

UM FILME VÁRIAS HISTÓRIAS

Iracilda Pimentel Carvalho

*“O filme, imagem ou não da realidade,
documento ou ficção, intriga autêntica ou
pura invenção, é História”.*

Marc Ferro

RESUMO

A crítica feminista no cinema, na literatura, na mídia e nas artes tem contribuído para mostrar o papel central da sexualidade no processo de subjetivação e identidade das mulheres. Virgínia é uma instigante metáfora da naturalização da supremacia masculina “engendradora” historicamente na construção de gênero enquanto categoria social.

Palavras-chave: gênero, cinema, representações sociais, espaços educacionais

ABSTRACT

The feminist critique in film, literature, the media and the arts has helped to show the central role of sexuality in the process of subjectivity and identity of women. Virginia is a metaphor for instigating naturalization of male supremacy engendered historically in the construction of gender as a social category.

This article aims to bring the cinema to the classroom through the reflections introduced by the image-object, stereotypes and representations of the surrounding reality. It also aims to not only re-think the form, content, and strategies of the films, but its importance as a tool/instrument in relation to possible uses of these technologies in school.

Key words: genre, cinema, social representation, educational spaces.

INTRODUÇÃO

É no ambiente escolar que os estudantes e as estudantes podem construir suas identidades individuais e de grupos, podem exercitar o direito e o respeito à diferença. O objetivo deste artigo é trazer o cinema para a sala de aula, através das reflexões instauradas pela imagem/objeto, permanências, estereótipos e representações da realidade circundante. Objetiva-se ainda, não apenas “repensar” a forma, o conteúdo e as estratégias dos filmes, mas sua importância como ferramenta/instrumento no que se refere aos possíveis usos dessas tecnologias nos espaços escolares, no caso específico, nas oficinas da disciplina gênero e educação, e no curso de extensão “Gênero e Diversidade na Escola”.

O presente artigo resulta de ação desse projeto de pesquisa e além de constituir instrumento de divulgação do projeto, a ideia é que sirva para abalzar projetos de extensão envolvidos com a temática. Busca-se assegurar meios que aproximem a pesquisa da extensão e que tragam reflexões para as práticas pedagógicas notadamente nas escolas, onde se processam diferenças e desigualdades sexuais e de gênero. O estudo traz perspectivas de ações aos obstáculos a serem superados nos contextos explicitados em projetos de pesquisa e de extensão.

O FILME COMENTADO

O cenário é uma sociedade rural do século passado na antiga Iugoslávia, a atual Sérvia. Um pai de família tendo gerado três filhas, ao nascer a quarta, primeiramente pensa em sacrificá-la, depois resolve poupá-la,

mas a criará como homem. Virginia é o nome dado a essas criaturas despojadas de seu aspecto feminino para assumirem um papel masculino.

O filme dirigido por Srdjan Karanovic, na condição de “imagem/objeto”, sinalizou desde logo, a pluralidade de significações nele contida e a cumplicidade do enredo e tema com a questão do gênero.

A trama que se desenvolve a partir daí, abordada não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem/objeto, cujas significações não são somente cinematográficas, mas também, o modo pelo qual o gênero, como representação e ‘autorepresentação’, é produto de diferentes tecnologias sociais, como por exemplo: o cinema, como ele é subjetivamente absorvido por cada pessoa a que se dirige. Um bom indicador disso é a expressão *space-off* utilizada por Teresa de Lauretis:

(...) o cinema de vanguarda nos mostrou que o “*space-off*” existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e demonstrou que ele inclui não só a câmera, mas também o espectador, o ponto onde a imagem é recebida, “reconstruída” e reproduzida tal como subjetividade” (...). É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar desses discursos: esses outros espaços, tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os “reconstruíram” nas margens dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contra práticas e novas formas de comunidade(...) (LAURETIS, 1994:238)

Dentro dos limites deste artigo, na impossibilidade de uma abordagem mais verticalizada, optei por cenas (tomadas) propositalmente não sequenciais, de cujos conjunto e desdobramento resultaram em um *corpus*: – cotidiano; a construção de Virginia; instituições; perspectivas

simbólicas; – assim organizado para o encaminhamento de algumas análises quanto aos sentidos possíveis. Assim, se a instigante história de Steban se constitui a partir da trajetória de uma menina construída como um menino, por uma série de imposições articuladas desde o seu nascimento, a trama se tece em um cenário revelador de múltiplas modulações do cotidiano. É nesse cotidiano que os diálogos dos personagens delineiam representações e valores extremamente sugestivos quanto às imbricações com o imaginário e convidam o espectador a inúmeras reflexões sobre os sentidos de tais representações.

As sequências iniciais do filme são ambientadas em locações que enfatizam imagens da terra, a lida com o arado desenhando sulcos profundos e tomadas em primeiro plano: Timótije-pai (macho) sulcando a terra e Dôstana-mãe (a mulher grávida – prestes a dar a luz), que evocam imagens e representações. A esta expectativa, segue-se o trabalho de parto, onde a mulher pariu sozinha, sem a ajuda do marido, é a constatação explicitada através do duro diálogo do casal:

– É outra mijona? (Timótije-pai)

– É Timótije! (Dôstana-mãe)

Além dos discursos legendados, a utilização da imagem/som proporciona plásticas incursões em um vasto território simbólico, cuja função, evidentemente, não é apenas a de compor belos cenários. Antes, as “tomadas” e locações exploram elementos e fenômenos da natureza (chuva, trovões, vento), tentativa do sacrifício do bebê, que associadas às falas e ao silêncio dos atores potencializam os sentidos da trama que marcam o filme do início ao fim.

A comunidade anuncia de modo singular e criativo, o nascimento do bebê e se refere ao Timótije-pai como maldito, por até então ter gera-

do só filhas, opinião que é explicitada no comentário do amigo:

– Pensei que Deus houvesse esquecido de você!

As primeiras cenas do filme já corroboram nossa assertiva da inferiorização da mulher e de seu papel. A mulher grita desesperada ao verificar que teve uma filha.

Os elementos conotativos são validados pela atitude denotativa da mãe que assume a “culpa” de não ter gerado um varão. Como se não bastasse “esse tornar natural” a mulher como parideira – representação de uma essência inerente a todas as mulheres (natureza, mãe, mistério, encarnação do mal) – o fato de dar à luz apenas meninas significava naquele grupo “parir uma infelicidade”, daí a alternativa das Virgins do filme. O opróbrio cairá sobre o pai que foi cognominado de “o maldito”. O pai se refere às filhas, em tom nitidamente depreciativo, como mijonas.

Fica evidente a crença de que as mulheres são inferiores por servirem apenas para excretar e produzir o que não presta. No caso da mãe, é como se ela recusasse a reproduzir o “homem”, seu marido, não fornecendo uma cópia fiel dele próprio. Para Donna Haraway (1994:262), as tecnologias de comunicação são os instrumentos cruciais no ‘readestramento’ de nossos corpos. Esses instrumentos incorporam e reforçam as novas relações sociais para as mulheres do mundo inteiro. As tecnologias e os discursos científicos podem ser parcialmente entendidos como formalizações, isto é, como momentos congelados das interações sociais fluidas que os constituem, mas deveriam também ser vistos como instrumentos para reforçar os significados.

Teresa de Lauretis (1987:12) retoma essa idéia e aponta as tecnologias, os procedimentos e as técnicas sociais que produzem a sexualidade tal como a vivemos, em um mundo de

representações urdido pelos discursos, imagens, saberes, críticas, práticas cotidianas, senso comum, artes, medicina, legislação. Além do papel social do gênero, seu condicionamento e determinação social, podemos observar as estruturas mentais arcaicas, paralisantes da ontologia de cada ser humano. Nas declarações sobre o homem em oposição à mulher, linguagens explícitas estruturam o panorama social; associados a esses elementos de oralidade, estão intrincados os elementos de linguagem não oral que funcionam em sua maioria como símbolos. A textura é tão entrelaçada nesse universo simbólico quanto as relações subjacentes aos símbolos entre si.

Por outro lado, e na mesma linha de entendimento, são comuns as associações entre terra, fecundidade e agricultura nas mais diferentes linguagens, compreendidas no âmbito do par, céu e terra. A terra é provedora de um simbólico feminino e, segundo alguns mitos sobre a criação do mundo: “A terra é fecundada pelo céu e assim comparada simbolicamente ao útero”. Esta construção pontua – a primeira tomada/cena 1 (quotidiano) – em um conjunto de temas pleno de estereótipos e conotações.

A partir – da tomada/cena 2 (a construção de Virginia) – tem início o verdadeiro sacrifício de uma criança que, nascida com o sexo feminino, é assujeitada ao limite máximo de uma construção masculina: o corte dos cabelos (à maneira masculina), o modo de vestir (calça/colete/gorro), a divisão dos brinquedos (espa-da/boneca). A faixa escondendo os seios na puberdade: “quando crescerem ninguém vai notar”, diz Dôstana-mãe, a força muscular (como própria da virilidade).

Ainda neste aspecto, tão forte quanto os sinais mais óbvios, há outras situações tão eloquentes quanto a construção do menino, como por

exemplo, as cenas referentes às palavras de Timótiye-pai ensinando à filha o hábito de fumar, “uma coisa de homem”. Um outro exemplo são os ensaios de Virginia no sentido de representar uma fala masculina, não apenas através do timbre de voz mais grave, mas, sobretudo, pela entonação atrapalhada. No treino, Steban imita um galo, símbolo óbvio da masculinidade, reiterado em mais de uma cena do filme e em seguida se dirige à irmã à moda do modelo do discurso paterno:

– Saia de perto de mim, mijona. É, sobretudo interessante, a possibilidade ensejada pela linguagem cinematográfica, que permite perceber no cotidiano da conversação, gestos e entonações, que nos chamam a atenção para as concepções culturais de masculino e feminino, como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formando dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais, de acordo com valores e hierarquias sociais.

Recortes tão bem trabalhados por Teresa de Lauretis:

(...) O sistema de sexo/gênero, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representações que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, *status* dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, pode ser [re]expressa com mais exatidão: “A construção de gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação (...) (LAURETIS, 1994:212)

Numa outra – tomada/cena –, chama a atenção o episódio da queda de braço, um teste onde a criança vê sua imagem construída respeitada pelos que a cercam. Tendo conseguido se safar do outro teste quanto ao tamanho do pênis, a cena é reveladora também da ambiguidade de conduta da própria irmã, duramente castigada posteriormente. Afinal, ao desafiar Virgina, ela, a criança, parece questionar o segredo carregado pela família.

Também nessa tomada e no filme como um todo, afloram-se as dificuldades da própria menina, travestida de Steban, seus questionamentos e suas iniciativas de se rebelar. Neste aspecto a áspera muralha de pedras construída pelo pai, com ajuda da própria filha, evidencia a dureza de tal “desígnio”, e o muro, metáfora de prisão, evoca reflexões sobre o par, prisão/liberdade.

Interessante, nesta perspectiva da liberdade, as sequências das cenas na quais a menina escapa da prisão (muro) pela brecha que construiu, corre pelos campos de braços abertos (configuração de liberdade), planta bananeira, inverte o quadro a que está submetida. Essa liberdade, aliás, buscada em tantos momentos do filme pela personagem que a intitula, tem, na brecha por ela mesma construída, uma infinidade de significações.

Não obstante o juramento feito ao santo diante do pai e apesar da domesticação realizada através de doses maciças de persuasão – “Ser homem é bom, tudo é feito para ele”; “é melhor ser galo por um dia do que galinha pelo resto da vida”, comentário da mãe para convencer a filha a aceitar a situação – Virgina continua sendo uma menina. Percebe-se como fêmea, observa o próprio corpo e se concretiza como irremediavelmente mulher ao constatar a primeira menstruação. – “Ela agora é uma

mulher” – diz Dôstana-mãe a Timóti-je-pai. Este ser mulher, associado à primeira ovulação, bem conota uma representação do sexo feminino cuja função aparece como exclusiva na maternidade/reprodução.

Foucault salienta, por meio dos seus últimos trabalhos, a primazia da prática sobre a crença. Não essencialmente através da “ideologia”, mas por meio da organização e da regulamentação do tempo, do espaço e dos movimentos de nossas vidas cotidianas, nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminilidade.

Particularmente no âmbito da feminilidade, onde tanta coisa depende da aceitação/imposição de várias normas e práticas, é necessária uma análise do poder a partir de Foucault, “um poder gerando forças, fazendo-as crescer e as organizando, ao invés de um poder dedicado a impedi-las, subjugando-as ou destruindo-as.” (FOUCAULT, 1978:94)

Assim concordando, tem-se que abandonar a idéia de que o poder seja algo possuído por um grupo e dirigido contra outro e pensar, em vez disso, na rede de práticas, instituições e tecnologias que sustentam posições de dominância e subordinação dentro de um âmbito particular. Um poder cujos mecanismos centrais não são repressivos, mas constitutivos.

A construção de Virgina e sua decisão final – eixo do roteiro – tecem-se na intriga de um cotidiano repleto de imagens sobre o nascimento, a morte, o trabalho, o casamento, a festa e, sobretudo, em um ambiente impregnado de religiosidade. Na comunidade em questão se observa durante todo o filme, uma prática religiosa, adaptada a uma visão de mundo. Perceber com maior clareza essas práticas religiosas de uma co-

munidade rural em pleno século XIX, cobra redobrada atenção para o entendimento da religião como sistema cultural. No filme, a relação coloquial com o santo, as associações entre as mazelas pessoais e as condutas que agradariam ou não a São Jorge, a clara polarização falta/redenção são reveladoras de um código normativo de fé e crenças que se evidenciam, sobretudo, no mundo rural.

Ainda no âmbito da religião, é interessante observar o cotidiano do calendário de festas, cerimônias e rituais de nascimento, casamento, morte e papel do juramento como código de honra.

Na festa religiosa comemorada em casa, destacam-se a ambientação da cena da família e a chegada das visitas trazendo presentes.

Na cerimônia de casamento vale destacar a alegria dos votos formulados aos noivos, a configuração do filho do sexo masculino como uma benção:

– Que nasça um filho no ano que vem!

De acordo com Denise Jodelet, para entender o mundo que nos rodeia, nós fabricamos nossas próprias representações que nos permitem definir os diferentes aspectos da nossa realidade, pois é através de diversos significados que (...) *as representações exprimem indivíduo ou grupos que forjam e dão ao objeto que eles representam uma definição específica. As definições partilhadas pelos membros do mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo (...)* (JODELET, 1989:35)

Ainda nesse recorte da religiosidade é interessante observar a mediação entre céu/terra ou mundo natural/sobrenatural enfaticamente realizada por meio da figura de São Jorge e não por intermédio de Deus.

Em relação a essa dimensão, Gilbert Durand sublinha sua relevância ao atentar para o fato de que

(...) a experiência da imagem ativa, da imagem poética, como do símbolo religioso nos faz penetrar em um "universo outro" onde o espaço fenomenal foi abolido, é a modalidade do "Mundo Imaginalis", esta gigantesca trama urdida nos sonhos e desejos da espécie e aonde vem se prender, a despeito delas, *as pequenas realidades cotidianas* (...) (Durand 1988:16)

Toda trama é permeada pela mitologia religiosa de cunho patriarcal na figura de São Jorge, assim "o filho" lhe é ofertado na ânsia de aplacar a sua ira.

Na ideação do próprio filme, o elemento da natureza, a terra, é transformado no masculino, São Jorge se manifestará sempre por meio de ventos, chuvas e terremotos. A cada manifestação, o homem se curvará tentando adivinhar as intenções da entidade masculina.

Há um tecido de crenças no inter-relacionamento do universo simbólico, onde também o poder se manifesta, na medida em que os símbolos do feminino são subjugados ao masculino ou inferiorizados em relação a estes. Esse universo simbólico manipulado serve como substrato ideológico à reprodução e à reificação do *status* patriarcal dessa sociedade.

A rejeição à condição de ter nascido fêmea é revelada na tentativa de sacrifício da vida física. Ante a advertência da mãe sobre o castigo divino, sacrifica-se o sexo/gênero, uma negação de vida toma o lugar da outra negação. A submissão é esperada, desejada e exigida pelo bem do grupo e da comunidade. O pai adverte e pune as filhas por colocarem em risco o segredo do sacrifício:

– Querem atrair a desgraça para essa casa?

Apenas o poder divino é maior que esse poder do pai de família. Sua existência é determinada não por sua vontade, mas por conjugações de forças mais poderosas do que ele, poder ao qual se submete sem contestar.

O contexto do filme se vale de imagens de evidente carga simbólica, sem que se pretenda maior verticalização deste aspecto, vale a pena retomar a dimensão significativa da terra e da chuva, presentes em várias cenas do filme.

Dentre elas, destaca-se a cena do casal na janela, lavando as mãos, após a decisão da construção de Virgina.

Emblemática e bíblica, a expressão "lavar as mãos" conota uma desejada neutralidade, um desejo de se eximir de culpas. Os pais de Virgina lavaram as mãos.

Finalmente, é no cotidiano exibido na obra, que tem lugar e se desenvolve a forte rede de solidariedade instalada entre as duas crianças (Mijat e Steban), entre Steban e a mãe e entre a personagem principal e o tio o qual, apenas ao final, o espectador é informado em breve cena, de que se trata também de uma Virgina (Paun aparece enrolando as ataduras sobre os seios).

A partir dessa cena, aliás, torna-se possível entender esse personagem e suas características. Não obstante sua clara ascendência e liderança sobre o grupo e de uma fala, eventualmente marcada por estereótipos: "um homem não fica doente", Paun não é impregnado pelo autoritarismo de Timótiye-pai, não é violento, e se mostra solidário quanto à decisão de Steban.

Tomamos como ponto de finalização, pela beleza da imagem artística, o momento mais lírico do filme, Paun, o tio de Mijat, amigo de Steban, revela-se, a si próprio e a nós, como mulher, ao assistir a cena de sexo a que se entregam os dois jovens. Só então somos capazes de decodificar as linguagens não verbais que esse personagem vinha expressando durante todo o tempo.

A crítica feminista no cinema, na literatura, na mídia e nas artes tem

contribuído para mostrar o papel central da sexualidade no processo de subjetivação e de identificação das mulheres, que segundo Teresa de Lauretis, se expressa nas narrativas mestras,

(...) cinematográficas ou não, os dois tipos de espaço são reconciliados e integrados, assim como o homem contém a mulher em sua humanidade, mesmo assim as produções culturais e as práticas 'micropolíticas' do feminismo têm mostrado que se trata de espaços separados e heteronômicos. Portanto, habitar os dois tipos de espaço ao mesmo tempo significa viver uma contradição, a condição do feminismo aqui e agora: a tensão de uma dupla força em direções contrárias – a negatividade crítica de sua teoria, e a positividade afirmativa de sua política – é tanto a condição histórica da existência do feminismo quanto sua condição teórica de possibilidade. O sujeito do feminismo é "engendrado" lá. Isto é, em outro lugar (...) (LAURETIS, 1994:238)

A construção de Virgina tem seu ponto de inflexão a partir da morte da mãe, momento de ruptura explicado através da quebra de juramento.

O diálogo final com o pai, a decisão de acompanhar o tio e o amigo rumo ao novo mundo, expressam a liberação das amarras e das práticas às quais até então se submetia:

– Pode me matar, mas eu nunca mais serei homem!

– Já avisei a São Jorge!

A decisão de Steban, a morte do pai e a intensa chuva sinalizam o final do filme com plenas significações. No caso da menina, pode-se pensar em um lavar (começar de novo) e no caso do pai, uma redenção (lavar a alma). Se durante todo o filme ele percebia que alguma coisa estava "errada", ao final, sob intensa chuva, ele constata:

– Agora entendi!

CONCLUSÃO

Nessa perspectiva, trata-se de deslocar o cinema do campo da ficção, mero espetáculo, para o campo da teoria, para o espaço da sala de aula e da extensão. Virgínia é a instigante metáfora da naturalização da supremacia masculina engendrada historicamente na construção de gênero como categoria social. Quantas Virgínia ainda existem quando se percebe, através das reflexões instauradas pelo filme, imagens/objetos, permanências, estereótipos e representações da realidade circundante.

REFERÊNCIAS

- AGENOR, M. 1889. *Um état du discours social*, Montreal: Lê Prémabule, 1989.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. *A História Cultural entre Práticas e Representações*, Lisboa: Difel, 1987.
- DEL PRIORE, M. *História das mulheres no Brasil*, Contexto, 1997.
- DELUMEAU, J. *La peur en Occident, XIV-XVIII e si cles*, Paris: Fayard, 1978.
- DUBY, G.; PERROT, M. *Histoire des Femmes*, Paris: Plon, 1989.
- DURANT, G. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.
- FLAX, J. *Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista*, in Heloisa Buarque de Holanda (org). *Pós-modernismo e política*, RJ: Rocco, 1991.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*, RJ: Graal, 1993.
- _____. *Arqueologia do saber*, RJ: Forense, 1987.
- _____. *A ordem do Discurso*, Paris: Galimard, 1971.
- HELLER, A. *O cotidiano e a história*. RJ: Paz e terra, 1985.
- HOLLANDA, H. B. (org). *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. RJ: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo. História, teoria, ficção*, RJ: Imago, 1991.
- JODELET, D. (org). *Les représentations sociales*, Paris: Puf, 1989.
- LAURETIS, T. *Eccentric subject: Feminist Theory and historical consciousness*, *Feminist Studies* 16 (1) Spring, 1990.
- LOURO, G. L. *Gênero, Sexualidade e Educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PIZZEY, E. *Crie moins fort, les voisins vont t'entendre*, Aris: Des Femmes, 1974.
- ROBIN, R. *Lê Naufrage de siècle*, XYZ Ed. Quebec, 1995.
- SCOTT, J. *Gênero uma útil categoria de análise histórica*. In: *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 15.

Iracilda Pimentel Carvalho é professora doutora em História da Faculdade de Educação (FE) UnB, pimentel@unb.br