno [...] quando nós, mulheres, tomamos a decisão [...], acho que, mais uma vez, o partido ficou ausente disso no sentido de que não tivemos espaço nem para conversar, nem para socializar. Aliás, também não tivemos o espaço coletivo de chorar. Naturalmente que choramos. Muito. Choramos e choramos individualmente, apesar de que éramos militantes do partido. Eu me lembrava, quando via que você estava prestes a chorar [...] quando começou a chorar [a personagem dirige-se para a jovem documentarista] eu lembrava o rosto de minha filha. Minha filha, em 90 [1990], dizia: ‘Mamãe, droga, você me deixou por essa guerra’. Assim. Ela me cobrava. E cobrou em 90, de repente. E eu dizia: ‘Não, não a deixei por isso. Tínhamos outros sonhos’. Verdade. E apesar de não ter dado certo o projeto que você queria [...] não me arrependo, absolutamente, da decisão que tomei. Sim, assumo a responsabilidade por aquilo que você dizia [...] que vocês não foram consultados. Foi decisão nossa, dos adultos. E, de algum modo, essa é uma dívida que temos com toda essa geração que, hoje, são os adultos [durante este depoimento, a câmera vai entrecortando *closes* de outras ex-militantes e mães que acompanham emocionadas o relato] (CALLE SANTA FÉ, 2007).

Em seguida, o documentário continua dando vozes aos filhos dos miristas. A cena posterior é uma referência bucólica a uma infância perdida no Chile. Em um plano geral, vemos um senhor conduzindo um carrinho com cata ventos e balões, enquanto roda uma manivela que faz sair uma música de uma caixinha. A câmera o acompanha em um *travelling* até que ele passe por Carmen e sua outra entrevistada, uma jovem mulher que confessa nunca ter compreendido a atitude dos pais, que nunca conseguiu perdoar o abandono. “Agora, entendo, realmente, sua atitude [de sua mãe] e o que quis fazer. Mas, inconscientemente, em mim, não consigo superar. Não consigo superar. É algo que ainda me faz chorar, é algo que ainda [...] quando discuto com ela, o primeiro dado [...], o primeiro ponto que lanço contra ela é esse.” Aqui, o sentimento da filha é de ter sido colocada em segundo plano da história em relação ao Chile. Um depoimento que marca a diferença das duas gerações, uma mergulhada no nacionalismo da sua época, e a outra no individualismo que caracteriza a sociedade globalizada do neoliberalismo econômico e tecnocrata. Ela diz não culpar os pais, que eles acreditavam na revolução, mas não imaginavam que os filhos definitivamente carregariam para o resto de suas vidas a sensação de abandono.

Neste instante, o documentário de Castillo traz à tona o desafio de sua geração em transpor as barreiras da retraumatização em uma sociedade que resolveu institucionalizar o esquecimento. Sendo assim, se não há uma elaboração nem representação desta violência sofrida, surge, então, um terreno fértil para o enraizamento dos traumas que, segundo Cecília Rodrigues e Adriana Espinoza, nos leva “a conceber o período de pós-ditadura [no Chile] como parte integrante do processo de traumatização global e de transgeracionalidade do dano” (2006, p. 165). Em muitos casos,

a falta de informação sobre os desaparecidos ou mortos causa um vazio na memória que dificulta ainda mais a elaboração dos processos traumáticos pelas novas gerações que são constantemente “confrontadas com uma série de mandatos, expectativas e legados que incidem diretamente na construção e realização ou não de seus projetos de vida” (RODRIGUES; ESPINOZA, 2006, p.166). Assim, em *Calle Santa Fé* se assume a culpa do abandono como uma forma de reelaborar este trauma, de colocar em questão de forma corajosa os erros de uma geração.

Em sua “atividade de luto”, o documentário segue mostrando as manifestações populares que sucederam no Chile nos anos de 1983 e 1986, na tentativa de compreender que ainda havia uma cultura mirista viva na sociedade chilena daquela época. No entanto, a cineasta não deixa de questionar em conversas com alguns ex-militantes os erros na militarização da política do MIR, o que ocasionou a morte de muitos companheiros.

Já caminhando para o seu desfecho, o documentário trata de um desejo particular da cineasta de recuperar a casa na rua Santa Fé com o intuito de transformá-la em “um lugar de encontro para todos aqueles que não se resignam”. Uma maneira de materializar, de dar vida à memória dos vencidos, lembrando que os “lugares de memória” só existem porque para um determinado grupo social há a necessidade de rememorar, de travar uma luta contínua contra o esquecimento. Para tal empenho, Carmen procura uma jovem liderança da esquerda chilena para conversar sobre o assunto, um encontro em que descobre que os laços se romperam entre as gerações. Apesar de longo, o diálogo é uma lição de como cada grupo ou geração prefere articular o passado. Inconformada, Carmen acompanha a visão do jovem:

De repente, essa ideia de contar com um espaço é importante. Sem dúvida. Mas a questão é: um espaço para quê? É igual a um cartaz, uma foto. Para quê? Onde se localiza? Como se usa? De repente, para os mais jovens, a ideia de [...], de ter uma casa, claro [...], não nos estimula muito, não nos entusiasma muito. Mas por quê? [questiona a cineasta, a que ele continua argumentando] Fundamentalmente, porque consideramos que a homenagem que se deve fazer a Miguel e companheiros se faz na prática, procurando fazer o que eles faziam. O que fariam os companheiros no contexto que nós vivemos? [...] [Carmen retruca] Poderia ser uma maneira de dizer: 'Aqui estamos' [ao que o jovem persiste, mas agora de forma mais direta] Ainda mais claro. Há muitos companheiros que, com a boa intenção de homenagear os que já não estão conosco, querem manter viva sua memória, rendendo-lhes homenagens periodicamente. Realçando marcos importantes, quando procuram entusiasmar uma quantidade de pessoas. Estamos um pouco cansados disso. [...] [Carmen tenta um último argumento] Não se trata de estar "memorializando", fazendo [...], transformando a memória em uma espécie de coisa estática, como diz. Nostálgica. Mas essa casa parecia ser o lugar onde Miguel viveu um ano de clandestinidade e onde combateu. [mas convicto de seus pensamentos, o jovem encerra a conversa] Acho que, de alguma forma, isso pesa. As histórias pessoais também estão presentes na história coletiva e isso influi. Mas às vezes é preciso despojar-se das histórias pessoais para poder contribuir com a causa coletiva [derrotada, Carmen se silencia diante dos argumentos do jovem].

“Mas às vezes é preciso despojar-se das histórias pessoais para poder contribuir com a causa coletiva”. Tudo que *Calle Santa Fé* não se propõe a ser. Carmen Castillo não abdica de suas histórias pessoais, pelo contrário, mergulha-se nelas em uma performance que enfatiza as características subjetivas da experiência e da memória, afastando-se de um relato objetivo, dirige-se aos espectadores de forma emocional, representando “uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p. 171), comum a estas narrativas em primeira pessoa.

Carmen não consegue recuperar a casa, mas ainda sente a necessidade de marcar aquele lugar de alguma maneira. Ao final do filme, vemos um plano sequência do interior de um cômodo de uma residência vazia, um feixe de luz do sol marca um canto do ambiente que vai sendo descrito pela câmera que o percorre. Na cena seguinte, acompanhamos Carmen e os ex-militantes cimentando na calçada da casa localizada na rua Santa Fé alguns azulejos que trazem dizeres em homenagem a Miguel Enriquez. De certo modo, o compromisso de Carmen Castillo com a memória de seu marido se encerra diante daquele lugar, assim como o documentário. Diante daquele “lugar de memória”, os ex-militantes rendem homenagem em forma de um poema. Enquanto ouvimos os seus versos, a câmera de *Calle Santa Fé* nos oferece um *close* de Carmen que parece contemplar o poema em um silêncio interior. É a deixa para a conhecermos, para que ela se apresente pela primeira vez ao espectador, o que faz a partir de um material de arquivo de uma entrevista que concedeu em Cambridge, um mês depois da morte de Miguel. Nas palavras da jovem Carmen: “Sou Carmen Castillo. Tenho 29 anos e sou professora de história da América Latina. Vivi no Chile, depois do golpe a vida de muitos

militantes da resistência chilena, junto com Miguel Enríquez, secretário geral do MIR [...], meu companheiro e o chefe mais importante da resistência chilena até morrer. Vivemos juntos e caímos juntos [...].”

Na última cena, Carmen caminha acompanhada da filha em uma passeata pelas ruas de Santiago. A cena é uma fusão de imagens da cineasta na manifestação com imagens de Santiago. Suas últimas palavras traduzem, em certa medida, o espírito de *Calle Santa Fé*: “Esse sábado, 5 de outubro de 1974, está sempre no presente, com ele vivo, acho, atuante. Sei que, enquanto tivermos vida, nossos mortos não estarão mortos. Estes fragmentos reunidos da memória abriram-me uma porta. Faz calor lá fora e todos inventam juntos o encantamento do mundo”. O filme encerra com imagens de jovens festejando nas ruas.

Calle Santa Fé é destes documentários que se apresentam como materializações de uma vontade de memória, realizados em um sentido de vigilância do presente, como uma atividade afetiva empenhada “em bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (NORA, 1993, p. 22). Se levamos em consideração os ensinamentos de Walter Benjamin de que todo ato de rememoração assume uma conotação revolucionária que, por sua vez, só encontra correlato em uma arte comprometida a executar um potencial de experiência, de crítica e de revelação (no sentido de salvação de significados ocultos), *Calle Santa Fé* é um belo exemplo de como o documentário incorpora este espírito revolucionário ao permitir ao outro rememorar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências. Em outras palavras, constituindo-se como um lugar afetivo da memória.

REFERÊNCIAS

BEDREGAL, Ximena. *La dictadura, gran maquina del olvido, convirtio a Chile en pais de la amnesia general*. Disponível em: <www.jornada.unam.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm>. Acesso em: 10 dez. 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARD, Sheila Curran. *Documentário: técnica para uma produção de alto impacto*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BIRRI, Fernando. *El manifiesto de Santa Fé*. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) *Cine documental em América Latina*. Madrid, Espanha: Ediciones Cátedra, 2003. p. 456-457.

CHILE DECIDE revelar testemunhos de vítimas da ditadura. Disponível em: <<http://anistia.multiply.com/reviews/item/445>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

CONTARDO, Oscar. *Entrevista a Carmen Castillo*. Disponível em: <<http://www.filmnacional.cl/?p=137>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

FELIU, Verónica. *¿Es el Chile de la post-dictadura feminista?* *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 3, p. 701-715. set./dez., 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/13017/12123>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

GÁLVEZ, Valeria Valenzuela. *Estratégias de resistência no documentário latino-americano atual*. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/ValenzuelaValeria.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

MÁRQUEZ, Luz Mónica Villarroel. *O país dos cineastas: cinema e identidade chilena na década de 1990-2000*. Dissertação

(Mestrado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2003.

MOLFETTA, Andrea. Documentário performático e filosofia hermenêutica no Cone Sul. In: MONZANI, Josette & BERNADETTE, Lyra (Orgs.). *Olhar: cinema*. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores; CECH - UFSCAR, 2006. p. 196-205.

NICHOLS, Bill. *Introdução do documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

_____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-29, dez., 1993.

NÚÑEZ, Fábian. Um olhar sobre o cinema chileno. *Revista Comunicação e Política*, Cebela, ECA/USP, São Paulo, v. 24, n. 01, p. 197-210. jan./abr., 2006. Disponível em: <<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/4SCI1Fabian.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

RODRÍGUEZ, Cecilia; ESPINOZA, Adriana. A Memória enquistada: uma aproximação ao trauma transgeracional. *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*, v. 9, n. 15, p. 159-180. jan./jun., 2006. Disponível em: <http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed15/15_8_a_memoria_enquistada.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2011.

FILMOGRAFIA

Calle Santa Fé (Chile/França/Bélgica, 2007), de Carmen Castillo.



O DIABO VESTE PRADA

SINOPSE

O mercado da moda movimentava milhões de dólares todos os anos e empregava milhares de pessoas. Empenhadas em satisfazer os anseios desses consumidores, esses profissionais buscavam a cada coleção inovar e cativar o público. No topo desta cadeia estão as revistas de moda que ditam as tendências do próximo inverno, por exemplo. O diabo veste Prada fala sobre este mundo, repleto de glamour e sedução. O filme conta a história de Andréia, a mais nova assistente da perfeccionista e exigente Miranda, editora chefe da revista Runaway Magazine. Andrea resistiu às pressões de sua superiora, pois trabalhar com Miranda é sinônimo de oportunidades futuras.

As mulheres de saia: a condição feminina em “*O Diabo Veste Prada*”

Daniela Aline Hinerasky¹

O cinema e a moda são formas de linguagem e de expressão e dois fenômenos ligados ao desenvolvimento da sociedade, capazes de (re)produzir significação cultural. A moda, de um lado, é um sistema de comunicação que traduz os comportamentos, valores, atitudes, hábitos via estilos. O cinema, por outro lado, entendido como produto da indústria, como arte, como prática social, ultrapassa a simples representação de pontos de vista, condicionados ou projetado em razão de gênero ou sexo. Turner (1997) destaca que estas construções dependem de um conjunto de outros elementos localizados num tempo e num espaço determinados, ou seja, segundo o contexto que pode interferir no resultado.

O figurino, nesta via, é um elemento que compõe e completa os personagens dando-lhes vida e dotando os filmes de sentido e, cada vez mais, garante relevância em uma sociedade marcada fortemente pelo consumo, pelas imagens, pelas aparências (BAUMAN, 2008). A partir de um movimento que inclui uma série de filmes recentes e também séries e novelas que trataram a moda e o consumo como assunto principal ou secundário, o presente

¹ Doutoranda em Comunicação Social pela PUCRS, com estágio no Centro de Estudos do Atual e do Quotidiano (CEAQ) da Universidade René Descartes, Sorbonne, Paris V. Mestre em Comunicação e Práticas Culturais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria - UFRGS. Professora do curso de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Franciscano - UNIFRA. E-mail: dhimerasky@hotmail.com

texto procura trazer à tona uma reflexão sobre a condição da mulher nas representações hollywoodianas, especialmente na comédia “*O Diabo Veste Prada*”, que tem a moda como pano de fundo. A proposta foi estudar, através do perfil dos personagens (e seus diálogos), com ênfase naquelas do sexo feminino, se a representação das protagonistas condiz (ou não) com o imaginário sobre o feminino.

Muitos filmes já foram feitos abordando o universo da moda ou das modelos. Alguns têm *status* de clássicos do cinema, como “*Blow Up - Depois Daquele Beijo*”, de Michelangelo Antonioni, e “*Quem É Você, Polly Magoo*”, de William Klein. Ambos de 1966, de forma pioneira, contemplaram discussões acerca do voyeurismo, da exploração midiática e espetacular da mulher. Quarenta anos depois, em 2006, a moda voltou para cinema, com “*Zuzu Angel*”, de Sérgio Rezende, que trouxe questões sociopolíticas brasileiras; em “*Maria Antonieta*”, de Sofia Coppola, e em “*O Diabo Veste Prada*”² (DVP), dirigido por David Frankel. Todos eles explicitam como a moda pode ser um recurso das mulheres para se imporem nos ambientes. Além desses, outros filmes, como “*Sex And The City - O filme*” (2008; 2010); “*Delírios de Consumo de Becky Bloom*” e “*Coco Chanel*” (ambos de 2009) são outros que tem a temática moda como um dos eixos.

² Recebeu 2 indicações ao Oscar, nas categorias de Melhor Atriz (Meryl Streep) e Melhor Figurino. “*O Diabo Veste Prada*” recebeu várias premiações e indicações: Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Atriz - Comédia/Musical (Meryl Streep), além de ser indicado nas categorias de Melhor Filme - Comédia/Musical e Melhor Atriz Coadjuvante (Emily Blunt); - Recebeu 5 indicações ao BAFTA, nas categorias de Melhor Atriz (Meryl Streep), Melhor Atriz Coadjuvante (Emily Blunt), Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Figurino e Melhor Maquiagem. - Recebeu 3 indicações ao MTV Movie Awards, nas categorias de Melhor Revelação (Emily Blunt), Melhor Vilão (Meryl Streep) e Melhor Comediante (Emily Blunt).

A escolha de “*O Diabo Veste Prada*” deve-se ao fato de permitir discutir sobre o papel da mulher na sociedade e suas idiossincrasias através dos personagens, relações e do ambiente profissional da moda que apresenta. De que mulheres o filme está falando? A mulher independente, contemporânea, pós-moderna, atemporal? “*O Diabo Veste Prada*” contempla a heterogeneidade da mulher de hoje? Assim, a proposta é abordar os pontos de vista no cinema, inserindo a temática do imaginário e do gênero. Isto porque as protagonistas tendem a deixar transparecer traços enquanto estereótipos.

O filme é a história de uma jovem jornalista, Andy Sachs (Anne Hathaway), que sonha em trabalhar em revistas intelectualizadas, porém conseguiu um emprego na poderosa revista de moda “*Runaway Magazine*”, a mais importante de Nova York, que é dirigida pela tirânica e rude Miranda Priestly (Meryl Streep). Mulher forte e determinada, coloca os funcionários para servi-la como escravos. Andy se dedica e sofre, como todas as outras, mas cai na armadilha do glamour. DVP foi inspirado no *best-seller* homônimo de Lauren Weisberger³, de teor autobiográfico, pois a própria autora trabalhou na “*Vogue*” americana como uma das secretárias da editora Anna Wintour na vida real, que teria inspirado o personagem de Miranda.

Na verdade, o âmbito da moda é repleto de estigmas (glamour, futilidade, padrões de beleza) e um dos poucos cenários onde os jornalistas estão no topo da pirâmide de poder. Dentro

³ A ex-assistente publicou o livro em estilo ficcional, chamado *O Diabo Veste Prada* - que se tornou *best-seller* -, sobre a história de uma autoritária, rude e temida editora de moda de uma revista influente e seu relacionamento com suas secretárias, produtoras, assistentes e demais personagens do mundo da moda. O livro vendeu milhões de exemplares e esteve por diversas semanas encabeçando a lista dos mais vendidos do jornal *The New York Times*.

dessa organização, “construiu-se uma espécie de mito moderno: as intocáveis editoras de moda” (BONA et al., 2008, p. 10), cujo trabalho interfere na definição das tendências das coleções seguintes, ao publicar suas “escolhas” do que desfilou nas coleções dos estilistas. São elas que ajudam a criar, emplacar (ou não) no mercado determinadas coleções, em função da visibilidade que lhes dão. Seu papel se impõe de forma mais clara em algumas regiões do mundo, como em revistas de circulação mundial norte-americanas e europeias.

Nesta pesquisa, partimos da teoria feminista que critica a postura patriarcal no cinema, a repetição de esquemas estáticos, como a heteronormatividade (isto é, a supremacia masculina) e os estereótipos da mulher presentes nas representações narrativas cinematográficas (em particular em Hollywood), além de questionar um sistema estruturado a partir dos papéis femininos e masculinos. As pesquisas feministas advêm de explicações psicanalíticas na determinação da relação público-imagem, segundo as quais o espectador é absorvido pela tela na sala de cinema, onde vivencia a (fascinante) condição de “voyeur” - privilégio exclusivamente masculino.

Ainda que seu olhar seja conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmara, ao experimentar a ilusão de estar olhando sem ser visto, o espectador desfruta de uma prazerosa sensação de poder. Assim, segundo Christian Metz (1980), além de se estabelecer uma relação entre espectador e imagem (em particular do corpo feminino), são exploradas as condições para articular um certo erotismo nessa relação. Foi o trabalho fundador de Laura Mulvey, de 1975, uma dos mais influentes no campo, quem estabeleceu os axiomas desta teoria. Como Metz, Mulvey afirma que a fascinação do filme é “reforçada por padrões

preexistentes de fascinação já em funcionamento dentro do indivíduo e das formações sociais que o moldaram” (1975, p. 9). A autora se apropria da psicanálise e da visão de Freud⁴ sobre o olhar, e defende que o cinema está essencialmente envolvido na gratificação do desejo de olhar - a “escopofilia”.

A partir desta noção, argumentou sobre as diferenças nas representações entre “eles” e “elas” (com desvantagem para mulheres), revelando que o cinema tradicional americano já focalizava, desde aquela época, a comercialização do corpo feminino, a exploração do corpo como espetáculo de cinema e o erotismo seguindo a lógica de uma “cultura visual ocidental”.

Os pressupostos da autora implicam refletir sobre o cinema e a identificação⁵ com o público, já que na teoria freudiana o cinema constrói o público como “voyeur”, como já destacamos, oferecendo o prazer de usar outra pessoa como objeto de estimulação por meio da visão -, e também como narcisista - identificando-se como objeto visto. A evolução do espetáculo do

⁴ Segundo Metz (1980), Freud sustentava que o desejo está localizado na brecha existente entre o real e o imaginário (o que vemos e o que poderíamos imaginar por nós mesmos), então o cinema ocupa este espaço. Nesse processo, a teoria psicanalítica preocupa-se com a contemplação do público, o “olhar” do espectador, dando ênfase no poder do olhar individual, que faz parte da auto-definição do indivíduo e da relação com seu ambiente. A teoria freudiana descreve a posição dos espectador com sendo a do voyeur (agentes que entendem o filme e como observadores que podem ver mas não podem ser vistos), “que faz um objeto daquilo que é captado inadvertidamente pelo poder da sua contemplação. [...] os atores exibem-se para o espectador, revelando-se conscientemente” (TURNER, 1997, p. 114), numa complexa relação.

⁵ O cinema narrativo explora o aspecto narcisista do prazer de olhar que está ligado à identificação com os personagens do filme e ao reconhecimento do semelhante na tela. Há uma tensão entre o desejo que o corpo feminino incita nos personagens e o desejo que este mesmo corpo desperta no espectador. Mas por identificar-se com o protagonista do filme, o espectador compartilha com ele do prazer visual de olhar e possuir a mulher cuja imagem é refletida na tela.

corpo feminino em filmes para o público masculino *voyeurista*, pode, daí, ser entendida.

Por outro lado, imaginemos que um homem não se identifique com a mulher que ele observa. Da mesma forma, uma mulher espectadora não se identificará com seu objeto da observação *voyeurística*. Mulvey (1975) elucida que o filme narrativo resolve essa contradição ao representar a mulher como objeto de desejo, por um lado, e como objeto passivo da ação do filme, por outro. Nesse processo, o público identifica-se, *voyeuristicamente*, com o desejo do herói masculino pela mulher e, narcisisticamente, com a solução ativa que ele impõe à narrativa e à imagem.

Como consequência, as mulheres raramente são essenciais às tramas dos filmes (como o são para o filme na qualidade de espetáculo), ou representadas como capazes de resolver sozinhas dilemas narrativos. Não há espaço para a personagem feminina conduzir ativamente a narrativa do filme e assim competir pela identificação narcicística do público (TURNER, 1997, p. 117).

Estas representações, que colocam as mulheres em condição de subordinação, em posição desfavorável no contexto cinematográfico, traduzem aspectos socioculturais e estão atreladas ao sistema econômico-industrial de produção, distribuição e exibição de Hollywood, que acabou por dominar as formas de produção no setor.

Considerando o argumento da “masculinização” do espectador independente do sexo de quem assiste ao filme, este não dá conta de explicar o *voyeurismo* de homossexuais, tampouco das espectadoras mulheres, como chama a atenção Contreras (2008). Ainda assim, é fundamental para refletir sobre o poder e as

relações de dominação no cinema vigentes numa sociedade que se diz hipermoderna (LIPOVETSKY, 2004). Embora concordemos com a visão de Mulvey de que o cinema hollywoodiano é construído para “contemplação masculina” e que isso se dá no nível da tradição, da “masculinização” dos valores e referenciais ainda em voga, a importância do gênero localiza-se também no estatuto do espectador, decorrente da teoria psicanalítica do cinema desde o começo. Isso porque “não existe representação de gênero neutro e [também] o reconhecimento da diferença sexual é a base da teoria psicanalítica” (CONTRERAS, 2009, p. 41).

Quer dizer, a sexualidade (masculinidade e a feminilidade) nunca é dada ou fixada e não pode ser assumida de forma automática, pois são constituídas em processos simbólicos e discursivos, o imaginário. Além disso, devemos levar em conta que neste processo as relações de poder exercidas entre os sexos (diferentes ou não) nas práticas sociais, também são relevantes e, ligadas contexto sócio-histórico.

Os personagens estereotipados da mulher no cinema mostram, quase sempre, a dobradinha imagens positivas X imagens negativas: mocinha/*femme fatale*; boa esposa/prostitua; dona-de-casa/profissional de sucesso; e, também, uma relação de subordinação e passividade perante os homens (Ativo/masculino; passivo/feminino). Quase quarenta anos depois, as categorias da autora estão atuais para compreender a questão. Primeiro, porque a construção do imaginário do mundo ocidental, no que diz respeito à condição do feminino, tem muito em conta o chamado “cinema clássico hollywoodiano”. Em segundo lugar, porque embora a audiência tenha se fragmentado com o surgimento de novas mídias, a frequência das imagens que mostram a mulher continuam destacando relações tradicionais, de servilidade da mulher diante

do homem, e que, apesar da independência profissional, no plano sexual age com subserviência para realizar os desejos dele.

Isso significa dizer que há um imaginário construído nos e pelos filmes e que voltam para o social, mas também há um imaginário social que volta para o filme, e converte-se em pano de fundo. Sobre isto, Castoriadis (apud LEGROS et al., 2008) afirma que história é construída por sentidos imaginários⁶ e não ordenada pela racionalidade. “É como encontrar o sentido nos filmes”. Neste ponto, falar em significações imaginárias sociais significa dizer que elas “são presentificadas e figuradas na e pela efetividade dos indivíduos, dos atos e dos objetos que elas informam” (CASTORIADIS apud LEGROS et al., 2007, p. 96).

Por outro lado, nos anos 1960, com mais ênfase na segunda metade, a revolução sexual acompanhou a liberalização da mulher e o feminismo retirou dela uma função meramente reprodutiva, atribuindo-lhe espaço (e força) no trabalho, na educação e, com isso, modificando as dinâmicas familiares e socioculturais.

Os fatos supunham um desafio maior aos esquemas de domínio patriarcal e que implicaram resistências visíveis e invisíveis. O movimento sobre a reivindicação do feminino se radicalizou, em alguns casos, dando passo ao feminismo militante entre fins dos anos

⁶ Neste trabalho, considera-se a concepção de imaginário de Cornelius Castoriadis (apud LEGROS et al., 2007, p. 95), segundo o qual o imaginário, no seu processo individual e coletivo, está ligado aos simbolismos fabricados pela sociedade, os quais são ligados, simultaneamente, “à natureza e à história, e faz[em] parte, enfim, do racional”. Quer dizer, as instituições têm suas lógicas vinculadas ao simbolismo e, neste processo, o simbolismo sustenta a imagem do ambiente exterior tanto quanto a visão/visões já formatada(s) das práticas sociais. Essas visões e imagens utilizam os segmentos e os modelos racionais do dado, porém os organizam em função das significações, que remetem ao imaginário (e não ao racional ou irracional), segundo o autor.

sessenta e começo dos setenta, intervindo também na releitura da produção cultural e na análise fílmica. Nos anos oitenta, os estudos feministas do cinema começam a se focar na figura da espectadora frente aos dois modelos de análise: a espectadora como uma figura constituída, determinada pelo texto fílmico; e o modelo que posiciona a espectadora além do determinismo textual, como uma mulher real pertencente à “audiência” que, quando assiste a um filme, está marcada por uma identidade histórica e social particular (CONTRERAS, 2009, p. 43).

É válido afirmar que nos anos 1980⁷ algumas feministas postulavam que o cinema devia se deslocar para além da diferença sexual e investigar as diferenças entre as mulheres. Os anos 1990 (ou meados de) marcam um ponto estratégico e de autocrítica definitivo na teoria feminista. A identificação entre espectador e cinema passa a ser percebida de forma ampla, como um leque múltiplo e instável de posições. Uma preocupação exclusiva com a diferença sexual cede lugar a uma crescente ramificação das diversidades entre as mulheres. E as mulheres (e suas identidades, assim como a identidade sexual em particular), cada vez mais autênticas e polivalentes, deixam revelar suas características (diversas) que resultam na visão da mulher contemporânea.

⁷ Segundo McRobbie (2006), com o passar das décadas, o feminismo foi se “desconstruindo”, acompanhando o sucesso feminino com o apoio que este passou a ter das instituições. Neste processo, a mídia é chave para definir os códigos de conduta sexual e para a ampla disseminação de valores feministas na cultura popular, em particular em revistas (centrais na formação do movimento das mulheres), como violência doméstica, igualdade de salários, assédio sexual passaram a alcançar uma audiência maior (2006, p. 61). Os direitos adquiridos pelas mulheres no Ocidente, de todas as idades, como audiências, consumidoras ativas da mídia e dos produtos que esta promove e que, com a educação, ganharam poder e identidade de consumo sendo legitimadas como um público-alvo.

As conquistas das mulheres na sociedade, inclusive em diversas representações midiáticas. A posição da mulher na sociedade se modificou com o passar dos séculos e, muito mais nos últimos anos e isto foi acompanhado pelos meios de comunicação, num movimento de modificação mútua. Ou seja, o imaginário da mulher se constitui e é (re)constituído pelas imagens exibidas na mídia. Segundo Lipovetsky (2000), até sua definitiva inserção no mercado de trabalho, a mulher era determinada pela ordem social burguesa e machista. Passadas três décadas, a “terceira mulher” aponta para uma realidade tão distante dos modelos de passividade compulsória frente ao universo masculino quanto da propalada indiferenciação social e sexual - a convergência unissex viria a equalizar homens e mulheres na sociedade moderna. Trata-se de uma mulher “alfa” que concilia o “o governo de si mesma com a preservação de papéis e valores tradicionais (mãe, educadora dos filhos, organizadora do espaço doméstico, esposa, amante, sedutora), [...] inserida na lógica libertadora do individualismo contemporâneo” (LIPOVETSKY, 2000, p. 93).

Angela McRobbie (2006) tem argumentos que vão ao encontro de Lipovetsky (2000), ao defender que o pós-feminismo positivamente faz uso do feminismo e o evoca como imaginário estabelecido. Para a autora, nesta via, o pós-feminismo pode ser descrito como um paradoxo, um “duplo-enredamento” que é manifestado na cultura popular e política, o que implica a “coexistência de valores neoconservadores em relação a gênero, sexualidade e vida familiar [...], com processos de liberação em relação à escolha e à diversidade nas relações domésticas, sexuais e de parentesco” (2006, p. 60), como conseguimos constatar em *O Diabo Veste Prada*.

Nesse cenário, verificamos se e como o filme reconhece o espaço e o papel das mulheres na sociedade e de que forma faz isso. Ainda que o presente texto circundou questões feministas e psicanalíticas, não nos detivemos em uma psicoanálise, não apenas pela complexidade, mas pelo objetivo mais amplo de observar a condição feminina. Optamos pela análise textual, tomando o texto fílmico como unidade (plural) de discurso - a materialização de uma combinação de códigos da linguagem cinematográfica - efetivo e atualizado (AUMONT; MARIE, 1993, p. 100). Acreditamos na necessidade de apreensão não só das especificidades desta linguagem, mas de seu poder de sugestão, da surpresa, da revelação sugestiva, surpreendente.

A partir de eixos temáticos considerados recorrentes na narrativa: comportamento, profissão, figurino e relações amorosas selecionamos duas cenas do filme, em particular, embora sejam contemplados outros trechos significativos. A primeira cena corresponde ao momento em que a assistente começa a se vestir com as roupas de grife do acervo da revista (foto direita), quando decide ser valorizada por Miranda.



Foto 1

A segunda cena faz parte de trechos recorrentes na trama entre a assistente e a editora Miranda na sala dela, na qual estão explícitas as relações profissionais na postura, nos olhares, nos enquadramentos (Foto 2).



Foto 2

Tendo a discussão feminina como central, a análise fílmica baseou-se, portanto, nas seguintes categorias destacadas: a) **ATUAÇÃO PROFISSIONAL** e **COMPORTAMENTO** - para observar se e como são as representações das relações entre as protagonistas no mercado profissional, mas não só; b) **AMOR** - avaliar as representações femininas com relação aos relacionamentos amorosos c) **FIGURINO** - identificar traços do figurino que contribuem para reiterar e/ou demarcar questões de gênero.

A GRIFE DAS RELAÇÕES: O TRABALHO, O AMOR E A MULHER

A despeito do diretor David Frankel, *O Diabo Veste Prada* (DVP) é narrado desde uma perspectiva feminina. Além das

protagonistas serem mulheres, a maioria dos personagens são do sexo feminino. Entre os papéis masculinos, destacam-se Nigel, o designer/fotógrafo gay da revista *Runway*; Nate, namorado (doce e cheio de ideais) da protagonista Andy; o editor Charles Thompson, *free-lancer*, que durante o filme tenta seduzi-la; o estilista hetero subsumido ao bel-prazer das decisões da editora; Irv, o diretor do grupo de comunicação; e o marido de Miranda, que quase não aparece. Os homens são quase sempre coadjuvantes na trama e, nesta mesma direção, ao cumprir esse papel de contracenar com “elas”, servem para compor significações sociais renovadas (que fogem do convencional), como, por exemplo, entre os casais Andy e Nate e entre Miranda e o marido, como destacaremos mais adiante, pontuando as relações da vida contemporânea.

Andy, a assistente contratada do interior, que sonha em atuar como jornalista, escrevendo para algum veículo e se torna a secretária faz-tudo da editora representa um perfil de mulher honesto, ético, que não valoriza o consumo, nem se interessa por padrões de moda ou beleza. Ela não se veste com roupas de grife, tampouco segue tendências e (embora não pareça) está acima do peso - considerando os padrões da indústria da moda. Apesar disso, está diposta a aprender com a experiência na revista. Nesta via, passa a seguir as regras do novo universo, ao ser contratada como 2ª assistente, mesmo que este trabalho não traga retorno financeiro satisfatório, pois fica evidente que é um cargo pouco valorizado e de pouco retorno financeiro. A assistente aparece em quatro cenas (uma com o pai, em restaurante; e três com amigos e namorado num bar), confirmando e reclamando que se trata de um trabalho que mal dá para pagar o aluguel. De um lado, portanto, o (falso) *glamour* do ambiente e das roupas de grife emprestadas; de outro, a exploração e o salário baixo como em diversas repartições.

O perfil da outra protagonista, a editora Miranda, é o de uma profissional tão competente quanto rígida, arrogante e tirânica. Ela tem cerca de 50 anos, é uma mulher independente, tem duas filhas pequenas e está no terceiro casamento. Representa as mulheres da sociedade contemporânea que levam a dupla jornada. No trabalho, por sua vez, possui um cargo de chefia e, não fosse do setor da moda⁸, poderia ser de um homem. Isto não justifica, no entanto, seu perfil autoritário. Miranda é literalmente cruel com as colegas de trabalho e, em particular com as subalternas assistentes, como é o caso de Andy. A própria metáfora do título ao associá-la a um “Diabo”⁹, ou seja, à representação do mal vestida de roupas de grife, a *Prada*, uma das mais famosas do mundo, é o indício disso. Em primeiro lugar, vale perceber que (Diabo) se trata de uma expressão masculina e, sobretudo, corrobora as atitudes e posturas “perversas” no local de trabalho, além de contribuir para estigmatizar o cargo das editoras de moda como tal, a ser temido.

Diversas cenas mostram relações de poder e dominação no local de trabalho - especialmente a sala de Miranda e o *hall* onde ficam as mesas das assistentes, as quais são submetidas a relações constrangedoras, e de violência, mesmo que de forma indireta. A editora Miranda as trata como empregadas (buscar café e comida para ela, por exemplo), as obriga a realizar e resolver questões da

⁸ A área da moda, no entanto, não exige, editores do sexo masculino. No Brasil, a Folha de São Paulo, por exemplo, tem como editor, Alcino Leite Neto.

⁹ Diabo é o nome mais comum atribuído à entidade sobrenatural maligna da Tradição judaico-cristã, o Satanás. É a representação do mal, com sua suposta forma original de um anjo Querubim, um anjo de alto escalão da hierarquia angelical, que foi expulso dos Céus por nele se encontrar o princípio da corrupção universal. Com seu parecer ainda desconhecido, muitas são as tentativas de reproduzi-lo. O mais popular o levaria a ter uma cor vermelha, com feições humanas, mas com chifres, rabo pontiagudo e um tridente na mão, para remeter a um cetro. Alguns acreditam que este parecer foi criada, sobretudo, pela Igreja Católica.

vida pessoal dela, as humilha na frente de desconhecidos, solicita trabalhos que não dizem respeito à revista (como os trabalhos de Artes da escola das filhas, comprar objetos pessoal para sua casa). Este comportamento de exploração profissional e autoridade suprema podem ser percebidos ao longo de todo filme, no qual a editora se aproveita do seu “poder” para exercer relações de dominação.

Na cena escolhida (Foto 2), podemos observar a posição de Miranda, em pé, dando ordens à assistente. O figurino (terninho) de executiva, neste caso, reforça a imagem da profissional de cargo autoritário. Aliás, em diversos momentos, embora esteja sempre impecável com as roupas das grifes mais caras, a editora traveste-se de um executivo para parecer-se com eles. Vale destacar que várias outras cenas exploram essas relações profissionais, inclusive porque esta seria a trama central do filme, como podemos evidenciar nestes outros momentos: A) Durante a entrevista de seleção com Andy, Miranda fazia as questões, mas nem a encarava nos olhos, demonstrando superioridade e falta de consideração. Através do diálogo, estes pontos também ficam evidentes:

Miranda (M): O que você está fazendo aqui?

Andy(A): Eu acho que eu poderia fazer um bom trabalho como assistente...enviei currículos para vários lugares, então era tudo ou nada.

M [sem olhar para Andy]: Então você não lê a Runway?

A: Uh, não.

M: E antes de hoje você não tinha ouvido falar nada sobre mim.

A: Não.

M: E você não tem estilo ou sensos de moda...

A: Bem, eu acho que isso depende do que você está...[comenta os prêmios que ganhou na faculdade]

M: Não, não era uma pergunta. That's all.

A: OK, eu não sirvo pra isso. Eu não sou magra, eu não sou glamourosa. Eu não sei muito sobre moda. Mas eu sou inteligente. Aprendo rápido. E vou trabalhar duro.

B) A humilhação é outra atitude comum para a editora, seja por olhares ou diálogos, como no trecho de um sermão, ao ficar desapontada com a assistente por não ter conseguido um voo, durante uma tempestade, para chegar a tempo de assistir a apresentação das filhas na escola:

C)

Eu sempre escolho as mesmas garotas estilosas, claro, que parecem ter o perfil perfeito para essa revista. Mas daí vem você, com seu currículo impressionante e um grande discurso sobre ética de trabalho e pensei que você pudesse ser diferente das outras. Então pensei: “tudo bem, arrisque-se, contrate a garota esperta e gorda”. Eu tinha esperança. Mas [...] você me decepcionou mais do que qualquer outra, muito mais do que as outras bobas garotas. (Miranda)

D) Outra discussão contemporânea que o filme levanta são as relações profissionais cada vez mais individualistas, ou seja, em particular no mercado de trabalho, cada um quer salvar o seu lugar, num jogo de disputas entre funções e profissionais; e, também, as iniciativas frequentes de redução de custos nas

corporações. Em *DVP*, fica evidente a disputa entre a editora da edição francesa da revista, mais jovem e com salário e custos para o grupo de mídia mais baixos - que supostamente substituiria Miranda na edição americana.

No filme, Miranda utiliza de sua esperteza e poder, ameaçando Irv, o proprietário do grupo jornalístico, com a lista de pessoas, estilistas, modelos, editores e fotógrafos que foram criados e descobertos por ela - e prometeram segui-la - quando ela escolhesse deixar a *Runway*. Mais que isso, há uma cena que dá a entender que ela teria tido relações sexuais com o presidente. Nesta perspectiva, o ambiente competitivo e as relações de dominação verificadas no cenário, a meu ver, poderiam ocorrer em qualquer local de trabalho ou repartição e não apenas num universo da moda, mas acabam ganhando, ali, ambiente propício, já que o mundo da moda (estigmatizado, competitivo, glamourizado) potencializa estas questões, sendo um espaço onde as pessoas têm consciência do alcance do seu trabalho.

O filme consegue fazer discutir sobre aspectos de gênero e da identidade feminina já que essas personagens apresentam características heterogêneas, possivelmente, indicando a heterogeneidade e complexidade própria das mulheres contemporâneas. Isto porque elas se situam no conflito entre reconhecer a exploração e a necessidade de aceitá-la na aspiração de uma colocação melhor. Enquanto aceitam estas formas de violência e abusos na relação, impostas por Miranda, na expectativa do que isso pode trazer de retorno no futuro, as envolvidas - Andy e Emily (Emily Blunt), a assistente-sênior - têm consciência do que acontece. Andy, com frequência desabafa e reclama com Nate (o namorado) das situações constrangedoras pelas quais passa: “*Ela*

não fica feliz a menos que todos entrem em pânico ou se suicidem. Ela não parece feliz. Ela humilha, é cruel”.

Na discussão proposta neste estudo, enfatizamos que a virada do filme está na cena do jantar de Andy com o jornalista amigo, em Paris, quando ambos estão conversando sobre a postura de Miranda e a assistente tende a defendê-la, sendo questionada pelo colega. Sua resposta é a seguinte: *“Ok, ela se acha, mas se ela fosse homem, ninguém iria publica nada sobre ela, exceto que ela é boa no trabalho”* (grifo meu). Isto significa dizer que, seja no imaginário de Andrea (que representa jovens profissionais norte-americanas), seja no imaginário feminino institucionalizado ou no imaginário da sociedade que se diz contemporânea (ou hipermoderna), as atitudes e/ou posturas masculinas machistas são (ainda) socialmente aceitáveis. Em outras palavras, podemos auferir que o DVP, em um ambiente e época contemporâneos, faz-nos refletir sobre questões nem tão atuais e tradicionais da sociedade já que não apresenta avanços nas relações homem-mulher.

Nesta direção, John Fiske (apud TURNER, 1997), comentando as teorias de Mulvey, observa que, em uma sociedade patriarcal, a mulher também pode ser construída enquanto “sujeito masculino”, acomodando-se à ideologia dominante e sua sexualidade. Isto lhe possibilita adotar uma posição de sujeito produzida textualmente pelo filme de acordo com os preceitos do sistema patriarcal. Foi o caso da personagem Miranda. Também com relação à proposta de Mulvey, podemos afirmar que há uma semelhança entre a ideia de “poder” feminino e a representação da mulher como objeto de desejo em DVP. Apesar do perfil das personagens, da seriedade das protagonistas, há cenas e diálogos contraditórios, o que revela um certo tipo de olhar que codifica a sensualidade, o erotismo e o sexo como ideologia dominante entre as personagens.

Em particular, isso fica evidente tanto na cena, em Paris, em que o editor Christian Thompson chama a assistente Andy de “sexy” e isso a deixa (ruborizada) contente, e também quando ambos passam a noite juntos, após ela ficar bêbada. Ou seja, independente da idade, a mulher é objeto de apreciação e desejo. Tais imagens e diálogos ainda preservam um imaginário presente no consenso cultural tradicional. Nesse sentido, ainda poderíamos afirmar que o filme demonstra como o olhar no cinema narrativo hollywoodiano é determinado pelo inconsciente da sociedade patriarcal.

Por sua vez, é fundamental destacar que é bem provável que *O Diabo Veste Prada*, tendo o ambiente profissional da moda, de vanguarda, como pano de fundo, pelo próprio cenário urbano da metrópole nova-iorquina, apresenta e legitima os dois “lados” da sociedade tradicional norte-americana: jovens solteiras, independentes, que valorizam o corpo, a beleza, as roupas (LIPOVETSKY, 2000); e um jovem casal romântico (Andy e Nate) que valoriza relacionamentos estáveis, que tem ideais, sonha com uma vida melhor, e que supostamente não vive no mundo da moda.

No quesito relações amorosas, Miranda também representa uma personagem que prefere relacionamentos tradicionais; por sua vez, é uma mulher que põe a profissão a frente dos relacionamentos. Isso pode ser constatado pelo próprio perfil da personagem, por já estar no terceiro casamento e em algumas cenas como quando estão em Paris, na semana de moda, apesar de aparecer com aparência arrasada por ter chorado por ter terminado o terceiro casamento pelo telefone (em plena Fashion Week), sua única preocupação é abafar as fofocas quando voltar para Nova York. A frieza da editora Miranda é demonstrada no diálogo com a assistente:

Outro divórcio estampado na página 6. Eu posso até imaginar o que eles vão escrever sobre mim. 'A

dama perversa', obcecada pela carreira. A rainha do gelo enlouquece outro Mr Priestly. Rupert Murdoch deveria me pagar umas comissões por todas as páginas que eu vendo pra ele. De qualquer forma, eu realmente não me importo por tudo o que escrevem sobre mim. Mas minhas garotas... mas minhas... minhas garotas... isso é tão injusto para as garotas.

Isso é apenas outra decepção, outra humilhação, outro pai... esperança.

A questão é a questão é que nós precisamos achar outro lugar para Donatelli porque raramente ela está falando com alguém... (Miranda)

Nesse sentido, o filme estaria privilegiando representações de uma mulher forte, que prioriza o trabalho e as relações efêmeras, o que, de certa forma, atualiza as referências da mulher indefesa e dependente que sempre esteve em posição de subordinação aos homens, concebida pela ideologia dominante.

Quanto ao figurino, embora as grife se destaquem, o filme escancara a cotidianidade da moda e, assim, a forma como as roupas demarcam as diferentes identidades: pessoais, profissionais, socioeconômicas etc., pontuando uma mudança temporal significativa na obra, em dois momentos, a partir da cena selecionada (Foto 1). Quando a protagonista usa o 1º *look* Chanel ao decidir ser valorizada por Miranda, passa, então, a vestir-se com estilo, usando somente roupas e sapatos de grife (emprestadas do próprio acervo). A partir daí, percebe-se que a moda também está ligada à aspiração de poder e à conquista de respeito. Isto não significa que ela tenha mudado de personalidade, pois como ela mesma diz: “A mesma Andy, roupas melhores”.

Da mesma forma, fica claro como a moda pode ser um recurso “político” das mulheres para se imporem em um ambiente

antagônico a elas – neste caso, o ambiente profissional. Aqui, cita-se novamente o figurino da editora Miranda¹⁰ Priestly, com trajes mais sérios e austeros, cores sóbrias e cabelo curto, o que não significa que não usasse saia e vestidos e não fosse feminino.

Uma cena no central Park de um ensaio fotográfico com modelos vestidas de animais, cuja proposta era fotografar uma selva (urbana) para a revista, como uma tendência e/ou assunto atual conota que a imagem do feminino do filme associa as mulheres à força, à independência, à garra. Nas palavras do diálogo do próprio produtor e fotógrafo da equipe da revista, Nagel: “Sim, a mulher moderna libera o animal que tem dentro dela para poder sobreviver numa cidade grande”. Quer dizer, “terceira mulher” (LIPOVETSKY, 2000) pode ser tanto a doce Andy quanto a forte Miranda.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Edición Paidós: Barcelona, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pesaos em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BONA; Roberta et al. *A propagação da moda no cinema: Um olhar sobre as grifes em O Diabo Veste Prada*. INTERCOM 2008.

CONTRERAS, Carolina Andrea Díaz. *Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola: representações e identidade*

¹⁰ O personagem de Meryl Streep foi inspirado em Anna Wintour, mas não foi nela que a figurinista Patrícia Field pensou ao criar o figurino da personagem. Seu figurino foi inspirado no estilo de Audrey Hepburn, em *Bonequinha de Luxo*. Seu personagem teve mais de 40 looks diferentes durante o filme, segundo Bona (2008).

no cinema contemporâneo. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social - PUC/RS - Porto Alegre, 2009

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LIPOVETSKY, Guilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

Mc ROBBIE, Angela. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. In: CURRAN, James; MORLEY, David. **Media and Cultural Theory**. London/New York: Routleg, 2006. p. 59-69.

MALUF et al. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 256, maio-ago., 2005.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)** - Laura Mulvey Originally Published - Screen 16.3 Autumn 1975 p. 6-18. Disponível em: <<http://www.jahsonic.com/VPNC.htm>>.

NETO, Alcino Leite. “Diabo” abranda cinismo sobre moda. Folha de São Paulo, São Paulo, Ilustrada, 22/09/06. Disponível para assinantes em: <<http://www.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

WEBER, F. **Filmes que tiveram seus figurinos criados por grandes estilistas**. 2007. Disponível em: <<http://blog.fernandaweber.com/index.php?s=criou>>. Acesso em: 13 abr. 2008.



LEMON TREE

SINOPSE

Salma (Hiam Abbass), uma viúva Palestina, vê sua plantação ser ameaçada quando seu novo vizinho, o Ministro de Defesa de Israel (Doron Tavori), se muda para a casa ao lado. A Força de Segurança Israelense logo declara que os limoeiros de Salma colocam em risco a segurança do ministro e por isso precisam ser derrubados. Salma leva o caso à Suprema Corte de Israel para tentar salvar a plantação.

A compaixão veste *Chador*

Rondon de Castro¹

O filme *Lemon tree* (Israel, 2008) é um achado. Em primeiro lugar, por ser um filme israelense, origem pouco comum entre os filmes que nos acostumamos a assistir em nossos cinemas. E, em segundo, por abordar um tema que - a despeito de ter sido inspirado por fatos reais - dada a complexidade das questões políticas, econômicas e sociais do oriente médio, dificilmente poderia ser reproduzido com tanta força nas nossas plagas. E, mesmo assim, *Lemon tree* nos surpreende. Muito mais que em Israel, ou nos territórios palestinos ocupados militarmente. Por lá, a reação foi aquém das expectativas, com reações que denotam o desinteresse dos locais (tanto judeus como palestinos) em discutir e/ou refletir a própria situação. Afinal de contas é uma guerra que ocorre ali, sem qualquer compaixão ou piedade. E compaixão é o componente mais expressivo desse roteiro surpreendente, que possui como pano de fundo uma das regiões mais conflituosas da história humana.

A trama é simples: uma viúva (Salma), proprietária de uma plantação de limoeiros - herdada do pai - é surpreendida com a mudança do todo-poderoso Ministro da Defesa Israelense para uma casa vizinha. Na estrutura bélica do Estado teocrático de Israel, a política “dente por dente, olho por olho” é o sustentáculo de um regime baseado na defesa constante de inimigos existentes ao redor daquela terra reivindicada pelas três maiores religiões

¹ Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC - SP. Mestre em comunicação pela UMESP. E-mail: rondonhamartia@gmail.com

do mundo. Se antes os cristãos se batiam contra os islâmicos, enquanto os judeus observavam os acontecimentos, atualmente, são os cristãos que observam a luta fratricida e desigual entre os judeus e islâmicos. Os acontecimentos do século XX, afunilados na IIª Guerra Mundial e no Holocausto, deu aos judeus o cartão verde para o estabelecimento de um Estado hebraico no oriente médio. A política é a agessão disfarçada de autodefesa. Vigia-se, mata-se, em nome do *status quo* do Estado. A eliminação física é a tática e a violência a estratégia. Assim, o que pode significar uma mulher reduzida a papéis secundários pelos fundamentalistas de todas as religiões? Na verdade, nada, ou quase nada. A menos que a jornada do herói seja tratada tendo como protagonista o elemento social menos provável, que é a própria mulher. Num mundo mergulhado no dividir, na submissão de um povo pelo outro, as relações de gênero adquirem uma outra tonalidade: a tonalidade da rebeldia cotidiana, aquela que abre espaço para a construção de revoluções sociais. E essas revoluções de gênero, afora a questão global que os une, nem os patrícios palestinos querem.

Em dramaturgia, o conflito tem duas qualidades básicas: correspondência do conflito e motivação do conflito. São qualidades que nossa estória tem de possuir, pois é através delas que nos envolvemos, e envolvemos a plateia. Esse envolvimento é absolutamente emocional e se dá por:
Simpatia - ou por solidariedade.
Empatia - ou por identificação.
Antipatia - ou por reação (COMPARATO, p. 78).

A mulher deve se comportar como sempre se comportou na sociedade de seus ancestrais, para o bem do poder masculino. É nesse quadro que Salma surge como figura modelar, não só

referencial para as mulheres de seu povo, mas para aquelas do povo judeu. Ela influencia a mulher do Ministro da Defesa, outra que é hostilizada pela vida conturbada de um homem treinado para a guerra. Nenhuma das duas (Salma e a esposa do ministro) quer o papel de mulher de Atenas ou de Penélope: querem força para mudar sua vida. E sabem que apenas podem contar consigo. Olham ao redor e nada enxergam: nenhum suporte ou apoio, apenas os interesses refletidos na opressão masculina.

Seja como for, de um momento para outro, a vida da viúva se transforma: a região é encarada pelo serviço secreto israelense como área hostil e prevê que os limoeiros poderão servir de abrigo para “terroristas”, interessados em atentar contra a vida do político. A lógica militar não se prende a sensíveis complexidades: as árvores devem ser cortadas. Uma simples aritmética das razões de Estado. Um filme como muitos, quando um cidadão se confronta com as injustiças de forças maiores. Nos EUA, a pregação de Hollywood faria com que Salma passasse todas as dificuldades, mas se daria bem, estabelecendo o final feliz. Mas *Lemon Tree* não é uma lenda norte-americana, mas palestina, ou melhor, israelense, ou melhor, as duas nacionalidades...e acaba não encontrando nenhuma identificação em nenhum dos povos em confronto. Ou encontrando todas as identificações.

Um geógrafo italiano, Giuseppe Sacco, desenvolveu há um ano o tema da medievalização da cidade. Uma serei de minorias que recusam a integração constitui-se em clã e cada clã escolhe um bairro que se torna o próprio centro, frequentemente inacessível: estamos na ‘contrada’ medieval (Sacco ensina em Siena). Dentro do espírito de clã são restabelecidas, por outro lado, também as classes abastadas que, seguindo o mito da natureza,

retiram-se para fora da cidade, no bairro-jardim com supermercados autônomos, dando vida a outros tipos de microssociedade (ECO, p. 85).

Somente fora do oriente médio, onde o distanciamento permite o julgamento do certo e errado, a história desperta simpatias. As bilheterias locais do filme ficaram aquém do desejo de seus produtores. Não sem razão, o herói (heroína) é palestina em um mundo judeu, não permitindo a empatia daqueles que dominam o poder econômico para vivenciar o cinema como entretenimento. Somente a muito custo a violência é explicada como necessária em Israel, não havendo hipocrisia de procurar no passado de milhares de anos a explicação para o choque de agora. Qualquer criança israelense sabe que estão ali por que as armas o permitem, caso contrário, as próprias armas os tirarão daquele território. Como podem assistir *Lemon Tree* sem sentirem a ferida do remorso, o incômodo das razões de Estado, os hostilizar? Sair da sala de cinema e enxergarem nos palestinos a vítima, e não mais eles próprios, herdeiros das vítimas do holocausto promovido pelos nazistas...

Salma, a viúva, palestina, interpretada pela impressionante Hiam Abbass, se mostra na simplicidade de sua vida solitária, vigiada pelo retrato do marido pregado na parede e pelas tradições. A vida não é fácil para as mulheres de formação islâmica, principalmente em uma região de conflito como aquela. É uma bela mulher que se guarda no respeito do *chador*, diante dos olhares masculinos. Na arrogância dos vencedores israelenses, uma intimação em hebraico é entregue à Salma - que não a lê nem entende, mas sabe que a vizinhança famosa não lhe trará alegria. Procura ajuda entre os seus, palestinos, e em uma casa de chá - recinto sob predomínio masculino - pede ajuda ao ancião, sob os olhares insinuadores do

lugar lotado. Tudo é silêncio e somente a voz do ancião é ouvida, assim como a falta de opções para a mulher. Os israelenses querem a plantação, pagam uma irrisória soma e não aceitam um não: ela será, de qualquer forma, despejada e os limoeiros cortados. Nada resta a ela, nem da parte do movimento político palestino: “nós não aceitamos dinheiro deles”, lhe diz o ancião como um alerta, resumindo no caso de Salma toda a problemática da guerra entre palestinos e israelenses.



Salma (Hiam Abass), entre o passado e um futuro negado pela sociedade islâmica.

A terra é palestina e não pode ser comprada. Ela não pode aceitar os *shekeis* de Israel, em respeito à tradição, ao pai e ao marido. Dito isso, o ancião volta ao chá, cabisbaixo pela impotência política. Ao invés de ajudá-la, ainda limitou ainda mais a solução. Mais adiante, o mesmo ancião a adverte pela proximidade do jovem advogado, por quem ela mal disfarça uma paixão que se inicia. É necessário que Salma se dê ao respeito, pelo marido falecido e tradições, e ponha um fim a qualquer enlace amoroso. Sua chance com o amor foi enterrada com o

marido. Assim reza a sociedade e suas tradições. Nesse ponto, ainda que combata a opressão, a sociedade palestina reforça a discriminação contra a mulher.

O capitalismo não desviou a mulher do lar para a produção social com o intuito de a emancipar, mas sim com o de a explorar ainda mais ferozmente do que explora o homem. A mulher, espoliada pelo capital, suporta as misérias do trabalhador livre e carrega ainda por cima as cicatrizes do passado. Sua miséria econômica se agravou; em vez de ser alimentada pelo pai ou pelo marido, deve ganhar seus meios de existência, e sob o pretexto de que ela tem menos necessidades que o homem, o seu trabalho é menos remunerado [...] (LAFARGUE, 1980, p. 43).

O fato da mulher (Salma) ter um sério problema é algo que não pode ser tratado como algo relevante pelos revolucionários palestinos. De fato, aquilo que molesta a viúva tem a mesma origem das tragédias palestinas, daquele povo sem terra, mas trata-se de um caso isolado tanto para a causa palestina (adquirindo um caráter de pequenez) e de Israel, que adquire aspectos nacionais, supervalorizado já que questiona o sentido e razões do Estado de Israel.

A burocracia israelense é pior com os palestinos. Todos têm problemas, os palestinos mais ainda. São cidadãos de segunda classe, sem emprego e com a vida controlada. Para o comandante militar que cuida do caso de Salma é algo cotidiano para ser resolvido burocraticamente...e facilmente, é só uma mulher sozinha que cuida de alguns pés de limões. Os israelenses não oferecem a compra, mas a saída de Salma e de seu velho empregado, por

somas irrisórias. Mas não é isso que a atormenta: foi entre os limoeiros que o pai de Salma a educou, que a fez construir sua vida, associando-a ao próprio crescimento e sobrevivência dos limoeiros. E árvores sem cuidado sofrem, morrem. E ela - a viúva - não está sendo cuidada. O marido não é mais que um retrato opressor pregado na parede...o filho, longe de substituir o pai, está no estrangeiro, ganhando a vida em subempregos. E não está nem um pouco interessado em tradição ou limões. Os seus olhos brilham deslumbrados com o mundo ocidental, mesmo que seja através da ótica de um ajudante de cozinha... Tudo é melhor que o desemprego nos territórios palestinos.

A recusa na venda leva a consequências. Quem poderia imaginar a resistência de uma mulher abandonada pelos seus iguais e hostilizada pelos “inimigos”? A plantação é cercada militarmente, ao som de aulas de lógica ouvidas por um jovem soldado israelense. Este não vê o risco que seus superiores veem na viúva, e somente a percebe quando esta atravessa as cercas para cuidar dos limoeiros secos. E a entende, porque existe “lógica” no que ela faz. Existe até uma visível solidariedade entre os dois, na troca de olhares, e a concordância do militar quando Salma decide cuidar - mesmo proibida - das árvores de qualquer maneira.

O diretor Eran Riklis, filho de diplomatas, residiu no Brasil, e já afirmou em entrevista que nosso país é a sua segunda pátria. Talvez por isso o jovem e ambicioso advogado (Ali Suliman), que aparece como apoio para a viúva, traje em uma cena uma jaqueta com a bandeira brasileira. E talvez seja por isso a opção da música tema, nossa conhecida “meu limão, meu limoeiro...”, cantado - em outros tempos - por Wilson Simonal. E o próprio advogado, ao dormir na casa da viúva, surpreendido pelo toque de

recolher do exército israelense nos territórios palestinos, se deita baixo de uma foto do jogador francês Zidane... Uma brincadeira do diretor? Pode ser. As películas israelenses, de um modo geral, estão repletas de simbologias perdidas - sem aparentemente ter ligação entre si ou com a história. Apenas são colocadas à disposição de quem queira interpretá-las.

Tomando ao pé da letra, o próprio limão, seu azedume dá uma expressão clara da vida de Salma. Ou a “troca” de olhares da própria com o retrato do marido morto, que a mantém presa no casamento que já acabou com sua morte. É a continuidade de um relacionamento pós-morte. Uma belíssima insinuação quando Salma vai atender o advogado que bate à sua porta... se dirige até seu lenço - pendurado em um cabine na parede - para cobrir os cabelos, tal qual exige os costumes muçulmanos, e, hesitando, deixa de usá-lo, ainda que constrangida (como se desnudasse diante do rapaz) e se expõe: é o máximo de uma intimidade que o ocidente não entenderia.

Um ator que acredita em suas lágrimas, que dirige sua apresentação segundo seus sentimentos, que não se distancia das emoções que projeta não pode atuar de modo consistente. Um ator não deve responder à substância do texto para representá-lo, nem tampouco sua arte é comandada pela substância do texto. Sabemos, por exemplo, que um grande ator numa peça ruim pode ainda assim ter um grande desempenho. A razão disso reside na própria natureza da representação: sem algum trabalho sobre as emoções a serem transmitidas, sem o exercício de julgar ou calcular a atividade de mostrá-las, uma expressão não poderia ser representada mais do que uma vez (SENNETT, p. 143).

Na banalização do corpo em nossa cultura, o entendimento desse ato pode passar despercebido ou ser desprezado, até por aspectos piegas. Certamente, não teria o mesmo efeito em um filme nacional. Simplicidade e profundidade. Ela o quer e, por isso, mostra seus cabelos. Não é para qualquer um. Apenas o marido tinha aquela visão e apenas aquele lhe parece ser o seu amor, ou a sua chance de deixar de ser solitária. Apesar da fragilidade da relação entre os dois (o mais longe foi um leve beijo), a expressão de entrega total está feita. Sobre isso, Sennett (p. 115) afirmou ainda que

O comportamento ‘público’ é, antes de tudo, uma questão de agir a certa distância do eu, de sua história imediata, de suas circunstâncias e de suas necessidades; em segundo lugar, essa ação implica a experiência da diversidade [...]. O corpo como um manequim para roupas era uma moda autoconscientemente pública de se vestir. Roupas que fossem reveladoras, que combinassem ou que dessem conforto ao corpo e às suas necessidades eram consideradas apropriadas somente para a casa.

Sobre o ator que interpretou o advogado que ganhou o coração da viúva, Ali Suliman, o ocidente teve contato com os filmes “Paradise Now”(de Hany Abu-Assad, 2005), “Rede de Intrigas” (de Ridley Scott, 2008), “O que resta do tempo” (de Elia Suleiman, 2009) e o próprio “Lemon tree”.

Uma boa curiosidade, a canção tema, tem a mesma denominação que o filme, na versão que foi cantada pelo norte-americano Chris Montez, ainda na década de 60, com uma pegada country. A canção seria, depois, adaptada e cantada pelo brasileiro Wilson Simonal, de onde surgiu a ideia que seria brasileira. No

entanto, apesar de ser catalogada como “recolhida” do folclore baiano, estudiosos apontam que “Meu limão, meu limoeiro” tem sua origem na Europa, mais precisamente, na Holanda. De qualquer modo, a canção serve como uma luva para representar sonoramente o filme, dando-lhe o ritmo necessário, assim como a singeleza que se reflete a história.

Salma volta os olhos para todos os lados e está sozinha. Os líderes palestinos apenas a questionam, sem ajudar; o exército israelense que a cerca em sua casa (até a invade), o filho que vive nos Estados Unidos e o advogado que ambiciona sua ascensão social através daquele caso inusitado que ganha as manchetes dos jornais.

O papel de Salma no mundo é o destinado às mulheres: cuida dos afazeres domésticos e absorve as responsabilidades que antes eram do marido já morto. Na concepção de vida, na era das indústrias, é a da mulher na retaguarda dos meios de produção, não na vanguarda. O que se vê em Salma é justamente o contrário, ela não cede, mas avança em direção à sua emancipação, mesmo sem perceber para onde se dirigia.

A viúva defende o seu mundo, limitado pelos limoeiros: ela não se resignou em ficar no esquecimento de seu gênero. Ela busca salvar sua plantação e, com isso, se libertar. Ao estar sozinha, é forte na sua fragilidade. Uma situação dramática, extremamente ao gosto do jornalismo. De fora, o que se vê é o princípio do interesse pela notícia: vemos o ineditismo, com uma mulher que se rebela (quando normalmente se submete), viúva (logo, sozinha) contra uma força imensamente maior (o Estado de Israel e suas razões) reproduzindo o embate de Davi e Golias (menção feita no filme). Vemos a proximidade: talvez não geográfica, já que estamos

distantes do local, mas próximos (bem próximos aliás) de situações injustas similares.

E, finalmente, temos o interesse social, que se confunde com a própria jornada do herói, teorizada por Joseph Campbell: uma mulher comum, sem poderes mágicos, mas que foi predestinada a cumprir a missão de enfrentar as razões de Estado, por razões tão simples que tornam a opressão militar israelense uma pantomina. Ou a revolta da viúva jogando limões contra pessoas que comemoravam um aniversário, cercados por toda a segurança possível, não é algo que nos faz rir nervosos. É uma resistência válida àquela que se revela inócua, ou toda rebeldia se soma à razão. Os limões jogados não ferem, mas agredem o mais fervoroso defensor das razões de Estado.

Solidariedade, apenas encontra nos olhares de compaixão de sua vizinha, justamente a esposa do ministro da defesa, que vive aprisionada em meio a toda a estrutura de segurança. Essa, interpretada pela pouco conhecida atriz Rona Lipaz-Michael, irradia a mesma angústia de Salma e, apesar de não ser viúva, convive com a sensação de ser, pela solidão que lhe é submetida, além do fato de sentir-se traída pelo marido com uma das assessoras militares do Ministro, que o acompanha por todos os lados e controla sua agenda. A suposta amante é até mais poderosa no controle da casa.

Existe a cumplicidade e apoio nos olhares que as duas trocam. As duas são esmagadas pelo poder estatal e pelo mesmo homem.

É um filme com história cruel, que desumaniza seus protagonistas de ambos os lados. Somente a dignidade de Salma se mantém (quem assistiu o filme *Aproximação*, de Amos Gitai - 2008 - anterior a *Lemon Tree*, mas divulgado no Brasil posteriormente,

deve ter se surpreendido com uma “Salma” saliente e oferecida, que se abraça, beija, fuma e pragueja, se contrapondo a um papel tão delicado - e profundo - como o da viúva). Nós já vimos Hiam Abbass em outro grande e significativo filme daquela região, *Paradise Now*, no qual um dos “filhos” (o ator Ali Suliman também participa dessa produção de 2005) da personagem interpretada pela atriz palestina, desempregado e sem futuro, transforma-se em homem-bomba. Nas três películas, Abbass se destaca pela força que impõe aos seus papéis. É isso que a faz ser uma das estrelas que mais chama atenção nas últimas edições do Festival de Cannes. No entanto, foi o prêmio de melhor atriz, do *Europe Film Awards* é a que a lançou para o mundo, despertando a atenção do público para o seu trabalho. Uma atriz que, como o filme *Lemon Tree*, é mais que um símbolo, mas uma referência *cult* no cinema mundial.

REFERÊNCIAS

COMPARATO, Doc. Roteiro - arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.

ECO, Humberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

LAFARGUE, Paul. A questão da mulher, 1904. In: MACHEL, Samora. *A libertação da mulher*. São Paulo: Global, 1980.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ISBN 978-85-7909-027-1



9 788579 090271